

Настоящее издание представляет собой четвертый выпуск исследовательской серии «Петербургские театры, которых нет», направленной на изучение и воссоздание истории забытых и прекративших свое существование петербургских театров конца XIX – первой трети XX в. В книге нашли свое отражение театр футуристов, театры при увеселительных садах, салонные театры, театры-кабаре, народные, учебные, студийные и национальные театры. За каждым театральным начинанием раскрывается судьба его создателей и участников. В числе героев этого выпуска Матильда Кшесинская, Анна Павлова, Рина Зеленая, Всеволод Мейерхольд, Владимир Маяковский, Казимир Малевич и многие другие деятели русского искусства первой половины XX в.



9 785868 452826



9 785933 562399

ПЕТЕРБУРГСКИЕ ТЕАТРЫ, КОТОРЫХ НЕТ

Выпуск 4



ПЕТЕРБУРГСКИЕ ТЕАТРЫ, КОТОРЫХ НЕТ

Выпуск 4





МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

П Е Т Е Р Б У Р Г С К И Е Т Е А Т Р Ы, К О Т О Р Ы Х Н Е Т

Выпуск 4

Научное издание



Издательство «Левша. Санкт-Петербург»

Санкт-Петербург
2022

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

*Издано при финансовой поддержке
Министерства цифрового развития, связи
и массовой коммуникации Российской Федерации*

Петербургские театры, которых нет. Выпуск 4 / Российский институт истории искусств; отв. ред. и сост. С. А. Филиппова. – СПб.: ООО «Издательство «Левша. Санкт-Петербург», 2022. – 448 с., 48 илл.

Ответственный редактор и составитель
кандидат искусствоведения *С. А. Филиппова*

Рецензенты:
кандидат искусствоведения *П. В. Дмитриев*,
кандидат искусствоведения *О. А. Федорченко*

Настоящее издание представляет собой четвертый выпуск исследовательской серии «Петербургские театры, которых нет», направленной на изучение и воссоздание истории забытых и прекративших свое существование петербургских театров конца XIX – первой трети XX в. В книге нашли свое отражение театр футуристов, театры при увеселительных садах, салонные театры, театры-кабаре, народные, учебные, студийные и национальные театры. За каждым театральным начинанием раскрывается судьба его создателей и участников. В числе героев этого выпуска Матильда Кшесинская, Анна Павлова, Рина Зеленая, Всеволод Мейерхольд, Владимир Маяковский, Казимир Малевич и многие другие деятели русского искусства первой половины XX в. Издание дополнено именным указателем и указателем драматических и музыкально-драматических произведений.

ISBN 978-5-86845-282-6
ISBN 978-5-93356-239-9

© РИИИ, текст, иллюстрации, 2022
© Коллектив авторов, 2022
© Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства, иллюстрации, 2022
© Российский государственный архив литературы и искусства, иллюстрация, 2022
© ООО «Издательство «Левша. Санкт-Петербург», макет, 2022

Содержание

От редактора (<i>С. А. Филиппова</i>).....	5
Театры при увеселительных садах Петербурга (1882–1917): топография, особенности организации антрепризы и репертуара, положение актеров (<i>С. А. Рябова</i>).....	9
<i>А. М. Брянский. Карпов и театр для рабочих</i> (<i>Вступительная статья и примечания С. А. Филипповой</i>).....	45
Новый театр Л. Б. Яворской в воспоминаниях Г. Ф. Мартини (<i>Вступительная статья и примечания С. А. Филипповой</i>).....	71
«Учебный» Кальдерон. «Врач своей чести» в Студии на Бородинской (<i>А. Б. Арефьева</i>).....	103
«Первый в мире футуристов театр», или Как русский футуризм театр изобрел (<i>А. А. Фурманов</i>).....	111
Большой скандал в Малом театре (<i>Вступительная статья,</i> <i>составление и примечания Е. Г. Федяхиной</i>).....	125
Кинорепертуар театра-кабаре «Балаганчик» (<i>В. И. Сафронова</i>).....	165
Театр народной комедии: Поиски путей к зрителю (<i>Ю. Е. Галанина</i>).....	223
Государственный Лиговский драматический театр: В поисках репертуара (<i>Ю. Е. Галанина</i>).....	265

Содержание

Экспериментальный театр В. Н. Всеволодского-Гернгросса. Проблема репертуара (<i>В. А. Харламова</i>).....	289
<i>Приложение. Экспериментальный театр. Библиография</i> (<i>В. А. Харламова</i>).....	297
Школьный театр Академии Русского балета в 1920-е – 1930-е годы (<i>Е. Н. Байгузина</i>).....	313
Национальные театры Ленинграда 1920-х – 1930-х годов (<i>Т. М. Смирнова</i>).....	337
«Наталка Полтавка» в украинских театрах Петрограда – Ленинграда (<i>Т. М. Смирнова</i>).....	357
Постановка трагедии К. Гуцкова «Уриэль Акоста» в еврейских театрах Петрограда – Ленинграда (<i>Т. М. Смирнова</i>).....	371
<i>Приложение. Список национальных театров</i> Петрограда – Ленинграда, 1917–1941 (<i>Т. М. Смирнова</i>).....	381
Указатель драматических и музыкально-драматических произведений.....	387
Указатель имен.....	399
Список иллюстраций.....	442
Сведения об авторах четвертого выпуска.....	446

От редактора

Как и предыдущие исследования серии «Петербургские театры, которых нет»¹, четвертый выпуск посвящен введению в научный оборот обширного круга материалов об устройстве театрального дела в Петербурге. На основе не опубликованных ранее и неизвестных источников (архивных документов, мемуаров, периодической печати, эскизов сценического оформления и т. д.) воссоздается история не только забытых и прекративших свое существование театров, но и театрального процесса в целом, течение которого будет обозначено более явно при детальном анализе.

Отказываясь от привычного изучения театров первой величины и рассмотрения громких творческих судеб, авторский коллектив обращается к истории забытых, утраченных театров, занимавших второстепенное положение в художественном пространстве Петербурга конца XIX – первой трети XX в. и, тем не менее, влиявших на формирование сценического языка своего времени. Разнообразие театральных форм, представленных в четвертом выпуске, вновь позволяет говорить о широте темы «Петербургские театры, которых нет», возвращающей истории театра уникальные сценические опыты. Театры при увеселительных садах, салонные театры, театры-кабаре, народные театры, учебные и национальные театры; неосуществленные постановки находят свое отражение на страницах этой книги.

В четвертый выпуск серии вошли статьи, написанные на основе докладов и сообщений трех одноименных конференций, состоявшихся в Российском институте истории искусств 7–8 октября 2019 г., 12 октября 2020 г. и 11 октября 2021 г. В исследовании приняли участие специалисты, долгие годы занимающиеся историей отдельных

¹ Петербургские театры, которых нет / Отв. ред. и сост. С. А. Филиппова. СПб.: ООО «Издательство «Левша. Санкт-Петербург», 2019. Вып. 1. 560 с. 48 илл.; Петербургские театры, которых нет / Отв. ред. и сост. С. А. Филиппова. СПб.: ООО «Издательство «Левша. Санкт-Петербург», 2020. Вып. 2–3. 544 с. 48 илл.

театральных начинаний, затерявшихся в общей палитре культурной жизни города.

Четвертый выпуск серии созвучен принятой в предыдущих изданиях проблематике организации театрального дела в конце XIX – первой трети XX в., новаторских идей режиссерского театра и экспериментальных театральных проектов.

Серийный формат позволяет авторам поэтапно заполнять белые пятна в истории театра, сообщать новый ракурс изучению театральных форм заявленного периода, рассмотренных в предыдущих выпусках; нескольким исследователям обращаться к одной тематике. Так, четвертый выпуск открывает подробный обзор С. А. Рябовой «Театры при увеселительных садах Петербурга (1882–1917): топография, особенности организации антрепризы и репертуара, положение актеров», продолжающий тему подготовленных ранее выпусков, где речь шла о садах «Кинь грусть»² и «Аркадия»³. Работу С. А. Рябовой дополняет перечень данных о 73 садах «Увеселительные сады Петербурга 1882–1917 гг.» (с указанием названий, дат и адресов). Продолжает затронутую тему народных гуляний не опубликованная ранее статья историка театра А. М. Брянского (1888–1942) «Карпов и театр для рабочих», подготовленная к печати С. А. Филипповой. Работа Брянского посвящена истории Невского общества устройства народных развлечений и организованных там театров при непосредственном участии драматурга и режиссера Е. П. Карпова (1857–1926).

В свою очередь, публикация с комментариями С. А. Филипповой «Новый театр Л. Б. Яворской в воспоминаниях Г. Ф. Мартини» продолжает исследование Нового театра, начатое в первом издании серии⁴, и вводит в научный оборот неизвестные до настоящего времени мемуары актера Г. Мартини (1881–1967), раскрывающие атмосферу театрального Петербурга 1900-х гг. и царившие в театре Яворской закулисные порядки.

² Федорченко О. А. Вирджиния Цукки в театре сада М. В. Лентовского «Кинь грусть» (лето 1885 года) // Петербургские театры, которых нет. Вып. 1. С. 7–124.

³ Боглачева И. А. Выступления итальянской танцовщицы Антонинетты Дель Эра в театре «Аркадия» // Петербургские театры, которых нет. Вып. 2–3. С. 39–54.

⁴ Филиппова С. А. Новый театр Л. Б. Яворской. Первый сезон // Петербургские театры, которых нет. Вып. 1. С. 125–246.

В материалах двух следующих статей представлена важная для всей исследовательской серии тема поисков и экспериментов богатого театральными событиями 1913 года. Статья А. Б. Арефьевой «“Учебный” Кальдерон. “Врач своей чести” в Студии на Бородинской» посвящена неосуществившимся режиссерским разработкам В. Э. Мейерхольда. А. А. Фурманов в работе «“Первый в мире футуристов театр”, или Как русский футуризм театр изобрел» обращается к постановкам футуристов: трагедии «Владимир Маяковский» и опере «Победа над Солнцем», прошедшим в декабре 1913 г. в «Луна-парке».

В статье Е. Г. Федяхиной «Большой скандал в Малом театре» рассматриваются события последнего сезона в истории знаменитого Суворинского театра, куда в поворотный для истории страны момент на должность художественного руководителя был приглашен драматический цензор историк театра барон Н. В. Дризен (1868–1935). Дополняют статью материалы периодической печати, детально раскрывающие конфликтную ситуацию, которая привела к закрытию театра.

Петербургские сцены 1920-х гг. представлены сразу несколькими материалами. В исследовании В. И. Сафроновой «Кинорепертуар театра-кабаре “Балаганчик”» воссоздается не только история «Балаганчика», но и широкий контекст культурной жизни города, связанной с кинофикацией театра, характерной для эпохи НЭПа. Опыты режиссера С. Э. Радлова, восходящие к экспериментам в Студии на Бородинской В. Э. Мейерхольда, рассмотрены в материале Ю. Е. Галаниной «Театр народной комедии: Поиски путей к зрителю». Еще одному театру, созданному соратниками Мейерхольда В. Н. Соловьевым, А. Л. Грипичем и Б. В. Алперсом, посвящена статья Ю. Е. Галаниной «Государственный Лиговский драматический театр: В поисках репертуара». К исканиям 1920-х гг. обращается и В. А. Харламова в статье «Экспериментальный театр В. Н. Всеволодского-Гернгросса. Проблема репертуара», завершающей изучение Экспериментального театра (будущего Этнографического театра при Русском музее), начатое в предыдущем выпуске⁵. Публикация В. А. Харламовой дополнена материалами к библиографии Экспериментального театра.

⁵ Харламова В. А. Эксперименты Экспериментального театра В. Н. Всеволодского-Гернгросса // Петербургские театры, которых нет. Вып. 2–3. С. 337–346.

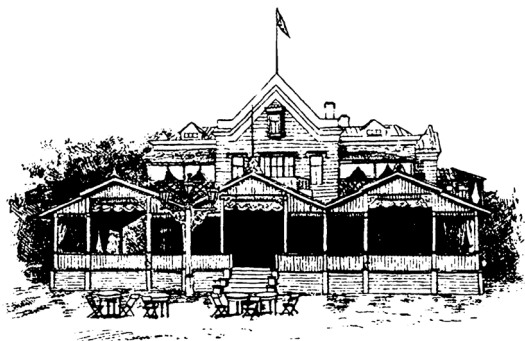
Детальное исследование, позволяющее по крупицам восстановить историю неизвестной сценической площадки, где в разные годы выступали будущие звезды балета, предпринимает в работе «Школьный театр Академии Русского балета в 1920-е – 1930-е годы» Е. Н. Байгузина.

Завершает четвертый выпуск обзор Т. М. Смирновой «Национальные театры Ленинграда 1920-х – 1930-х годов», освещающий деятельность и судьбы «Театра тайги и тундры»; финского, эстонского, татарского, польского, латышского, еврейского, украинского, китайского театров, работавших в городе. Впервые в рамках исследовательской серии «Петербургские театры, которых нет» предметом изучения оказывается роль национальных театров в культурной жизни многонационального города. Исследование продолжается двумя очерками: «“Наталка Полтавка” в украинских театрах Петрограда – Ленинграда» и «Постановка трагедии К. Гуцкова “Уриэль Акоста” в еврейских театрах Петрограда – Ленинграда» – и списком национальных театров Петрограда – Ленинграда 1917–1941 гг.

Четвертый выпуск серии дополнен указателем названий драматических и музыкально-драматических произведений и указателем имен.

С. А. Филиппова

**Театры при увеселительных
садах Петербурга (1882—1917):
топография,
особенности организации
антрепризы и репертуара,
положение актеров**



С. А. Рябова

**Театры при увеселительных садах Петербурга
(1882–1917):
топография, особенности организации антрепризы
и репертуара, положение актеров**

14 увеселительных садов с театральными представлениями ежедневно развлекают петербургскую публику. Количество, как видите, солидно, тогда как в Москве прогрессирует только два городских сада. Из этого можно заключить, что у петербуржцев значительно большая потребность в развлечении, чем у москвичей, и в текущее лето, как это ни странно, ни один антрепренер не отправился в Лету, что служит лучшим доказательством если уж не совсем блестящих результатов петербургских антреприз, то, во всяком случае, [того, что] наши Барнумы довольны своими делами и нисколько не жалуются на холодное отношение публики. 14 садов ежедневно посещаются разными слоями петербургского общества; у каждого сада есть «своя публика» и свой «постоянный посетитель», есть специально для себя выработанная программа развлечений и заранее обдуманная система действий – словом, каждый сад в отдельности представляет из себя особый характерный тип¹.

Эта заметка была опубликована в газете «Петербургский листок» 21 июля 1897 г. В последующих номерах печатались подробные рассказы о каждом из этих четырнадцати увеселительных садов. Увеселительные сады представляли собой развлекательные заведения с платой за вход, работающие преимущественно в летнее время. На их территории находились театр, ресторан, сад и различные увеселительные предприятия, например тир, бильярд, кегельбан. В отличие от гуляний, проводившихся только по праздничным дням и воскресеньям, увеселительные сады работали на более регулярной основе. Они были открыты

¹ Петербургский листок. 1897. 21 июля. № 197. С. 3.

для публики каждый день или несколько раз в неделю в течение летнего сезона: обязательно по воскресеньям, праздникам и в некоторые будние дни. Обычно летний сезон начинался в первый понедельник после Пасхи или позже, в начале мая, когда основные театры были закрыты и уезжали на гастроли. На этот счет сетовал обозреватель «Петроградской газеты»:

Отчего летом нет в Петербурге драматических театров? Есть оперы, оперетки, кафешантаны, и нет только одной драмы. Было бы нелепо утверждать, что в жаркие дни драматические спектакли невыносимы. Хороших артистов и хорошие пьесы можно смотреть во всякую погоду. В Париже жарче, чем у нас, и тем не менее «Французская комедия» открыта круглый год и театр постоянно бывает переполнен. Французы не понимают деления театров на зимние и летние. <...> А опера и оперетка могут быть скучнее драмы, если играют скверную пьесу скверные артисты. В Одессе, где летом прямо задыхаются от жары, тоже существуют драматические театры, и публика посещает их с не меньшим усердием, чем зимой. В. П. Далматов жаловался, что с наступлением теплых дней драматические артисты должны бросать дом и ехать из Петербурга за 1000 верст. «Жестокая, бессмысленная традиция», – говорил покойный².

Внутри сада мог попасть человек, заплативший за вход, трезвый и опрятно одетый (трезвость и внешний вид оценивались кассирами и контролерами на входе). В сады для состоятельной публики, «Буфф» и «Аквариум», не пускали в простонародной одежде: «женщин в платках, мужчин в косоворотках, сапогах и картузах»³. В летние театры и сады не допускались представители духовенства, малолетние, воспитанники учебных заведений⁴ (им разрешалось ходить в Зоологический⁵ и «семейные» сады) и нижние воинские чины. Если последние находились во временном отпуске, то могли посещать увеселительные заведения, но не в служебной форме⁶. В 1911 г. главнокомандующий Петербургского

² Эскизы и кроки // Петербургская газета. 1912. 14 июня. С. 3.

³ Засосов Д., Пызин В. Повседневная жизнь Петербурга на рубеже XIX–XX вв. М., 2003. С. 169. См. также: Демиденко Ю. Рестораны, трактиры, чайные... Из истории общественного питания в Петербурге XVIII – начала XX века. М., 2011. С. 120.

⁴ См.: Свод законов Российской империи. СПб., 1912. Кн. 2. Т. 5. С. 325–326; Правила для учеников гимназий и прогимназий ведомства Министерства народного просвещения // Журнал Министерства народного просвещения. Май 1874 г. СПб., 1874. С. 174.

⁵ См.: Петербургский листок. 1897. 30 июля. № 206. С. 3.

⁶ См.: Полное собрание законов Российской империи (ПСЗ). Второе собрание. СПб., 1874. Т. 46. Ч. 1. С. 200.

военного округа запретил офицерам ходить в некоторые сады, среди которых «Буфф» и «Эден»⁷, со слишком фривольной программой.

Первые увеселительные сады, или «воксалы», появились в Великобритании во второй половине XVII в.⁸ С начала XVIII в. они стали широко распространяться по всей Европе⁹, с конца XVIII в. – в США¹⁰, со второй половины XIX в. – в Канаде¹¹, Турции¹² и Австралии¹³. Мода на увеселительные сады не обошла стороной и Россию. Во всех странах увеселительные сады проходили через похожие этапы развития: постепенно расширялся социальный состав публики, а парковая, зеленая часть уменьшалась за счет роста развлекательной.

Одним из первых общественных городских (в противоположность загородным усадебным) увеселительных садов был, вероятно, откры-

⁷ См.: Хроника // Театр и искусство. 1911. № 14. С. 286; *Лурье Л. Я.* Град обреченный: Путеводитель по Петербургу перед революцией. СПб., 2018. С. 248.

⁸ См., например, *Downing S. J.* The English Pleasure Garden: 1660–1860. Shire Publications Limited, 2009; *Ogborne M.* Spaces of Modernity. London's Geographies, 1680–1780. London, 1998.

⁹ См., например: *Conlin J.* Vauxhall on the Boulevard: Pleasure Gardens in London and Paris, 1764–1784 // *Urban History*. 2008. Vol. 35. № 1. P. 24–47; *Jackson M., Clow C. M.* Inhabitants of the Enchanted Isle: French Pleasure Gardens in the Age of Grandeur. University of Minnesota, 1975; *Kent C.* From Pleasure Gardens to Places Dures: Continuity and Change in Barcelona's Public Spaces // *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*. 2002. Vol. 6. № 1. P. 221–244; *Lindahl G.* The Swedish Pleasure Garden (1650–1700): Ventures between Classical Re-Creation and a Protestant Work Ethic // *Garden History*. 2004. Vol. 32. № 2. P. 167–187; *Rearick Ch.* Pleasures of the Belle Epoque. Entertainment and Festivity in Turn of the Century France. Yale University Press, New Heaven and London, 1985; *Slapansky W.* Der Boehmische Prater: The History of an Amusement Park on the Outskirts of Vienna. Universitaet Wien (Austria), ProQuest Dissertations Publishing, 1991; The Pleasure Garden, from Vauxhall to Coney Island. University of Pennsylvania Press, 2012; *Zerlang M.* Orientalism and Modernity: Tivoli in Copenhagen // *Nineteenth-Century Contexts*. 1997. Vol. 20. № 1. P. 81–110.

¹⁰ См., например: *Douglas L.* Public Spaces, Private Gardens: A History of Designed Landscapes in New Orleans. Louisiana State University Press, 2011; *Martin P.* The Pleasure Gardens of Virginia: From Jamestown to Jefferson. University of Virginia Press, 2001; *Stubbs N.* Cultivating National Identity Through Performance: American Pleasure Gardens and Entertainment. 2013.

¹¹ См.: *Filey M.* I remember Sunnyside. Toronto, 1998.

¹² См.: *Çelik Z.* The Remaking of Istanbul: Portrait of an Ottoman City in the Nineteenth Century. Univ of California Press, 1993; *Ryan J.* Technology, Modernity, and the State: Approaches to the History of Transit in Istanbul // *Mobility in History*. 2015. Vol. 6. № 1. P. 113–119.

¹³ См.: *Lesh J.* Cremorne Gardens, Gold-rush Melbourne, and the Victorian-era Pleasure Garden, 1853–63 // *Victorian Historical Journal*. 2019. Vol. 90. № 2. P. 219–252.

тый бароном Ванжурой в 1793 г. «Воксал в Нарышкинском саду» на Офицерской улице¹⁴. Значительное увеличение количества частных театров и увеселительных садов произошло после отмены монополии императорских театров в 1882 г.¹⁵ Во время действия монополии разрешались только выступления иностранных звезд и цирковые номера. Снятие запрета расширило возможности антрепренеров частных театров при выборе спектаклей и прочих развлечений. Отныне деятельность многих увеселительных садов стала сосредотачиваться вокруг театра. Поначалу частные театры мало отличались от клубных антреприз 1860-х – 1870-х гг., но постепенно, к началу XX в., многие из них превратились в крупные предприятия, вызывающие огромный интерес публики, иногда даже больший, чем императорские театры¹⁶.

Среди исследований, посвященных театрам при увеселительных садах Петербурга или упоминающих их, следует отметить работы И. Ф. Петровской, А. М. Конечного, И. А. Стекловой, Е. Д. Уваровой, Д. И. Золотницкого, Н. И. Баторевич¹⁷. Конечный и Петровская говорят о неизученности увеселительных садов как целого культурного пласта городской культуры и задают вопросы будущим исследователям.

Настоящая статья посвящена театрам при увеселительных садах как социокультурному явлению: их топографии, особенностям организации антрепризы и репертуара, положению актеров. В заключение приводится составленный автором список увеселительных

¹⁴ См.: Зуев Г. И. Воксал в Нарышкинском саду // Нева. 2002. № 12; Пыляев М. И. Старый Петербург. СПб., 1887. С. 407.

¹⁵ См.: Петровская И. Ф., Сомина В. В. Театральный Петербург: начало XVIII века – октябрь 1917 года: Обзорение-путеводитель. СПб., 1994. С. 167–173; Frame M. «Freedom of the Theatres»: The Abolition of the Russian Imperial Theatre Monopoly // The Slavonic and East European Review. 2005. P. 254–289.

¹⁶ См.: Петровская И. Ф., Сомина В. В. Театральный Петербург: начало XVIII века – октябрь 1917 года... С. 167.

¹⁷ Баторевич Н. И. Екатеринбург. История дворцово-паркового ансамбля. СПб., 2006; Золотницкий Д. И. Фарс и что там еще? Театр фарса в России в 1893. СПб., 2007; Конечный А. М. Петербургские общедоступные увеселительные сады в XIX веке // Europa Orientalis. 1996. №1 (15); Конечный А. М. Былой Петербург. М., 2021; Петровская И. Ф. Источниковедение истории русского дореволюционного драматического театра. Л., 1971; Петровская И. Ф. Театр и зритель российских столиц, 1895–1917. Л., 1990; Петровская И. Ф., Сомина В. В. Театральный Петербург; Стеклова И. А. Феномен увеселительных садов в формировании культурной среды Петербурга-Петрограда: Дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1991; Уварова Е. Д. Как развлекались в российских столицах (конец XIX – начало XX века). СПб., 2004.

садов Петербурга с указанием фамилий их владельцев и адресов (1882–1917), а также ссылок на источники, в которых упоминаются эти заведения. Список садов с перечнем источников является дополнением к скрупулезно собранным картотекам Д. И. Золотницкого¹⁸ и Г. А. Иванова¹⁹.

С 1882 по 1917 г. в Петербурге существовало более семидесяти садовых предприятий, не считая садов при ресторанах. Правда, в продолжение 36 лет эти увеселительные сады не работали одновременно. Самое большое количество увеселительных садов действовало в течение летнего сезона 1903 г. – их было 20; но в остальные годы чаще всего параллельно работало 15–16 увеселительных садов. Для сравнения: в начале 1870-х гг. в Петербурге функционировало 7 увеселительных садов²⁰. Что касается долговременности садовых предприятий, то примерно шестая часть закрывалась, не просуществовав и нескольких месяцев. Стабильные предприятия, которые функционировали более пяти лет, составляли около 40 %.

Если сопоставить количество увеселительных садов с другими досуговыми заведениями, то в 1910 г. в Петербурге работало 18 увеселительных садов, 22 театра, 30 клубных и иных сцен, шесть народных домов и два постоянных цирка²¹.

В местоположении увеселительных садов прослеживается преемственность: большая часть садовых предприятий в конце XIX в. открывалась там, где ранее находились летние развлекательные заведения. Первые увеселительные сады располагались в загородных пар-

¹⁸ См.: Федяхина Е. Г. Историко-театральная картотека Д. И. Золотницкого // Записки Санкт-Петербургской государственной Театральной библиотеки. СПб., 2018. Вып. 14. С. 237–255.

¹⁹ ОР РНБ. Ф. 1449. Ед. хр. 433–440. Герман Александрович Иванов (1908–1991) – инженер по профессии, собиратель материалов о театрах миниатюр, кабаре, театрах-буфф, кафешантанах, обществах, клубах, парках и садах развлечений, местах гуляний, ресторанах с эстрадными программами. Его картотека, составленная на основе газетных и журнальных статей, собираемых им на протяжении более пятидесяти лет, представляет собой полностью переписанные тексты статей, рецензий, заметок, отрывков из мемуаров, репортажей, хроник, даже судебных очерков на избранную тему. На ее основе Ю. Л. Алянский опубликовал энциклопедию-справочник по истории увеселительных заведений дореволюционного Петербурга. См.: Алянский Ю. Л. Увеселительные заведения старого Петербурга. СПб., 2003.

²⁰ См.: Конечный А. М. Петербургские общедоступные увеселительные сады. С. 43.

²¹ См.: Города России в 1910 г. СПб., 1914.

ках, например сады в Новой деревне: «Ливадия» в имении Н. П. Базилевской и «Аркадия» в саду Строганова. Ближе к концу XIX в. под увеселительные сады всё чаще арендовались не отличающиеся богатой растительностью и обширной площадью участки в черте города. По мере роста населения Петербурга, расширения рабочих окраин и агломерации в ответ на спрос на развлечения наряду со старыми появляются новые участки, занятые увеселительными садами.

К концу XIX в. увеселительные сады в Петербурге располагались по берегам Фонтанки и Мойки, вдоль Каменноостровского проспекта, в Новой деревне, на Аптекарском, Васильевском, Крестовском и Петровском островах, на рабочих окраинах: на Выборгской стороне, в Екатерингофе, за Обводным каналом (Глазовская ул., Забалканский проезд), недалеко от Малоохтинского кладбища²². Всего в Петербурге с 1882 по 1917 г. выявлено 30 участков, занятых увеселительными садами. Около половины увеселительных садов размещалось на рабочих окраинах, треть – в центральной части города и на Петербургской стороне, остальные – на островах и в Новой деревне. Восемь участков под увеселительными садами сформировались до 1882 г., пятнадцать – с 1882 по 1900 г. С начала XX в. появилось семь новых мест.

Организаторами увеселительных садов были в основном антрепренеры. По социальному происхождению большинство из них – купцы, в основном второй гильдии. Встречаются также крестьяне, мещане, почетные граждане, незначительное количество дворян. Антрепренерами становились выходцы из театральной среды (актеры, в том числе актеры императорских театров, режиссеры, музыканты, художники-оформители, редакторы театральных журналов, драматурги и переводчики); служащие трактиров (официанты, полковые, трактирщики, метрдотели, повара и буфетчики); представители торгового мира (торговцы, лавочники, приказчики и бухгалтеры). Неоднократно современники с сарказмом отмечали трактирное или «лакейское» прошлое многих антрепренеров. Так, В. М. Дорошевич в одной из своих шуточных зарисовок писал:

Дело летнего увеселения петербуржцев стало, таким образом, делом исключительно лакейским. Никто, оказывается, так не может развеселить петербуржца, как лакей <...> И это доказывается цифрами. Преж-

²² См.: *Конечный А. М.* Былой Петербург. С. 215.

ние антрепренеры, из артистов, иногда наживались, как г-жа Неметти²³ и маркиз Гюнсбург²⁴, но чаще прогорали, как Лентовский и Сетов²⁵. Антрепренеры из лакеев наживаются все сплошь, и никто никогда не слышал о крахе антрепренера из лакеев²⁶.

Актер А. З. Бураковский вспоминал об антрепренерах конца XIX в.:

Теперь антрепренеры или купцы, ничего общего с искусством не имеющие, или прогорелые помещики, или бездарные актеры, не имеющие возможности работать на избранном ими поприще, или прямо альфонсы²⁷.

Антрепренеры позиционировали себя в качестве проводников «европейских», «западных» новинок в мире развлечений. В рекламных афишах они многократно подчеркивали, что привозят всё самое популярное на данный момент в Европе. Некоторые антрепренеры даже самостоятельно выезжали за рубеж и привозили оттуда технические и репертуарные новинки²⁸. Иногда для заключения контрактов с ино-

²³ Вера Александровна Линская-Неметти (Колышко) (1857–1910) – актриса, антрепренер, содержательница театра в Озерках, сада на Офицерской и сада «Неметти» в Геслеровском переулке.

²⁴ Рауль Гюнсбург (1960–1955) – музыкальный антрепренер и режиссер. Устраивал гастроли французских трупп в России. Несколько сезонов арендовал театр в саду «Аквариум» на Каменноостровском пр.

²⁵ Иосиф Яковлевич Сетов (1826–1893) – оперный певец, режиссер, антрепренер. Долгое время арендовал театры в садах «Ливадия» и «Аркадия» в Новой деревне.

²⁶ *Дорошевич В. М.* Летний театр // Театральная критика Власа Дорошевича. М., 2004. С. 227.

²⁷ *Бураковский А. З.* Артисты за кулисами. СПб., 1906. С. 42.

²⁸ Е. Д. Уварова пишет, что вместе помощниками антрепренеры регулярно выезжали за границу, где заключали ангажемент с отдельными артистами и труппами: *Уварова Е. Д.* Столичные развлечения в позднюю ночь: Россия в канун XX века // От заката до рассвета: Ночь как культурологический феномен: Сб. ст. / Гос. ин-т искусствознания; ред.-сост. Е. В. Дуков. СПб., 2006. С. 147. Определенно бывали за границей И. Я. Сетов, С. Ф. Сабуров, А. Ф. Картавов и Э. Рост. См.: Петербургский дневник театрала. 1904. № 26. С. 4; Театр // Сцена и жизнь. 1908. № 16. 20 апр. С. 13; Театр и искусство. 1910. № 27. С. 525; ОР РНБ. Ф. 341. Ед. хр. 264. Л. 21–22. Упоминания некоторых исследователей, в том числе Е. Д. Уваровой и В. Н. Максимова (*Максимов В. Н.* Цветы необычайные. Народная художественная культура России рубежа веков. М., 2002. С. 379), о заграничных поездках остальных антрепренеров, например П. В. Тумпакова и В. Н. Егарева, требуют дополнительной проверки по ежегодным алфавитам русских подданных, которым выданы заграничные паспорта, хранящимся в ЦГИА СПб.

странными знаменитостями антрепренеры пользовались посредническими услугами частных агентов, Первого театрального агентства для России и заграницы Е. Н. Рассохиной, открытого в 1892 г., и, возможно, театральным агентством В. Рейтер по ангажементу артистов для концертов, цирков и театров варьете²⁹.

Помимо антрепренеров устройством увеселительных садов (правда, некоммерческой направленности) занималось Попечительство о народной трезвости³⁰. А. М. Конечный связывает прекращение народных гуляний «на балаганах», для которых 1899 г. оказался последним, с появлением попечительств³¹. По его мнению, попечительства захватили в свои руки все категории народных увеселений. Петербургское попечительство в 1902 г. устроило увеселительный сад при Народном доме Николая II, открыло увеселительные сады в городских парках и в местах проведения народных гуляний³². Помимо сборов от устройства чтений и общественных развлечений садовые предприятия попечительств о народной трезвости получали субсидии из казны, пожертвования от фабрикантов, и в этом было их конкурентное преимущество перед другими устроителями увеселительных садов с некоммерческими целями³³.

Некоммерческие сады устраивали не только городские власти и попечительства о народной трезвости, но и Невское общество устрой-

²⁹ См.: Театр и искусство. 1902. № 21. С. 409; 1903. № 23. С. 459.

³⁰ Попечительства о народной трезвости, устав которых был утвержден 20 декабря 1894, находились в ведении Министерства финансов, а именно Департамента неокладных питей, ведавшего казенной винной монополией. См.: ПСЗ. Собрание 3-е. 1894. Т. 14. С. 682–685. № 11152.

³¹ См.: *Конечный А. М.* Петербургские народные гулянья на масляной и пасхальной неделях // Петербург и губерния. Историко-этнографическое исследование / Под ред. Н. В. Юхневой. Л., 1989. С. 44.

³² На бывшем Стеклянном заводе (другое название: Общедоступные развлечения) на Глухоозерской (Мельничной) ул. в 1898–1899 гг. открыты летние сцены в Екатерингофском парке (Лифляндская ул., 8), Таврическом саду и парке на Петровском острове. В 1906 г. приобретен Василеостровский театр. Подробнее см.: *Петровская И. Ф., Сомина В. В.* Театральный Петербург. С. 199. По предложению председателя комитета Санкт-Петербургского городского попечительства о народной трезвости его высочества принца Александра Петровича Ольденбургского об отводе мест в городских парках Александровском, Петровском и Екатерингофском для устройства народного театра и народных гуляний в 1898 // ЦГИА СПб. Ф. 792. Оп. 1. Ед. хр. 7075.

³³ См.: ПСЗ. Собрание 3-е. 1894. Т. 14. С. 683. № 11152.

ства народных развлечений (с 1891 г.)³⁴, Василеостровское общество народных развлечений (с 1902 г.), Петербургский комитет общества красного креста (с 1899 г.), Общество дешевых столовых и чайных и домов трудолюбия (с 1895 г.). Иногда общества открывали увеселительные сады для продвижения «разумных развлечений» при поддержке фабрикантов. Например, Василеостровский сад и театр был «создан по инициативе интеллигенции промышленных предприятий Васильевского острова на средства, пожертвованные владельцами предприятий»³⁵.

Наиболее успешной была деятельность Невского общества по устройству народных развлечений, которое вело свои дела вплоть до 1917 г. Общество арендовало, а затем выкупило часть парка Калининского пивоваренного завода на Шлиссельбургском шоссе, 25, вблизи Императорского фарфорового завода, и устроило в нем народный увеселительный сад с театрами. В дальнейшем общество приобрело еще несколько участков под народные театры и сады. К 1910-м гг. оно становится главным организатором развлечений в рабочем районе за Александро-Невской лаврой, население которого составляло более 60 000 человек³⁶.

На территории одного увеселительного сада располагалось несколько театральных площадок: летний и закрытый театры, где в основном ставили фарсы и оперетты, открытая эстрада для различного дивертисмента и сцена при ресторане. Зачастую представления на разных площадках шли одновременно; ко всему примешивались «шум разговоров, хлопанье пробок, перебранка, пьяный зов прислуги»³⁷. Смешение действия на сцене с посторонними звуками

³⁴ Невское общество устройства народных развлечений // Театр и искусство. 1908. № 31. С. 528; № 36. С. 618; Невское общество устройства народных развлечений. Отчеты Комитета за 1891/1892–1903/1904 гг. СПб., 1893–1905; Петербург. Невское общество устройства народных развлечений // Артист. 1894. № 35 (3). С. 268; Карпов Е. Десятилетие народных гуляний за Невской заставой. СПб., 1895; Невское общество устройства народных развлечений // Народный театр. С. XLIII–XLIX; Дело об устройстве увеселений Невским обществом устройства народных развлечений. 1894 // ЦГИА СПб. Ф. 569. Оп. 11. Ед. хр. 1026.

³⁵ См.: Петровская И. Ф., Сомина В. В. Театральный Петербург. С. 252.

³⁶ Карпов Е. Десятилетие народных гуляний за Невской заставой: 1885–1895 г. СПб., 1895; ЦГИА СПб. Ф. 1267. Оп. 17. Ед. хр. 205, 936; Ф. 256. Оп. 33. Ед. хр. 126.

³⁷ Провинциальная летопись // Театр и искусство. 1899. № 28. С. 493.

ми приводило к тому, что актерам, чтобы быть услышанными, приходилось очень громко кричать. Корреспондент «Театра и искусства» отмечал эту особенность игры на открытой сцене и даже в закрытых театрах, куда доносились шумы с улицы и открытой сцены: «условия сцены создают и особую манеру передачи – все усилия направлены, чтоб быть услышанным несметной толпой сидящих и стоящих зрителей», игра не допускает никаких полутонов³⁸. Актеры были вынуждены постоянно переигрывать; многое передавать бурной жестикуляцией, широкими жестами – возможно, подобно тому, как это происходило в немом кино.

В закрытых театрах шло всё, начиная с оперетт, мелодрам, фарсов, комедий, феерий и обозрений и заканчивая драматическими спектаклями, симфоническими концертами, оперой, балетом. В программу одного вечера могли включить от двух до восьми коротких актов из разных спектаклей. Владелец сада «Буфф» Тумпаков, стараясь «угодить разнообразным вкусам публики», каждый вечер предлагал «широкую программу развлечений: оперетку, феерию, балет и даже русскую оперу»³⁹. В течение нескольких дней подряд могли давать один и тот же спектакль или программу.

Самым популярным жанром в коммерческих садах была оперетта. Некоторые современники считали, что оперетта сильно проиграла из-за того, что ее стали ставить в театрах при буфетах и увеселительных садах⁴⁰. Главная цель садовой оперетки – привлечь публику яркостью и блеском постановки, известными исполнителями, вызвать приятные эмоции и рассмешить. На потребу публики нередко жертвовали качеством постановки, и поэтому садовая оперетта часто подвергалась жесткой критике в театральных журналах. Вот как В. А. Вакулин отозвался об оперетте «Нью-Йоркская красавица» в саду «Буфф» (в своей рецензии он подробно перечислил типичные черты садовых опереток и претензии к ним):

³⁸ Театр и искусство. 1908. № 2. С. 38.

³⁹ Н. Г. Е-в [Евреинов]. Театр и сад «Буфф» // Петербургский дневник театра. 1904. № 18. С. 4.

⁴⁰ См.: Бураковский А. З. Артисты за кулисами. СПб., 1906. С. 272; Труды первого все-русского съезда сценических деятелей 9–23 марта 1897 г. в Москве. СПб., 1898. Ч. 2. С. 10.

Если г. Тумпакову, излюбленному увеселителю геморроидальных и вечно брюзжащих петербуржцев, наплевать на погоду, то одному из многочисленных распорядителей сада «Буфф» – г. Пальмскому, по-видимому, в высокой степени наплевать на здравый смысл. Так, по крайней мере, кажется, когда смотришь «в оригинальной переработке Л. Л. Пальмского» новую оперетку «Нью-йоркская красавица», поставленную для открытия сезона. Либретто оперетки г. Пальмский подверг, очевидно, основательной (или «оригинальной», как гласит афиша) переделке во вкусе русских опереточных «сих дел мастеров». Получилась бессмыслица, в которой невозможно разобраться. Первый акт как будто с признаками правдоподобия, но со второго начинается настоящая белиберда, с потугами на остроты, которые, однако, никого не смешат. Вся суть в «заковыристых» словечках да в феерических шествиях, изрядно уже надоевших публике. <...> Обставлена оперетка богато. Красок, режущих глаз, хоть отбавляй. Всяких шествий и процессий тоже немало. Режиссер труппы А. Брянский остается вполне верным себе и по-прежнему главное внимание обращает на шествия и сусальную роскошь, отодвигая тем самым отдельных исполнителей на второй план. Хорошо ли это?.. Оперетка должна слегка щекотать нервы и ударять в нос, подобно шампанскому хорошей марки, а не одурманивать, подобно московской водке плохого розлива⁴¹.

Для садовых постановок заграничные пьесы и оперетты, венские и французские, порой весьма условно переводились. Переводчики, а иногда и сам режиссер, сохраняли сюжетную канву, добавляли различные детали и злободневные шутки в речь героев:

Переводы носят «служебный» характер: они являются каркасами пьесы, которые впоследствии обрастают импровизационными текстовыми вставками. Подчас авторами этих вставок, в особенности куплетного порядка, являются и сами переводчики, но вообще же, как мы видели, авторство вставок трудно установить⁴².

Появились и русские опереточные авторы-ремесленники, которые писали оперетты с типовым сюжетом и незамысловатой музыкой, чаще всего представляющие собой мозаику из музыки и либретто зарубежных оперетт⁴³.

⁴¹ В. Л-ий [Вакулин В. А.]. Театр «Буфф» // Театр и искусство. 1903. № 18. С. 370.

⁴² Янковский М. О. Оперетта. М.; Л., 1937. С. 363.

⁴³ Там же. С. 369.

Оперетты, имевшие успех за границей, могли провалиться в России из-за неудачного перевода или плохой постановки. А иногда заграничные оперетты казались российским критикам чересчур примитивными и развлекательными. Так, «долго ждали постоянные посетители “Олимпии” новой оперетки “Президент огненной земли”. <...> Заправские оперетоманы еще задолго до первого представления говорили, что оперетка эта пользуется громадным успехом в Париже, где она выдержала около 300 представлений». В. А. Вакулин остался страшно разочарован увиденным и заметил в рецензии, что эта оперетка является «разительным примером “вырождения” опереточного искусства, если, впрочем, можно назвать “искусством” этот своеобразный род буффонады. <...> Оперетта обратилась теперь в особую разновидность того же кафе-шантанного кривлянья». «Наконец, меня поражает, – продолжал Вакулин, – самый выбор сюжетов в новых оперетках. Какая бедность фантазии!.. Возьмем для примера хотя бы того же “Президента”. Завязка этой оперетки заключается в том, что некий барон де-Паршеман, секретарь президента Огненной земли, держит пари, что он поцелует знаменитую опереточную актрису Фанни Бодар, пользующуюся репутацией “недоступной”, хотя она и имеет “покровителя” в лице президента Огненной земли. Поцеловать ее ему не удастся, ибо Фанни узнает о его намерении раньше, чем он собрался привести эти намерения в исполнение. За первую же попытку Бодар награждает барона пощечиной, но он этим не удовлетворяется и делает еще несколько попыток, окончившихся так неудачно благодаря вмешательству в дело целого эскадрона <...> пожарных, которые в течение трех актов не сходят со сцены и играют в оперетке главную роль. Пожарные маршируют, пьянствуют, переодеваются, пляшут и пр. Это не оперетка, а фарс, и притом – фарс скучный. Может быть, оперетка много потеряла от того, что ее “переделали”, а не “переводили”. Обставлена оперетка с внешней стороны прекрасно, но ролей никто из артистов не знал, и больше всех трудился суфлер, который в первом акте ухитрился заглушать не только артистов, но даже оркестр. Лучше других были гг. Щетинин (президент) и Пальм (барон), которые и старались вывезти оперетку на своих плечах»⁴⁴.

⁴⁴ Театр и искусство. 1899. № 30. С. 519.

Фарс, по емкому определению Д. Золотницкого, – оперетта без музыки, фривольная комедия с бытовым сюжетом⁴⁵. Именно фривольная, поскольку ни один фарс не обходился без намеков на эротику. Весьма красноречиво говорят об этом названия фарсов: «Ураган страсти», «А ну-ка разденьтесь!», «Ах! Ах!», «Соблазн», «У ног вакханки», «Блудливый директор», «Наша содержанка», «Шофер-обольститель», «Любовь в кредит», «Пикантная интрижка», «Грешнички», «Бес в ребро», «Бесстыдница» или «Не ходи ж ты раздетая», «Новобрачные поневоле», «Пуговка от штанов», «Контролер спальных вагонов» и др.

В отдельные годы оперетта стала сдавать свои позиции и уступила в популярности фарсу, например летом 1915 г. Но в основном жанры мирно сосуществовали и одни и те же актеры одновременно были и фарсовыми, и опереточными, как это было, например, в театре сада В. А. Неметти, главной распространительницы фарса в Петербурге⁴⁶. Порой некоторые спектакли сложно было отнести к одному жанру, они были и фарсом, и опереттой одновременно. Например, журнал «Театрал» писал об оперетте «Майор из Абиссинии», поставленной в июле 1896 г. в саду Неметти: «Вновь поставленная оперетка – не что иное, как фарс, аранжированный куплетной музыкой»⁴⁷.

Феерии и обозрения ставились реже, поскольку требовали больших затрат на костюмы и декорации. Основной акцент в подобных спектаклях делался на оформлении и эффектах, а не на сюжете или игре актеров. Качество и масштабы постановок заметно отличались в разных увеселительных садах, что обуславливалось вкусами и средствами антрепренера и режиссеров. Н. В. Дризен описывает, как публика с нетерпением ждала роскошные обстановочные феерии в Зоологическом саду, приуроченные к бенефису директора сада Э. Роста.

Сами по себе феерии не представляли какой-нибудь ценности, кроме эффектного зрелища для глаз. В лучшем случае инсценировалась одна из фантазий Жюль Верна вроде «Путешествия вокруг света в восемьдесят дней», «Наутилуса» и пр. Актеры были под стать репертуару. В этой

⁴⁵ Золотницкий Д. И. Фарс и что там еще? Театр фарса в России в 1893. С. 20.

⁴⁶ Там же.

⁴⁷ Петербург. Новые пиесы // Театрал. 1896. № 81. Авг. С. 67.

узорчатой пестряди память почему-то сохранила одну картину. На сцене море. Пираты потопили судно. Для торжества добродетели откуда ни возьмись полисмены. Они настигают пиратов, и между ними завязывается следующий диалог:

– Арестую вас именем королевы, – кричит во все горло один полисмен.

– А я вас потоплю именем королевы, – отвечает так же громко пират и сбрасывает смельчака в воду⁴⁸.

31 мая 1896 г. в саду «Америка» на Глазовской улице давали феерию «Путешествие на Луну», «приноровленную сюжетом ко вкусам и требованиям публики народного сада. Несмотря на некоторые промахи постановки, феерия имела успех у многочисленной публики»⁴⁹.

Еще в садах часто ставили мелодрамы со счастливым концом, отличавшиеся типовым сюжетом с определенным набором штампов, кочевавших из одной пьесы в другую. Считалось, что средняя публика «обожает мелодраму, особенно такую, в которой действуют рыжие злодеи, украденные дети, ангелы доброты и невинности»⁵⁰. Полный набор штампов содержала, например, мелодрама «Страшная ночь» Н. фон Дингельштедта⁵¹, переделанная из повести Н. В. Гоголя «Страшная месть».

Реже всего в садах устраивались оперные и балетные спектакли. В основном отдельные оперные и балетные номера вставлялись в программу дивертисмента. В садовые труппы часто набирали актеров почти с улицы, а классические спектакли требовали специальной подготовки и таланта. Случалось, что садовая певица не могла взять нужной ноты, а садовая балерина едва держала равновесие на пуантах. Правда, иногда некоторые антрепренеры намеренно делали ставку на балет. М. В. Лентовский пригласил в сад «Кинь-грусть» В. Цукки⁵². Э. Рост в Зоологическом саду устраивал балетные феерии во

⁴⁸ Дризен Н. В. Сорок лет театра. Воспоминания 1875–1915. СПб., 1916. С. 32.

⁴⁹ Петербургский листок. 1896. 1 июня. № 149. С. 4.

⁵⁰ Сад Тумпакова // Театр и искусство. 1899. № 30. С. 519.

⁵¹ Страшная месть, драм. феерия в 5 д., 10 карт. Н. фон-Дингельштедта. Дозвол. ценз. 1900 г. Рукоп. ЛТБ.

⁵² 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; Федорченко О. А. Первые выступления Вирджинии Цукки в России // Петербургские театры, которых нет. СПб., 2020. Вып. 2–3. С. 25–38.

время собственных бенефисов: «Ежегодно он [Э. Рост] преподносил петербургским балетоманам новую итальянскую звездочку. У него танцевали Аделина Сазо, Антонина Бэлла, Верже, талантливый танцовщик Винченше и др.»⁵³. В 1906 г., по мнению авторов «Театра и искусства», балет в увеселительных садах по своей популярности даже конкурировал с французской борьбой⁵⁴. Публику приятно поражали молодые неизвестные исполнительницы, которым не давали заметных ролей в зимнем сезоне. Все главные роли были отданы стареющим маститым балеринам. Корреспондент Нинов отмечает, что место, где выступают артисты, не играет роли: «Цукки и Кавальери начали с подмостков кафешантана, и несмотря на это, а быть может, благодаря этому сделались блестящими артистками»⁵⁵.

Выступления мировых знаменитостей составляли существенную часть программы садов для состоятельной публики. В увеселительных садах выступали звезды мировой величины: Г. Гудини, В. Цукки, Г. и Т. Сальвини, А. Павлова, С. Бернар, Л. Кавальери, Ф. Шаляпин, Л. Собинов. Шаляпина и Собинова переманивали из императорских театров немислимыми гонорарами, что порой приводило к скандалам⁵⁶.

Коммерческие сады для простого народа нередко предлагали «балаганные» развлечения. Чтобы не платить авторские гонорары, режиссеры этих театров иногда ставили «ворованные» пьесы с измененными названиями или классику⁵⁷. Театр в саду «Америка» на Глазовской улице «подгоняется, конечно, под вкусы публики. Если и проскальзывают иногда человеческие пьесы, то исполнители своим радением превращают их в балаган. Во всей труппе можно назвать двух-трех, имеющих основание называться актерами»⁵⁸. Во время исполнения «Гамлета», поставленного на бенефис молодого актера Лидина, актеры играли по суфлеру, не зная ни слова роли. «Сам бенефициант упорно смотрит в будку [суфлера. — С. Р.] и держится

⁵³ Дризен Н. В. Сорок лет театра. Воспоминания 1875–1915. С. 32.

⁵⁴ Балет летом // Театр и искусство. 1906. № 30. С. 456.

⁵⁵ Там же.

⁵⁶ См.: Теляковский В. А. Дневники директора императорских театров. 1898–1901. М., 1998. С. 539.

⁵⁷ См.: Театральная критика Власа Дорошевича. Минск, 2004. С. 297.

⁵⁸ Хроника театра и искусства // Театр и искусство. 1897. № 30. С. 536.

так, как будто справил уже “по всем правилам” бенефис до поднятия занавеса»⁵⁹.

В садах Попечительства о народной трезвости «драма ставилась или с пресно-патриотическим содержанием, или что-нибудь из переводных феерий с сыщиками»⁶⁰, сплошь «псевдонародное»⁶¹. Репертуар в основном состоял из пьес, посвященных отечественной истории (в особенности военной), мелодрам и приключенческих пьес⁶². В августе 1897 г. на сцене Народного театра в Екатерингофе, «где обыкновенно лазают на мачту для получения приза – а приз плисовые шаровары, – на днях была поставлена умным режиссером “Принцесса Греза”. Роль Мелисанды играла г-жа Черневская, а Бертра-на – умный режиссер г. Чернов. Исполнители путали слова и уродовали звучные стихи до неузнаваемости. Декорации и костюмы, т. е. внешняя постановка пьесы, пожалуй, недурна. Но почему Руделя облачили в русскую рубашку и шаровары?»⁶³ Рабочие были готовы довольствоваться и этим, ведь другие театры были им недоступны по ценам и местам. По мнению В. Г. Лебедевой, просветительская деятельность подобных театров и увеселительных садов «нередко вырождалась в модную благотворительность сытой обеспеченной публики, а в “творчестве для народа” она порождала карамельное псевдонародное искусство, имеющее неплохой сбыт»⁶⁴. Но не все летние «народные театры» были такими. Существовали и исключения, например летний театр в Таврическом саду⁶⁵, Василеостровский театр и сад в то время, когда им руководил Н. А. Попов⁶⁶, и народный театр за Невской заставой⁶⁷.

⁵⁹ Хроника театра и искусства // Театр и искусство. 1897. № 28. С. 504.

⁶⁰ Дадамян Г. Г. Театр в культурной жизни России в годы Первой мировой войны. М., 2001. С. 20.

⁶¹ Всеволодский (Гернгросс) В. История русского театра. М., Л., 1929. Т. 2. С. 312.

⁶² См.: Засосов Д., Пызин В. Повседневная жизнь Петербурга на рубеже XIX–XX вв. М., 2003. С. 388.

⁶³ Хроника театра и искусства // Театр и искусство. 1897. № 28. С. 504.

⁶⁴ Лебедева В. Г. Судьбы массовой культуры в России (вторая половина XIX – первая треть XX века). СПб., 2007. С. 76.

⁶⁵ Там же. 1898. № 24. С. 433; 1902. № 23. С. 443; № 27. С. 516.

⁶⁶ См.: Исмагулова Т. Д. Первый Василеостровский театр под руководством Н. А. Попова (1902 Год) // Петербургские театры, которых нет. Вып. 1. С. 247–284.

⁶⁷ См.: Театр за Невскою заставою // Театр и искусство. 1903. № 28. С. 531.

Правда, далеко не всегда «разумные развлечения» привлекали публику, которой они адресовались. Так, на оперные спектакли, устроенные попечительством, «ходит интеллигенция, и люди состоятельные, пользуются тем, что для них не предназначено, по низким ценам. А народ все равно пьет. Не ходит народ и на концерты. Гулянья в манеже посещаются активнее. Но все же главную долю публики на этих гуляньях составляют мелкое купечество, хозяева-ремесленники с их женами и воспитанники учебных заведений»⁶⁸. То же самое наблюдалось в Василеостровском театре:

Спектакли Попова были популярны среди интеллигенции, однако не привлекали местную публику, приученную к чувствительным мелодрамам в постановках его предшественника Светлова, отдававшего дань «старушке-мелодраме, которая создала успех этому театру»⁶⁹.

На открытой сцене садов устраивался дивертисмент – программа, состоявшая из отдельных небольших эстрадных, танцевальных, песенных, музыкальных⁷⁰, цирковых и балетных номеров, иногда связанных между собой юмористическим конферансом. Качество номеров отличалось в разных садах и сильно зависело от режиссера и материальных возможностей антрепренера.

Своя программа была на веранде ресторана, где обычно пели хор и капелла, исполнялись русские и цыганские романсы, арии из оперетт, популярные куплеты и шансонетки, модные танцы. В некоторых садах афиши каждый вечер обещали «букет новых этюдов». Во время и после своих выступлений «этуали» нередко спускались в зал и подсаживались за столики к поклонникам. В саду «Помпей» «до 50 женщин в разнообразных маскарадных костюмах разгуливают по его залам или же восседают за столиками с полупьяными посетителями, не стесняясь в речах и жестах»⁷¹.

⁶⁸ Там же. 1903. № 24. С. 461.

⁶⁹ *Исмагулова Т. Д.* Первый Василеостровский театр под руководством Н. А. Попова (1902 Год). С. 260.

⁷⁰ О богатой музыкальной традиции в летних «воксалах» и увеселительных садах см. *Петрова Г. В.* Развлекательная музыка в Петербурге: капельмейстер Йозеф Герман // *OPERA MUSICOLOGICA*. 2018. № 4. С. 85–106; *Савельева Ю. В.* Зрелищный Петербург: Музыка и развлечения в первой трети XIX века. СПб., 2013.

⁷¹ ЦГИА СПб. Ф. 569. Оп. 11. Ед. хр. 1215.

Чтобы заинтересовать публику садовых театров, требовались не только пьесы с захватывающим сюжетом, артисты с именем, но и яркое оформление спектаклей и костюмов и технические чудеса⁷². На сцене шли проливные дожди, били фонтаны, взрывались мосты, «извержение Везувия или бушующее море были обычным явлением»⁷³. Появлялись подплывающие пароходы, железные дороги с «настоящими паровозами» с электрическими фарами, дымом и искрами. Чудеса техники иногда демонстрировались в качестве отдельных номеров дивертисмента – например полеты аэростатов с гимнастами⁷⁴.

Актер Б. А. Горин-Горяинов описывал спецэффекты обстановочной «Снегурочки» по Островскому: на сцене наметало целые сугробы снега, летали стаи птиц, Снегурочка таяла на глазах у зрителя, из-под земли вырастали леса, выходило яркое слепящее солнце. Правда, в то время всё это достигалось примитивными средствами: «тогдашняя театральная техника не знала ни вращающихся сцен, ни механических полетов, ни люков, приводимых в действие моторами. Всякие превращения производились руками расторопных рабочих, предпочтительно на виду у зрителей и в молниеносно короткий срок»⁷⁵.

Эффекты батальных постановок режиссера А. Я. Алексева-Яковлева в «Аркадии», Крестовском саду, в Петровском парке и саду Народного дома («Война с Турцией», «Взятие Азова», «Взятие Плевны», «Синопский бой» и др.) «заключались в переправах через реку, атаках крепостных стен, морских и сухопутных сражениях, взрывах, потоплении судов и в победном апофеозе»⁷⁶. Иногда такие катаклизмы пугали самих актеров, а в редких случаях приводили к травмам. Алексеев-Яковлев активно использовал «местность»: рельефы садов, реки и пруды, несколько открытых сцен, применял пиротехнику и

⁷² См.: Петровская И. Ф. Театр и зритель провинциальной России. Вторая половина XIX в. Л., 1979. С. 139.

⁷³ Горин-Горяинов Б. А. Актеры. Из воспоминаний. Л.; М., 1947. С. 51–52; Конечный А. М. Петербургские балаганы. СПб., 2000. С. 18.

⁷⁴ Конечный А. М. Петербургские балаганы. С. 18.

⁷⁵ Горин-Горяинов Б. А. Актеры. Из воспоминаний. С. 51–52.

⁷⁶ Русские народные гулянья по рассказам А. Я. Алексева-Яковлева в записи и обработке Евг. Кузнецова. М.; Л., 1948. С. 130–131.

взрывчатые вещества для осуществления своих задумок⁷⁷. В постановке «Синопский бой» в «Аркадии» летом 1886 г. турки нападали на пограничный мост, русский гарнизон его героически защищал, был устроен пожар, взрыв и обвал казармы, подожженной неприятелем. Заключительная сцена происходила на воде: было разыграно морское сражение, которое заканчивалось взрывом и сжиганием вражеских судов⁷⁸. В постановке «Ермак Тимофеевич, покоритель Сибири» в заключительной сцене исполнитель роли Ермака выразительно падал в воду, которая «бурлила» и «закипала» с помощью изобретенных Алексеевым приспособлений и поглощала героя своими «волнами». По подсчету турникетов, число посетителей батальных постановок в Петровском парке превышало 80 000 человек (в день?)⁷⁹.

А. М. Конечный отмечает, что все постановки Алексеева-Яковлева сделаны как будто бы для киносъемки. Не случайно «Русское кинематографическое общество» тайно сняло фрагмент его «Взятия Азова» и смонтировало фильм, который в 1913 г. показали в провинции, а через год – в Москве⁸⁰. Существует предположение, что в фильме «Понизовая вольница» эпизоды с лодками поставил Алексеев.

Авторы заметок в периодической печати немало писали о зависимости летнего театра от буфета и о своеобразном поведении публики и выборе в пользу «легкого жанра» как следствии этого. «Летний театр неразрывно связан с антрактным гулянием в саду, последнее же находится в такой же неразрывной связи с буфетом»⁸¹. Зимой в театре обычно шли пятиактные пьесы, летом – трехактные с легким дивертисментом до, после и в антрактах. При этом летние спектакли оканчивались позднее. Автор статьи в «Театре и искусстве» (вероятно, А. Р. Кугель) отмечает, что «устройство открытых сцен, возле которых толпится публика, создает особый, весьма многочисленный разряд зрителей, случайно и отрывочно прислушивающихся к спектаклю»⁸².

⁷⁷ См.: Конечный А. М. Батальные постановки на сцене петербургских балаганов и под открытым небом в общедоступных увеселительных садах и парках // От слов к телу: Сб. статей к 60-летию Юрия Цивьяна. М., 2010. С. 123.

⁷⁸ Там же. С. 124.

⁷⁹ См.: Русские народные гулянья. С. 146.

⁸⁰ Там же. С. 128; Великий Кино: Каталог сохранившихся игровых фильмов России (1908–1919). М., 2002. С. 136–137.

⁸¹ Театры при буфетах // Театр и искусство. 1903. № 36. С. 653.

⁸² Там же.

Центром летнего театрального вечера становился буфет, непрерывно торгующий с семи-восемью вечера до двух часов ночи (до введения ограничительного распоряжения – до трех-четырех утра). Поскольку основной доход антрепренеры получали с буфетной торговли, их главной целью было заманить в сад как можно больше публики, «хотя бы ценою убыточности самого театрального представления; главный разряд публики – тот, который привык тратить деньги в буфете и рад покутить при всяком удобном случае»⁸³. По мнению автора статьи, обвинять «летнюю публику» и находить, что «летом зритель словно перерождается – совершенно неосновательно», поскольку не театры подчиняются зрителю, но, наоборот, он подчиняется театрам, прививающим ему вкусы и привычки, нужные «в интересах буфетной торговли». Нередко антрепренеры стремились удлинать антракты между действиями до получаса. «Расчет понятен, но приятен лишь немногим любителям буфетной стойки и произведений садовой кухни, других же нудное фланирование по небольшой площадке ротонды во время антрактов способно скорее вынудить уйти, не досмотрев пьесы, чем подойти к буфету и расположиться за столиком на веранде», – возмущался автор «Театра и искусства»⁸⁴.

Веселящаяся публика ходила между сценическими площадками увеселительного сада. Вне зависимости от типа площадки зрители могли приходить или уходить в середине спектакля, есть, говорить друг с другом. Постепенно стали формироваться правила поведения в закрытых театрах. Например, зрителей перестали пускать после начала представления. Бывали случаи, когда публика меняла программу, например просили скорее закончить спектакль и начать сеанс обещанной в афише французской борьбы, и организаторы, и исполнители не могли противостоять желанию толпы. Актер В. А. Кригер вспоминал:

В таких условиях трудно было играть. При звуках бравурных маршей в партере то там, то тут поднимались фигуры, спешившие к открытой сцене в предвкушении очередного аттракциона. Конечно, вся вина лежала на распорядителях, не согласовывающих садовые номера с нашими антрактами⁸⁵.

⁸³ Театры при буфетах // Театр и искусство. 1903. № 36. С. 653.

⁸⁴ Провинциальная летопись // Театр и искусство. 1907. № 32. С. 529.

⁸⁵ Кригер В. А. Актерская громада: Русская театральная провинция. 1890–1902. М., 1976. С. 169.

В летних и садовых театрах на одной площадке могли играть любители, новые «нарастающие дарования» наряду с профессиональными артистами императорских театров. Летом опытные артисты могли попробовать себя в новых жанрах и амплуа. Летние театры представляли собой своего рода площадку для обкатки новых программ, место пробы таланта и актерскую школу⁸⁶. Чтобы поступить в труппы летних театров и на открытые площадки увеселительных садов, актеры должны были заранее знать роли и партии ходовых спектаклей, подходящие под их амплуа, и обладать соответствующим гардеробом, которым должны были обеспечивать себя сами⁸⁷.

До образования Русского театрального общества, созыва съездов сценических деятелей в 1897 г. и выработки обязательной модели контракта актеров с антрепренерами в 1902–1905 гг. защитой прав актеров никто не занимался⁸⁸. Контракты разрабатывались самими антрепренерами при помощи знакомых нотариусов, заключались на определенный срок, обычно на весь летний сезон с конца апреля (начала мая) до начала сентября. Антрепренеры оставляли за собой право штрафовать актеров без повода, скрывая это за расплывчатой формулировкой «вычет из жалования по усмотрению дирекции»⁸⁹. Они часто обязывали актеров участвовать в дивертисменте и в прочих постановках. Актеры не могли играть в спектаклях других театров и антрепризах⁹⁰. Актер, участвующий в дивертисменте, должен был сообщить режиссеру свой репертуар за четыре дня до выступления. Режиссер имел право вставить в программу те «нумера», которые более нравились публике, и обязать актера повторять их несколько раз. Всякий артист должен был исполнять только назначенные в программе нумера и не делать к ним никаких нецензурных прибавлений⁹¹. Актер, не выполняющий каких-либо требований договора, лишался места и уходил из труппы, причем должен был выплатить неустойку.

⁸⁶ См.: Артист. 1894. № 40. С. 180.

⁸⁷ См.: Театральная газета. 1917. 7 мая. № 18–19. С. 13.

⁸⁸ См.: Проекты нормальных контракта, сценического устава (правил), общих принципов организации театрального товарищества и договора товарищества, выработанных Первым, всероссийским съездом русских сценических деятелей. СПб., 1899.

⁸⁹ См.: Рампа и жизнь. М., 1911. № 29. С. 2.

⁹⁰ См.: Маленький фельетон // Театр и искусство. 1901. № 31. С. 560.

⁹¹ См., например, «Условие между антрепренером Взметневым В. А. и артисткой Райт-Раичевой Ц. А. 1895 марта 4-го» // ГЦТМ. Ф. Разное.

Известность определяла гонорары актеров. Приглашенным «звездам»-гастролерам платили баснословные деньги. Гонорары Шалапина и Собинова начинались с 1200 рублей за вечер⁹². За сезон 1901/1902 гг. А. Д. Вьяльцева получила 10 000 рублей за 20 спектаклей в саду «Буфф», по 500 рублей за каждый⁹³. Ежемесячный оклад актеров (не знаменитостей), исполняющих главные роли, составлял в среднем 100–450 рублей⁹⁴. Рядовые актеры получали жалование 20–40 руб. в месяц⁹⁵. Самое маленькое жалование получали хористки, танцовщицы и кафешантанные актрисы – 7–25 руб. в месяц⁹⁶. На эти деньги они должны были обновлять гардероб, покупать ноты и пьесы, скидываться на подарки на антрепренерские и режиссерские бенефисы, выплачивать процент агенту или агентству, устроившему ангажемент, и как-то жить. Крошечное жалование толкало некоторых хористок к занятию проституцией⁹⁷.

Нужно было привлекать зрителей новыми постановками и больше двух-четырех недель не играть одну и ту же пьесу, поэтому новые спектакли ставились часто и быстро. Поскольку репетиции были делом невыгодным и не приносили дохода, обычно спектакли игрались с трех-четырех репетиций. На первой была читка, на второй – развод актеров по сцене режиссером, на третьей – репетиция с суфлером, светом и декорациями, на четвертой – генеральный прогон в костюмах⁹⁸. В лучшем случае было пять-шесть репетиций. На первых спектаклях актеры могли не знать ролей и своего места на сцене, где нередко возникала суетолака⁹⁹. Учитывая это обстоятельство, некоторые завсегдатаи летних театров пропускали премьеру и шли на уже обыгранный спектакль.

⁹² См.: Музыкальные заметки // Театр и искусство. 1901. № 35. С. 626.

⁹³ См.: Маленькая хроника // Театр и искусство. 1902. № 20. С. 397.

⁹⁴ РГАЛИ. Ф. 641. Оп. 1. Ед. хр. 929. Л. 18; *Исмагулова Т. Д.* Первый Василеостровский театр под руководством Н. А. Попова (1902 Год). С. 254.

⁹⁵ Контракты, заключенные с артистами, музыкантами, декораторами на участие в труппах Малого театра, театра «Ливадия» и харьковского Оперного театра. 1879–1894. ОР РНБ. Ф. 341. Ед. хр. 278.

⁹⁶ ЦГИА СПб. Ф. 569. Оп. 11. Ед. хр. 1215. Л. 29, 30 об.

⁹⁷ См.: *Малышева С. Ю.* «Профессионалки», «арфистки», «любительницы». Публичные дома и проститутки в Казани во второй половине XIX – начале XX века. Казань, 2014.

⁹⁸ См.: *Леонидов Л. М.* Прошлое и настоящее из воспоминаний. М., 1948. С. 89.

⁹⁹ См.: Сад Васильева // Театр и искусство. 1900. № 26. С. 472.

Представления на открытых сценах и эстрадах редко отменяли в холода и дождь. Актеры в любую погоду, даже при минусовой температуре, вынуждены были играть на открытых сценах. Официальных правил на этот счет не существовало – всё решалось непосредственно хозяевами садов. Артисты исполняли свои номера иногда посинев от холода, при пустом почти зале¹⁰⁰.

Инспектору Санкт-Петербургского столичного врачебного управления приходило немало писем о том, что в холодную погоду дети и полуобнаженные актеры, рискуя здоровьем, вынуждены выступать на сценах увеселительных садов. Например, в одном из таких обращений указывалось, что дети и дамы участвуют в феерии «Синяя борода», когда на улице три градуса тепла, при этом у них обнажены руки и грудь, поэтому они «обречены на губительное заболевание»¹⁰¹. Подобные случаи, по мнению автора обращения, являлись «эксплуатацией бедности и труда»¹⁰². В письме высказывалось требование запретить представления на открытых сценах при температуре ниже десяти градусов. В прессе также публиковалось немало критических заметок по поводу выступлений актеров в холодную погоду. В 1908 г. открытие Зоологического сада проходило при нуле градусов, что «не помешало зоологу-ветеринару [антрепренеру сада К. К. Баумвальду. – С. Р.] открыть летний сезон и заставить актеров и исполнителей во время дивертисмента рисковать здоровьем»¹⁰³. Антрепренеры крайне редко соглашались на отмену представлений во время холодной погоды. В 1899 г. В. А. Взметнев (по сцене Николаев-Соколовский) поступил подобным образом:

Редкий случай отмены спектакля произошел в театре «Олимпия». Николаев-Соколовский отменил спектакль, не желая вследствие холодной погоды заставлять бедных артистов петь и играть на сцене полуоткрытого театра. Это очень гуманная мера, но, думается, следовало бы по нашему санкт-петербургскому климату установить какой-либо «барометрический минимум» и сделать его обязательным для антреприз¹⁰⁴.

¹⁰⁰ См.: Сад «Эден» // Театр и искусство. 1908. №17. С. 304; Московский листок (МЛ). 1911. № 103. 6 мая. С. 3.

¹⁰¹ ЦГИА СПб. Ф. 569. Оп. 11. Ед. хр. 1215. Л. 2.

¹⁰² Там же.

¹⁰³ Сад «Эден» // Театр и искусство. 1908. № 17. С. 304.

¹⁰⁴ Хроника театра и искусства // Театр и искусство. 1899. № 20. С. 374.

В сильную жару актерам тоже приходилось несладко. Например, артисты Попечительства о народной трезвости, которым приходилось выступать на открытых сценах Петровского парка и сада «На Стеклянном» жаловались, как тяжело было играть в жаркие дни:

С одной стороны, условия открытой сцены заставляют все говорить в публику, с другой, хочется укрыться от лучей, которые не только заставляют щурить глаза, но и обращают самый легкий грим в мутные серые потоки¹⁰⁵.

Театр был неотъемлемой частью увеселительных садов и заметным явлением городской культуры. Театры при увеселительных садах появлялись не только в центре города и в старых парках, но на рабочих окраинах и в дачной местности, удовлетворяя растущий спрос на организацию досуга.

Коммерческий характер большинства заведений диктовал выбор определенного театрального репертуара, который должен был способствовать отдыху, активному посещению буфета, быть привлекательным и доступным для восприятия разнообразной публики. Антрепренеры стремились привлечь аудиторию репертуарными и техническими новинками.

Городские власти, просветительские общества и фабриканты тоже устраивали некоммерческие увеселительные сады с театрами. В театре видели средство для борьбы с алкоголизмом городских рабочих и поднятия культурного уровня народа.

¹⁰⁵ Хроника театра и искусства // Театр и искусство. 1899. № 20. С. 374.

Увеселительные сады Санкт-Петербурга. 1882–1917

Выборгская часть, 1-й участок

1. Между Ломанским пер., Новой ул., Нюстадской ул., Сампсониевским пр., дачей А. П. Синельниковой, близ клиники Виллие (Виллье):

Выборгский сад Я. И. Вульфа (1893–1895)¹⁰⁶,

Сад А. П. Синельниковой (1897–1899)¹⁰⁷.

Выборгская часть, 2-й участок

2. Новодеревенская наб., 13 (наб. Большой Невки, 93), владение графа Строганова:

«Аркадия» Г. А. Александрова и Д. А. Полякова (с 1893 г. владеет единолично) (1881–1904)¹⁰⁸,

«Новая Аркадия» А. И. Иванова (1905–1908)¹⁰⁹,

«Фантазия» А. Н. Ушакова (1909)¹¹⁰,

«Трианон» А. Н. Ушакова (1910)¹¹¹,

«Тиволи» И. В. Цырина и М. Якобс-Якубовича (1911)¹¹²,

¹⁰⁶ Театр и искусство. 1893. 7 мая. № 124. С. 3; 1895. 14 мая. № 127. С. 4.

¹⁰⁷ Петербургский листок. 1897. 20 июля. № 196. С. 1; ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 132. Ед. хр. 5.

¹⁰⁸ ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 159. Ед. хр. 89; Ф. 792. Оп. 1. Ед. хр. 5252; Бураковский А. З. Артисты за кулисами. С. 202; Кригер В. А. Актерская громада: Русская театральная провинция. 1890–1902. С. 121; Театр и искусство. 1897. № 31. С. 531; 1900. № 31. С. 553; № 36. С. 629; 1901. № 28. С. 511; № 29. С. 530; Театральный мирок. 1890. 13 мая. № 19. С. 2, 6; 20 мая. № 20. С. 3, 6; Петербургский листок. 1882. 14 мая. № 99. С. 3; 2 июня. № 118. С. 3; 26 июня. № 142. С. 1; № 148. С. 2; Столица и усадьба. 1915. № 44. С. 21–22; Боглачева И. А. Выступления итальянской танцовщицы Антониетты Дель Эра в театре «Аркадия» // Петербургские театры, которых нет. СПб., 2020. Вып. 2–3. С. 39–54.

¹⁰⁹ Новая Аркадия // Театр и искусство. 1905. № 22. С. 346.

¹¹⁰ Там же. 1909. № 29. С. 499.

¹¹¹ Там же. 1910. № 22. С. 434, № 23. С. 451, № 28. С. 531.

¹¹² Дивертисмент. 1911. № 8; Обозрение театров. 1911. № 1392. 7 мая; № 1394. 9 мая; № 1402. 17 мая; 1407. 23 мая; Театр-варьете. 1911. № 7–8. С. 14; Театр и искусство. 1911. № 19. С. 387. № 20. С. 399; № 35. С. 646.

«Новая Аркадия» А. С. Родэ (1912–1915)¹¹³.

3. Угол Новодеревенской наб. 1–3 и Строгановской ул., 2:

«Каскад» Понса (1883)¹¹⁴,

«Помпей» И. Ф. Картавова и Люшара (1885–1893)¹¹⁵,

Франко-русский сад / «Помпей» Я. И. Вульфа (1894–1897)¹¹⁶,

«Казино-электрик» М. Е. Картавой (1900–1902)¹¹⁷,

«Мавритания» Г. Ф. Киселева (1903)¹¹⁸,

«Новая Аркадия» А. И. Иванова (1904–1905)¹¹⁹,

«Вилла Родэ» А. С. Родэ (1909–1917)¹²⁰.

Выборгская часть, Охтенский участок.

4. Полуостровская наб. Большой Невы, 7, дача Кушелева-Безбородко:

«Новая Бавария» (1892)¹²¹,

«Эрмитаж» (1893)¹²²,

«Новая Бавария» (1895–1897)¹²³,

Полуостровский сад (1898–1899)¹²⁴.

Новая деревня

5. Набережная ул. (наб. Большой Невки), 6–8, владение Н. П. Базилевской¹²⁵:

¹¹³ ЦГИА СПб. Ф. 569. Оп. 14. Ед. хр. 25А; Театр и искусство. 1913. № 29. С. 578; 1915. № 25. С. 441.

¹¹⁴ Петербургский листок. 1883. 12 мая. № 108. С. 1.

¹¹⁵ ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 160. Ед. хр. 23.

¹¹⁶ Театрал. 1895. № 19. С. 66.

¹¹⁷ ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 132. Ед. хр. 248, Оп. 160. Ед. хр. 23.

¹¹⁸ Там же. Л. 64; Ф. 569. Оп. 11. Ед. хр. 1239. Л. 70 об.

¹¹⁹ Там же.

¹²⁰ Петербургский листок. 1917. 26 мая. № 126. С. 1; Театр и искусство. 1913. № 28. С. 559.

¹²¹ Мухина Е. М. Охта, Пороховые. Страницы истории. СПб., 2003. С. 147–151.

¹²² Петербургский листок. 1893. № 178. С. 3.

¹²³ Петербургский листок. 1896. 12 мая. № 129. С. 5; 1897. 1 авг. № 208. С. 1; ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 132. Ед. хр. 107.

¹²⁴ Петербургский листок. 1898. 2 июля. № 178. С. 4.

¹²⁵ Здесь и далее указан адрес, по которому находились разные увеселительные сады в период с 1882 по 1917 г.

«Ливадия» (1876–1884), арендуют Г. А. Александров, Д. А. Поляков, с 1881 г. – единолично А. Ф. Картавов (ресторан арендует И. Лежен)¹²⁶,

«Кинь грусть» М. В. Лентовского, затем товарищества Г. А. Арбенина (1885–1886)¹²⁷,

Театр и сад И. Я. Сетова (1887)¹²⁸,

«Кинь грусть» Я. И. Вульфа (1888–1889)¹²⁹,

«Эден» Ф. Пюже, Л. Борер и И. Лежена (1890)¹³⁰,

«Эрмитаж» В. Ф. Платонова (1891–1893)¹³¹,

«Фоли-Бержер» Зейферта (1895–1896)¹³²,

«Jardin de Paris» А. П. Петрова (?) (1901–1912)¹³³.

Коломенская часть, 1-й участок

6. Офицерская, 35 и 39:

Русский семейный сад В. Н. Егарева (1882–1885)¹³⁴,

«Ренессанс» Ш. Береза (1886–1888)¹³⁵,

Сад Неметти В. А. Линской-Неметти (Колышко-Неметти) (1889–1899)¹³⁶,

¹²⁶ См., например, ЦГИА СПб. Ф. 256. Оп. 13. Ед. хр. 36, 103; Ф. 513. Оп. 159. Ед. хр. 101; Ф. 224. Оп. 4 Ед. хр. 480; *Лейкин Н. А.* Перед акробатами // Н. А. Лейкин. Шуты гороховые: Повести. Рассказы. М., 1992; Петербургский листок. 1882. 18 июня. № 134. С. 3.

¹²⁷ ЦГИА СПб. Ф. 256. Оп. 13. Ед. хр. 36; *Бенуа А. Н.* Мои воспоминания. М., 1990. С. 550; Петербургский листок. 1885. 5 июня. С. 3, 6 июня. С. 3, 7 июня. С. 3, 1886. № 209. 4 авг. С. 3.

¹²⁸ ЦГИА СПб. Ф. 256. Оп. 13. Ед. хр. 36.

¹²⁹ ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 159. Ед. хр. 101; Театральный мирок. 1889. 4 июня. № 57. С. 2.

¹³⁰ ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 159. Ед. хр. 101; Театральный мирок. 1890. 6 мая. № 18. С. 6; № 19. 13 мая. С. 2; 20 мая. № 20. С. 2.

¹³¹ Театральный мирок. 1892. № 19. 10 мая. С. 14; № 21. 24 мая. С. 11.

¹³² Петербургский листок. 1895. 24 мая. № 141. С. 3.

¹³³ Петербургский листок. 1902. 13 мая. № 128. С. 4, № 133. 18 мая. С. 4; Театр и искусство. 1902. № 20. С. 399, № 32. С. 584; ЦГИА СПб Ф. 224, Оп. 4. Ед. хр. 480.

¹³⁴ *Зувев Е. Г.* «Воксал в Нарышкинском саду» // Нева. 2002. № 12. С. 222–228; Петербургский листок. 1885. 4 мая. № 117. С. 3.

¹³⁵ Столица и усадьба. 1915. № 44. С. 21; Театральный мирок. 1886. 8 марта. № 9. С. 4.

¹³⁶ Театральный мирок. 1889. № 47. 6 мая. С. 7.

Сад Е.А. Шабельской (1900–1904)¹³⁷,
Легний Фарс П. В. Тумпакова (1905–1911)¹³⁸,
«**Луна-парк**» И. П. Шурыгина (директор сада) и Г. Г. Елисеева
(1912–1918)¹³⁹ (в разное время снимали ресторан и театр Х. Х. Ялышев и С. Н. Новиков).

Петербургская часть, 1-й участок.

7. Александровский парк, Кронверкский пр.

Зоологический сад («Зоология») (1865–1918), его арендуют:
1882–1897 – Э. Рост, 1898–1908 – К. К. Баумвальд, О. Л. Гольц, 1909 –
П. П. фон Винклер, 1910–1918 – С. Н. Новиков¹⁴⁰.

8. Александровский парк, Кронверкский пр.

Сад народного дома Николая II (Заведение для народных развлечений императора Николая II) (1900–1918)¹⁴¹.

¹³⁷ Петербургский дневник театра. 1904. № 19. 9 мая. С. 7; Театр и искусство. 1904. № 20. С. 398; ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 132. Ед. хр. 236; Петербургский листок. 1895. 4 мая. № 117. С. 3.

¹³⁸ Театр и искусство. 1905. № 20. С. 313; 1909. № 19. С. 335; ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 137. Ед. хр. 801.

¹³⁹ *Аверченко А.* Дюжина ножей в спину революции. Париж, 1921; Обозрение театров. 1913. № 2072. 7 мая. С. 3; Театр и искусство. 1914. № 19; Ф. 1506. Оп. 1. Ед. хр. 1. С. 8; ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 139. Ед. хр. 180; Ф. 569. Оп. 14. Ед. хр. 199; Ф. 569. Оп. 12. Ед. хр. 1021, Оп. 15. Ед. хр. 1148, 1706; Ф. 1506. Ед. хр. 1. Оп. 1; РГИА. Ф. 23. Оп. 12. Ед. хр. 1069; Оп. 13. Ед. хр. 44; Ф. 497 Оп. 4. Ед. хр. 3643, Ед. хр. 3644; Ед. хр. 3645; Ф. 588 Оп. 2. Ед. хр. 1421; Ф. 1102. Оп. 1. Ед. хр. 976.

¹⁴⁰ *Бенуа А. Н.* Мои воспоминания. М., 1990. Т. 1. С. 12, 293; Московский листок. 1886. 20 июня. № 170. С. 3; Петербургский листок. 1885. 7 мая. № 120. С. 2; 1893. 2 мая. № 119. С. 2; 1897. 30 июля. № 206. С. 3; 1913. 11 мая. № 127. С. 4, 13 мая. № 129. С. 4; Театральный мирок. 1889. 6 мая. № 47. С. 7; 1890. 6 мая. № 18. С. 3; Театр и искусство. 1906. № 19. С. 292; 1915. № 18. С. 302; ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 49. Ед. хр. 136, 149, 150, 151, Оп. 159. Ед. хр. 83; Ф. 569. Оп. 14. Ед. хр. 2; Ф. 792. Оп. 1. Ед. хр. 3953, 6543, 6914; Ф. 921. Оп. 45. Ед. хр. 6.

¹⁴¹ *Засосов Д., Пызин В.* Повседневная жизнь Петербурга на рубеже XIX–XX вв. С. 388; Краткий очерк деятельности Санкт-Петербургского городского попечительства о народной трезвости. 1898–1908. СПб., 1908; Народный дом императора Николая II в С.-Петербурге // Неделя строителя. 1901. № 21. С. 142–144; Петербургский листок. 1902. 10 мая. № 125. С. 1; Театр и искусство. 1902. № 18. С. 372; *Петровская И. Ф., Сомина В. В.* Театральный Петербург. С. 263–270; С.-Петербург. 26 декабря 1910 г. // Театр и искусство. 1910. № 52. С. 1015; *Тамарин Н. [Окулов Н. Н.]*. Народный дом императора Николая II // Театр и искусство. 1912. № 9. С. 192; ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 137. Ед. хр. 804.

9. Каменноостровский пр., 10–12

«Аквариум» Г. А. Александрова (с 1910 г. перешел его наследникам) (1886–1910)¹⁴².

Петербургская часть, 2-й участок

10. Угол Геслеровского пер. и Большой Зеленина ул.

Сад Неметти (1903–1909)¹⁴³.

Петербургская часть, 3-й участок

11. Каменноостровский пр., 57–59, наб. Малой Невки, дача Громова

Монплеизир – в 1893 г. Ф. В. Алексеева, в 1896 г. Соколовского (1849–1896)¹⁴⁴.

Петербургская часть, 4-й участок (Крестовский остров)

12. Набережная Средней Невки, 2/4, северо-восточная часть Крестовского острова у Константиновского пр.

Крестовский сад (1883–1911), в 1883 г. его арендует И. Е. Евсеев, А. Ф. Картавов, 1884 г. – А. Вольф, 1885–1886 гг. – А. П. Лейферт, 1887–1911 гг. – И. К. Ялышев¹⁴⁵.

¹⁴² Артист и сцена. 1910. № 22–23. С. 19–20; Артист. 1891. № 18. С. 189; Григорьев М. А. Петербург 1910-х годов. С. 18; Пискарев П. А., Урлаб Л. Л. Быт старого Петербурга конца XIX – начала XX века в воспоминании старожилов. М., 2007. С. 205; Театральный мирок. 1887. 6 мая. № 18. С. 4; Театр и искусство. 1901. № 19. С. 369; 1904. № 23. С. 446; Петербургский листок. 1883. 23 мая. № 119. С. 2; 1913. 2 мая. № 118. С. 3; 19 мая. № 135. С. 4; ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 137. Ед. хр. 992; Добужинский М. В. Воспоминания / Сост., послесл. и коммент. Г. И. Чугунов. М., 1987. С. 130; РГИА. Ф. 23. Оп. 12. Д. 876.

¹⁴³ Зодчий. 1904. Вып. 40. С. 444–445; Петербургский дневник театра. 1904. № 22. 30 мая. С. 3; № 25. 20 июня. С. 4; Петербургский листок. 1905. 26 апр. № 112. С. 4; 27 апр. № 113. С. 4; Театр и искусство. 1902. № 28. С. 521.

¹⁴⁴ Петербургский листок. 1893. 30 июня. № 178. С. 1; 1895. 4 мая. № 117. С. 3; 1896. № 121. С. 3.

¹⁴⁵ Петербургский листок. 1897. 23 июля. № 199. С. 3; Столица и усадьба. 1914. № 44. С. 21; Театральный мирок. 1885. 4 мая. № 17. С. 3; Театр и искусство. 1902. № 21. С. 410, № 30. С. 553; 1908. № 29. С. 496; 1910. № 32. С. 595.

13. «Ташкент» (1882–1888)¹⁴⁶.

Петровский остров

**14. Рядом с пивоваренным заводом «Бавария»
Сад «Бавария» г-на Опитца (1863–1888)¹⁴⁷.**

15. Восточная часть Петровского острова, возле Ждановского мыса

Сад на Петровском острове (1902–1917) в ведении Попечительства о народной трезвости¹⁴⁸.

Васильевская часть, Суворовский участок.

16. Большой пр., 73 (71), против Косой линии, между Безымянным пер. и 25-й линией:

Василеостровский театр и сад (1887–1918)¹⁴⁹.

Литейная часть

**17. Кировная ул., вдоль Таврической ул.
Таврический сад (1862–1918)¹⁵⁰.**

¹⁴⁶ Петербургский листок. 1886. 2 июля. № 176. С. 3; Театральный мирок. 1888. 8 июня. № 13. С. 2.

¹⁴⁷ Там же. 1882. 15 мая. № 100. С. 1; 1884. 20 апр. № 106. С. 3; Театральный мирок. 1884. 9 июня. № 23. С. 5.

¹⁴⁸ Григорьев М. А. Петербург 1910-х годов. С. 22; Краткий очерк деятельности Санкт-Петербургского Городского попечительства о народной трезвости. 1898–1908. СПб., 1908. С. 4; Светлов С. Ф. Петербургская жизнь в конце XIX столетия. СПб., 1998. С. 45.

¹⁴⁹ Театральный мирок. 1887. 15 авг. № 22. С. 4; 1890. 27 мая. № 21. С. 3; Театр и искусство. 1906. № 39. С. 591–592; № 48. С. 740; ЦГИА СПб. Ф. 792. Оп. 1. Ед. хр. 6005.

¹⁵⁰ Театр и искусство. 1907. № 20. С. 324; Тамарин Н. [Окулов Н. Н.]. Таврический сад // Театр и искусство. 1911. № 28. С. 535; № 29. С. 532; Тамарин Н. [Окулов Н. Н.]. Таврический сад // Театр и искусство. 1908. № 28. С. 479; № 30. С. 512; № 31. С. 527–528; № 35. С. 601; № 43. С. 745; Тамарин Н. [Окулов Н. Н.]. Таврический сад // Театр и искусство. 1910. № 23. С. 452; № 24. С. 471–472; № 25. С. 484; № 26. С. 499; ЦГИА СПб. Ф. 569. Оп. 14. Ед. хр. 17; Ф. 792. Оп. 1. Ед. хр. 3420, 6652, 6784, 6952; Кузмин М. А. Дневник 1905–1907. СПб., 2000. С. 70, 87, 150, 152, 154, 157, 158, 164, 167–169, 171–173, 179, 183, 185, 190, 191, 209, 220, 328.

18. Бассейная ул., 58, угол с Греческим пр.

«Новый Эрмитаж» Е. Н. Кабанова, К. Я. Яковлева (1895–1898)¹⁵¹,

«Олимпия» В. А. Николаева-Соколовского (1898–1901)¹⁵²,

Новый летний театр Е. Н. Кабанова, К. Я. Яковлева до 1909 г.,
С. Н. Новикова с 1909 г. (1902–1915)¹⁵³.

19. Невский пр., 98

Летняя Летучая Мышь, театр и сад М. П. Рахмановой (1915)¹⁵⁴,

Сад Comedia Г. Г. Кякшта (1916–1917)¹⁵⁵

Нарвская часть

20. Фонтанка, 114–116 (ранее 80, потом 102), у Измайловского моста, владение Тарасовых:

«Александрия» Г. А. Лаврова (1882–1885)¹⁵⁶,

Сад Г. А. Лаврова (1886–1889)¹⁵⁷,

Измайловский сад П. В. Тумпакова (1890–1897)¹⁵⁸,

Сад П. В. Тумпакова (1898–1900)¹⁵⁹,

«Буфф» П. В. Тумпакова до 1911 г., затем товарищества (1901–1918)¹⁶⁰.

¹⁵¹ Петербургский листок. 1897. 20 июля. № 196. С. 4; Театр и искусство. 1898. № 24. С. 438; № 32. С. 568.

¹⁵² Петербургский листок. 1899. 1 июля. № 177. С. 3; Театр и искусство. 1899. № 20. С. 374; 1900. № 29. С. 519; 1900. № 37. С. 648;

¹⁵³ Петербургский дневник театрала. 1904. № 19. 9 мая. С. 8; Петербургский листок. 1902. 21 мая. № 136. С. 4; Театр и искусство. 1902. № 19. С. 387; 1904. № 26. С. 491. № 27. С. 506; 1906. № 24. С. 370.

¹⁵⁴ Обзорение театров. 1915. № 2770. 30 мая. С. 2, 17; № 2791. 20 июня. С. 2, 19.

¹⁵⁵ Петербургский листок. 1916. 1 июля. № 178. С. 1; Обзорение театров. 1916. № 3134. 17 июня. С. 3; № 3145. 28 июня. С. 3, 7, 15.

¹⁵⁶ Петербургский листок. 1882. 24 мая. № 109. С. 1; 1883. 4 мая. № 100. С. 3; 1885. 6 мая. № 119. С. 1; 8 мая. № 121. С. 3; 1886. 2 июля. № 176. С. 3; Театральный мирок. 1884. 2 июня. № 22. С. 4; 1885. 5 мая. № 18. С. 4.

¹⁵⁷ Театральный мирок. 1889. 10 мая. № 48. С. 24; ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 127. Ед. хр. 300, 361.

¹⁵⁸ Петербургский листок. 1893. 3 мая. № 120. С. 2; 9 мая. № 126. С. 1.

¹⁵⁹ ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 132. Ед. хр. 230.

¹⁶⁰ Там же. Оп. 139. Ед. хр. 182; Ф. 569. Оп. 15. Ед. хр. 665.

21. Лифляндская ул., 8, наб. реки Екатерингофки

Екатерингофский увеселительный сад (1882–1910), его арендует В. Н. Егарев (1882–1895), завод «Новая Бавария» (1895–1897), Попечительство о народной трезвости (1898–1910)¹⁶¹.

Московская часть

22. Фонтанка, 86, напротив Малого театра

Зал общедоступных увеселений в доме Мещанского общества¹⁶² (1887–1890),
«Фантазия» А. М. Ибянского (1891–1893)¹⁶³.

23. Глазовская ул., 23 (пересечение со Звенигородской ул.), двор наследников графа Зубова

«Америка» (1893–1896)¹⁶⁴ (в 1896 г. – г-на Теппе);

Сад Никифорова (1894)¹⁶⁵,

Сад и театр М. Е. Картавой (1897–1899)¹⁶⁶,

Сад и театр П. И. Васильева / сад «Альгамбра» – с 1901 г. его же (1900–1906)¹⁶⁷,

«Антей» К. К. Баумвальда (1906)¹⁶⁸,

«Эден» К. К. Баумвальда (1906–1917)¹⁶⁹.

¹⁶¹ Баторевич Н. И. Екатерингоф. История дворцово-паркового ансамбля; Петербургский листок. 1882. 17 июня. № 133. С. 1; 1895. 12 мая. № 125. С. 4; 1896. 7 мая. № 124. С. 3; 1897. 20 июля. № 196. С. 1; ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 132. Ед. хр. 107. Л. 1; Ф. 792. Оп. 1. Ед. хр. 7075. Л. 5.

¹⁶² ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 159. Ед. хр. 133.

¹⁶³ Там же; Петербургский листок. 1893. 22 мая. № 139. С. 1.

¹⁶⁴ Петербургский листок. 1895. 5 мая. № 118. С. 1; 1896. 7 мая. № 124. С. 2; Театр и искусство. 1897. № 28. С. 504, № 30. С. 536.

¹⁶⁵ Кузнецов Е. Из прошлого русской эстрады. М., 1958. С. 28.

¹⁶⁶ Петербургский листок. 1897. 4 июля. № 180. С. 1; 9 июля. № 185. С. 3, 20 июля. № 196. С. 1; 1 авг. № 208. С. 1; Театрал. 1897. № 116. С. 42; ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 128. Ед. хр. 450.

¹⁶⁷ Петербургский дневник театра. 1904. № 19. 9 мая. С. 3; Петербургский листок. 1902. 11 мая. № 126. С. 1, 4; Театр и искусство. 1901. № 19. С. 369; № 21. С. 390; № 25. С. 463; 1902. № 24. С. 462; № 25. С. 674; № 26. С. 492; 1903. № 19. С. 389; 1906. № 21. С. 323; № 23. С. 355; № 25. С. 386.

¹⁶⁸ Театр и искусство. 1906. № 24. С. 370; № 27. С. 418.

¹⁶⁹ Петербургский листок. 1913. 4 мая. № 120. С. 3; 3 июня. № 150. С. 4; Сад «Эден» // Театр и искусство. 1908. № 17. С. 304; № 25. С. 432; № 35. С. 601–602; 1909. № 19. С. 335; ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 134. Ед. хр. 108.

24. Забалканский проезд, 42

Забалканский сад (1900–1901)¹⁷⁰,

Московский театр и сад В. Ф. Платонова (1902)¹⁷¹,

«Олимпия» Н. Я. Петрова и А. Д. Иванова (1913–1916)¹⁷².

Малая Охта

25. Малоохтинский пр., 68, пересечение с Перевозной ул., рядом Малоохтинским кладбищем

Малоохтинский сад (1890 (?)-1895)¹⁷³,

Сад «Светлана» (1896)¹⁷⁴,

Малоохтинский сад Общества дешевых столовых и чайных (1897–1898)¹⁷⁵.

Лесной участок

26. Малая Спасская, 21

Беклешов сад А. М. Шмитгоф¹⁷⁶.

Александро-Невская часть и Шлиссельбургский участок

27. Шлиссельбургский пр., 25, близ Фарфорового завода

Сад Невского общества устройства народных развлечений (1885–1918), иногда назывались Гуляньями у Фарфорового завода¹⁷⁷.

¹⁷⁰ Вл. Л-ий [Вакулин В. А.]. Новый народный театр // Театр и искусство. 1900. № 31. С. 553.

¹⁷¹ Там же. 1902. № 18. С. 318; № 23. С. 443; № 25. С. 475.

¹⁷² Петербургский листок. 1917. 4 мая. № 108. С. 1; ЦГИА СПб. Ф. 569. Оп. 14. Ед. хр. 28; Обзорение театров. 1916. № 3118. 1 июня. С. 3; Театр и искусство. 1914. № 30. С. 627.

¹⁷³ Театральный мирок. 1890. 27 мая. № 21. С. 3.

¹⁷⁴ Петербургский листок. 1896. 10 мая. № 126. С. 1; 12 мая. № 128. С. 3.

¹⁷⁵ Там же. 1897. 24 авг. № 231. С. 1; 1898. 4 июля. № 180. С. 3; 6 июля. № 182. С. 2.

¹⁷⁶ РГИА. Ф. 759. Оп. 73. Ед. хр. 135; ЦГИА СПб. Ф. 256. Оп. 30. Ед. хр. 332; Петербургский листок. 1893. 8 июля. № 186. С. 3; Театральный курьер // Петербургский листок. 1895. 29 мая. № 142. С. 3; Театрал. 1895. № 20. С. 53.

¹⁷⁷ Петербургский листок. 1885. 5 мая. № 118. С. 2; ЦГИА СПб. Ф. 569. Оп. 11. Ед. хр. 1026; Театр и искусство. 1907. № 27. С. 438; 1908. С. 352; 1910. № 16. С. 328; Невское общество устройства народных развлечений. Отчет комитета 1891–1892. СПб., 1893. С. 7–9.

28. Железнодорожная ул., 16

Сад «Вена» (1907–1918)¹⁷⁸.

29. Бывший стеклянный завод на Глухоозерской (Мельничной) ул. у Обводного канала

Сад общедоступных развлечений при Стеклянном заводе (1898–1910) в ведении Попечительства о народной трезвости¹⁷⁹.

30. Обуховский завод

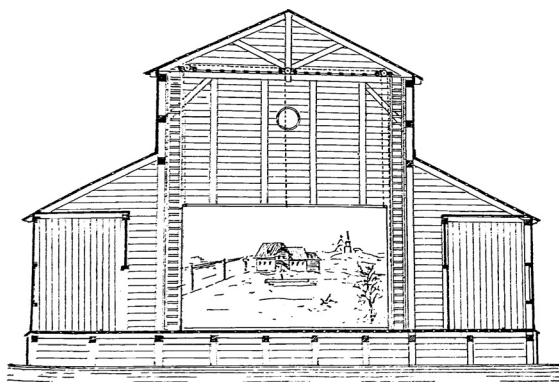
Сад и театр Обуховского завода¹⁸⁰.

¹⁷⁸ Шилов В. В. Народный музей революционной истории Невской заставы. Л., 1987. С. 30; Строитель. 1900. № 21–22. Стб. 861; ЦГИА СПб. Ф. 256. Оп. 30. Ед. хр. 323. Л. 18; Ф. 256. Оп. 36. Ед. хр. 153.

¹⁷⁹ Петровская И. Ф., Сомина В. В. Театральный Петербург. С. 270–273; Петербургский листок. 1899. 1 июля. № 177. С. 1; Театрал. Театр «Общедоступные развлечения» // Театр и искусство. 1899. № 44. С. 772; Театр и искусство. 1903. № 48. С. 907, 1904. № 27. С. 515.

¹⁸⁰ Обозрение театров. 1916. № 3156. 9 июля. С. 3, 15; № 3177. 30 июля. С. 4.

Карпов и театр для рабочих



А. М. Брянский. Карпов и театр для рабочих

(Публикация С. А. Филипповой)

В 1920-е гг. историком театра А. М. Брянским (1888–1942) была задумана монография о драматурге и режиссере Е. П. Карпове (1857–1926). Замысел этот, однако, не был осуществлен. В архиве Брянского (рукописный отдел РНБ) сохранились лишь рабочие материалы (черновики, библиография Карпова, газетные и журнальные вырезки) и неопубликованная статья «Карпов и театр для рабочих», написанная, очевидно, вскоре после смерти режиссера и датированная 1926 г. В ней рассматривается деятельность режиссера в Невском обществе устройства народных развлечений (далее – Невское общество).

Необходимость публикации этого материала в рамках исследования «Петербургские театры, которых нет» обусловлена тем, что Брянским рассматриваются два неоднозначных явления в жизни театрального Петербурга конца XIX – начала XX в.: деятельность Карпова в истории русского театра и театры Невского общества. Первое явление до сих пор воспринимается как спорное; за редким исключением исследователи опираются на негативные отклики современников, не стеснявшихся в выражениях при характеристике режиссерских опытов Карпова.

Таким же дискуссионным явлением представляется профессиональный уровень театров (а точнее, сцен или трупп) Невского общества. В контексте смены театральных вех, приближения эпохи режиссерского театра народные театры 1890-х гг. (истоки которых восходят к традиции увеселительных садов) по своим сценическим средствам, очевидно, проигрывали профессиональным труппам. Несмотря на это, они остаются неотъемлемой частью культурной жизни города и имеют право на включение в театральный ландшафт.

Официально Невское общество возникло 9 сентября 1891 г. Однако история его началась в апреле 1885 г., когда кружком местных фабрикантов было принято решение об устройстве гуляний для народа. Уже 2 мая состоялось первое гуляние – в селе Александровском за Невской заставой (сейчас со стороны Рабфаковских переулков здесь располагается прилегающий к метро Обухово район). Идея создания кружка принадлежала М. С. Агафонову, члену Фарфоровского попечительства. Председателем его стал В. П. Варгунин (1840–1888), семья которого владела Невской писчебумажной фабрикой братьев Варгуниных. В те годы за Невской заставой проживали около шестидесяти тысяч жителей, располагалось порядка тридцати фабрик и заводов.

Изначально развлечения на гуляниях не отличались разнообразием: качели, вертящееся бревно, гигантские шаги и пр. Был сооружен павильон для музыкантов, поставлено несколько столов и скамеек. К июлю 1885 г. выстроили эстраду для представлений, где выступали клоуны, гимнасты, рассказчики и куплетисты, ставились пантомимы, комедии и водевили в одном действии. Очевидно, это можно объяснить не только тем, что устроителям не хватало артистических и постановочных сил, но и опасениями, что формат многоактной пьесы будет с трудом восприниматься рабочими. Во многом именно поэтому предпочтение отдавалось комедийному жанру. Сначала представления шли только по праздникам и воскресеньям, позже – и по будням. За первые четыре месяца (сезон длился с мая по сентябрь) на гуляниях побывали 61 016 человек. В 1886 г. число зрителей выросло до 65 162 человек. В том же сезоне впервые были поставлены пьесы в нескольких действиях: «Бедность не порок» А. Н. Островского и «Первый винокур» Л. Н. Толстого (комедия, написанная специально для народных сцен).

Финансовая стабильность кружка в первое время обеспечивалась пожертвованиями. Входная плата была совсем невысокой, 10 копеек с человека. К моменту закрытия сезона некоторая сумма всегда оказывалась в остатке.

Летом 1888 г. кружок арендовал парк рядом с Императорским фарфоровым заводом (принадлежавший Товариществу Калинкинского пивоваренного завода) по адресу: Шлиссельбургское шоссе, 25.

Сейчас здесь располагается парк культуры и отдыха им. И. В. Бабушкина. За счет переноса гуляний в парк возросло число посетителей. С мая по сентябрь 1888 г. прошло 31 гуляние, которые посетили 86 132 человека (72 501 взрослый и 13 631 ребенок). Финансовая ситуация в сравнении с первыми сезонами складывалась непросто, пожертвования поступали нерегулярно, поэтому члены кружка были вынуждены занять 44 500 руб. у разных лиц под 4% годовых. Это позволило им выкупить парк и четыре дома у Калинкинского товарищества.

К сентябрю 1891 г. был разработан и утвержден устав Невского общества. После смерти В. П. Варгунина (1888) председателем Комитета был избран П. П. Варгунин (1859–1900). Общество ставило своей задачей «содействовать доставлению местному рабочему населению нравственных, трезвых и дешевых развлечений»¹, к числу которых относились народные гуляния, чтения, концерты, спектакли, танцевальные вечера. В перечне развлечений спектакли занимали предпоследнее место. Очевидно, организация гуляний, а не высокие идеи народного театра были основной целью устроителей.

Несмотря на это, открытие зимнего сезона принесло с собой не только новые развлечения (горки и катки), но и появление отдельного театрального здания для представлений и концертов. 26 декабря 1891 г. театр был открыт в одном из достроенных домов (арх. Л. Л. Шауфельбергер). Летний театр был построен лишь в 1896 г., затем, с 1897 по 1900 г., строился зимний.

Гуляния и спектакли заканчивались в 11 часов с тем, чтобы к этому моменту закрылись все питейные заведения. Спектакли не пользовались успехом. На Пасху члены Невского общества М. В. Довалькова, О. П. Поморская и З. А. Никитина предложили устроить спектакль и пригласили в качестве режиссера Е. П. Карпова, которому на момент приглашения в Невское общество было 35 лет. Он убежденный народник, прошедший в ссылках около десяти лет (в связи с покушением на Александра II и по делу типографии «Земля и Воля»). Карпов был уже достаточно известным драматургом, лауреатом премии им. И. Г. Вучины (за пьесу «Тяжкая доля»). Он появился в Петербурге

¹ Карпов Е. Десятилетие народных гуляний за Невской заставой. 1885–1895: Очерк деятельности Невского общества устройства народных развлечений. СПб., 1895. С. 7.

только в 1888 г., когда ему было разрешено переехать в столицу. До этого как актер год служил в Ярославле, но не оставлял мечты стать режиссером. В Петербурге брался за любую работу: занимался с солдатами; ставил с крестьянами пьесы Островского (Народный театр в Рождествено, 1889–1891).

В Невском обществе Карпов провел три года, с 1892 по 1895, после чего его пригласили главным режиссером Театра Литературно-художественного общества. Там он с успехом поставил «Власть тьмы» Л. Н. Толстого, чем обратил на себя внимание Дирекции императорских театров. И уже в 1896 г. Карпов стал главным режиссером русской драматической труппы.

В Невском обществе образовалось несколько кружков со своими спектаклями и режиссерами. Помимо Карпова там работал Н. В. Чичагов (кружок Е. И. Чичаговой). Режиссером летних гуляний 1892 г. стал актер А. Н. Соколовский. В зимнем театре с 1 октября 1892 г. (до 18 апреля 1893 г.) в постановке Карпова шли народные спектакли кружка О. П. Поморской и З. А. Никитиной. Было дано 24 спектакля при 6130 зрителях. Средств на содержание профессиональной труппы у Невского общества не было, поэтому Карпов организовал два кружка: рабочих и любителей из интеллигенции. Огромный опыт режиссер приобрел во время спектаклей на летней открытой сцене, когда он приглашал разовых актеров и ставил спектакли для нескольких тысяч человек (3–5).

Карпов руководил и летними народными гуляниями, центральное место в которых к тому моменту стали занимать драматические спектакли и дивертисменты. Был организован детский театр, в 1893 г. открылась читальня, устраивались концерты военной музыки. К числу устройств для активных развлечений добавились платформа для танцев, кегельбан, стрельбище, карусели, отделение с играми для детей и пр. Постепенно росло число посетителей, иногда достигая 100 000 взрослых и детей.

Опубликованный в сборнике «Народный театр» репертуар Невского общества (1891–1895)² свидетельствует о поэтапном расширении театральной афиши после прихода Карпова. До него Невским обществом не ставились иностранные пьесы. В первый же сезон Карповым

² Народный театр. М., 1896. С. XLIII–XLIX.

был поставлен «Севильский цирюльник» П. Бомарше; количество пьес Островского выросло с семи до восемнадцати; в репертуар были введены водевиль «Медведь» и шутка «Предложение» А. П. Чехова, комедии «Свадьба Кречинского» А. В. Сухова-Кобылина и «Недоросль» Д. И. Фонвизина.

Выступая на Первом всероссийском съезде сценических деятелей, Карпов настаивал на полноценном введении в репертуар народного театра пьес У. Шекспира, Ф. Шиллера, И. В. Гёте, Ж. Б. Мольера, П. Бомарше, П. Кальдерона, Лопе де Веги, К. Гольдони, всех европейских классиков, а также новинок европейской драматургии³. Любопытно, что на этой встрече Карпов входил в число членов Комиссии по организации съезда и возглавлял Отдел вопросов о правильной постановке художественного театра (П. Д. Боборыкин руководил Отделом общих вопросов; А. Е. Молчанов – Отделом общих правил для сценических деятелей; В. И. Немирович-Данченко – Отделом вопросов о цензе, вознаграждении и материальном обеспечении сценических деятелей).

В 1895 г. был издан очерк Карпова «Десятилетие народных гуляний за Невской заставой» о деятельности Невского общества. Спустя четыре года по поручению Русского театрального общества в соавторстве с Н. Н. Окуловым режиссером был написан очерк «Организация народного театра и полезных развлечений для народа». Именно деятельность Невского общества казалась авторам образцом народного театра: «Центром увеселения должно быть драматическое или, если возможно, оперное произведение (хотя бы в отрывках)»⁴. Планировалось возводить народные дома с театром, картинной галереей, библиотекой, книжной лавкой, воскресными и вечерними классами. Очерк включал значительно расширенный список разрешенных пьес, в том числе иностранных драматургов⁵. В качестве приложения Карпов опубликовал образец прошения о разрешении на постановку запрещенной пьесы⁶.

³ См.: Речь Е. П. Карпова // Труды Первого Всероссийского съезда сценических деятелей 9–23 марта 1897 г. в Москве. СПб., 1898. Ч. 1. С. 70–71.

⁴ Организация народного театра и полезных развлечений для народа / Сост. Е. П. Карпов и Н. Н. Окулов. СПб., 1899. С. 21.

⁵ Там же. С. 25–35.

⁶ Там же. С. 23.

Лучшие годы Невского общества Брянский связывал с деятельностью Карпова на посту режиссера. Поскольку в дальнейшем в театре работали и П. П. Гайдебуров, и А. А. Брянцев, возможно, это заявление звучало достаточно категорично, но решающая роль Карпова в развитии театральной части Невского общества и организации народных театров в стране не подлежит сомнению.

Невозможно найти подробных описаний спектаклей Невского общества, установить фамилии тех, кто играли в летнем и зимнем театрах под руководством Карпова. Однако, не принимая участия в работе Невского общества, Карпов вряд ли оказался бы главным режиссером императорской сцены и выработал режиссерские приемы, которые позже, в период службы в русской драматической труппе (1896–1900), часто ставились ему в вину.

А. М. Брянский

Карпов и театр для рабочих⁷

В плодотворной, интересной и разнообразной деятельности Евтихия Павловича Карпова, по характеру своему необычайно типичной для русского театра последней четверти прошлого столетия, есть одна сторона чрезвычайно привлекательная и весьма значительная по задачам и достигнутым результатам, но, к сожалению, за давностью лет, совершенно забытая.

Вспоминая все главнейшие этапы долголетней работы Карпова, его могучий и оригинальный духовный облик, нельзя пройти молчанием период деятельности, который действительно представляет отраднейшую страницу прошлого и любопытнейшие черты биографии Евтихия Павловича⁸ и которым к тому же покойный особенно дорожил, сохраняя о нем до глубокой старости самые отрадные воспоминания.

С особенною любовью и горячею признательностью мы должны сохранить для истории следы этой плодотворной театрально-культурной работы, протекавшей непосредственно в рабочей массе в тяжелых условиях царского режима, организованной с целью скрасить безрадостную, подъяремную жизнь рабочего.

Русский театр значительный период обслуживал почти исключительно придворные круги, а затем, появившись на городской площади, по идее открытый для всех, оставался, однако, доступным лишь ограниченной части городского общества, более зажиточной и интеллигентной.

Беднейшая часть населения, ютившаяся на окраинах, фабричные и заводские рабочие, гнувшие спину чуть ли не все двадцать четыре часа в сутки в условиях полного бесправия личности, были абсолютно лишены разумных, здоровых развлечений, которые бы радостно

⁷ Текст статьи приводится по машинописной копии: *Брянский А. М.* Карпов и театр для рабочих // РНБ. ОР. Ф. 106. Ед. хр. 23. Л. 1–22.

⁸ Далее в тексте инициалы Е. П. Карпова раскрываются.

разряжали сугубо мрачную атмосферу тяжелого труда и грустной жизни.

Невольно свой досуг, свободные часы и дни тратили они в отдыхе, который не только подрывал благосостояние, но и уносил здоровье, отзывался тяжелым гнетом на поколение и, как опиум, усыплял сознание.

Идея дать рабочему возможность проводить отдых в здоровых условиях общности рождается в интеллигентских кругах в семидесятых годах, совпадая с народническим движением в России, и характеризуется в первую очередь возникновением так называемых народных театров, которые к половине восьмидесятых годов получают широкое распространение на фабриках, заводах и в рабочих поселках.

Покойный Евтихий Павлович в самую живую пору своей деятельности вступил в эту своеобразную область русской театральной жизни и принес в жертву ей свою безгранично кипучую энергию, свой талант и главное на редкость глубокое понимание задач и смысла того громадного дела, которое многим казалось только забавой и развлечением.

Судить уродливую форму театра, т. е. народный театр, когда в нашем распоряжении имеется громадный опыт прошлого, значительная критическая литература и в достаточной мере историческая перспектива, сравнительно легко, но мы не должны рассматривать это явление с современной точки зрения, памятуя, что каждое историческое явление порождается своим временем, со вкусами и понятиями своей эпохи. Нам надлежит принять во внимание еще то обстоятельство, что деятелям народного театра пришлось действовать в тяжелых политических и общественных условиях восьмидесятых, девяностых годов, действовать на свой риск и страх, не имея абсолютно никаких предшественников, опыт которых мог бы служить школою, руководством и предостережением в заблуждениях.

Говоря о работе Карпова в этой сфере, задача, правда, облегчается тем, что он опередил свое время во взглядах на приобщение народа к театру и старался на деле доказать правоту своих убеждений. С другой стороны, у покойного Евтихия Павловича было одно громадное преимущество перед большинством театральных работников на этом поприще – он хорошо знал рабочего, так как сам был в рядах рабочих, служа масленщиком на буксирном пароходе «Василий» на Волге и слесарем на заводе Колчина в Нижнем Новгороде. Карпов, таким

образом, счастливо соединил в себе два ценных для театральной работы в рабочей массе достоинства: он был подлинно театральный человек, горячо любящий дело, и в то же время человек, знавший и понимавший психологию рабочего, его нужды и запросы, его думы и устремления, которым не мог не сочувствовать. Притом к тому времени, когда он стал работать в рабочей среде, у него уже был некоторый опыт по театральной работе в народе.

Еще в 1888 г., когда Евтихию Павловичу было разрешено жить в Петербурге, он в ту же зиму отдался своей любимой работе и стал ставить спектакли в «Отделе огнестрельных припасов», организовав труппу исключительно из солдат, с репертуаром Островского по преимуществу.

«Много мне было труда с моими актерами солдатами, но результаты были прекрасные, – вспоминал впоследствии Карпов. – Непосредственные люди после нескольких репетиций так сильно, так жизненно выражали чувства действующих лиц, что положительно заражали своим горем и радостью весь театр, наполненный почти сплошь нижними чинами»⁹.

Летом 1889 г. Карпов соорганизовал труппу в селе Рождествено¹⁰, около ст. Сиверской, для народного театра, возникшего по инициативе женщины-врача Е. К. Фавицкой. Труппа состояла из интеллигентов и играла того же Островского. Интересно отметить, что Евтихий Павлович сделал очень удачную попытку пополнить труппу крестьянской местной молодежью, которая была облита грязными помоями «Ново-временского» фельетониста, испугавшегося нового явления.

Но Карпов твердо стоял на своем и продолжал с охотой и любовью начатое дело.

«Крестьяне с необыкновенным рвением относились к своим актерским обязанностям, вдолбежку учили роли, ловили на лету все мои замечания, старались до поту, и через месяц-другой играли весьма стройно, а многие даже талантливо, прекрасно понимая характеры действующих лиц и сильно, хотя, может быть, и грубовато их передавая»¹¹.

⁹ Из автобиографии Е. П. Карпова // Театр и искусство. 1908. № 3. С. 59. Здесь и далее цитаты А. М. Брянского уточнены; библиографические описания, приведенные Брянским в скобках, дополнены и перенесены в подстрочные примечания.

¹⁰ Подробнее о театре в селе Рождествено см.: *Рябов Д.* Народный театр в Рождествено // Петербургский театральный журнал. 1993. № 4. С. 26–29.

¹¹ Из автобиографии Е. П. Карпова // Театр и искусство. 1908. № 3. С. 59.

Таким образом, к 1892 г.¹², когда покойный был приглашен режиссером в Невское общество устройства народных развлечений, где ему предстояла возможность широко развернуть свои способности, к этому времени у него накопился некоторый опыт, некоторая сумма наблюдений, позволявшие уже с большею смелостью делать выводы и обобщения, необходимые для дальнейшей работы в этом направлении.

Краткая история Невского общества устройства народных развлечений изложена самим покойным в ценном очерке под названием «Десятилетие народных гуляний за Невской заставой», и потому желающих ознакомиться с этой организацией отсылаю к этой брошюре. Я позволю себе лишь дополнить очерк Евтихия Павловича сведениями и соображениями, которые необходимы для полноты картины и о которых, по условиям цензуры того времени, не мог говорить покойный.

За Невской заставой, от Обводного канала до деревни Славянка, на протяжении более чем пятнадцати верст по обоим берегам Невы почти непрерывною цепью тянутся фабрики и заводы. Этот район Шлиссельбургского участка, насчитывавший в то время (1892 г.) до 32 фабрик и заводов с 60 000 жителей, не имел никаких разумных развлечений.

В рабочие дни и часы этот район, с его деревянными постройками и немощеными улицами, напоминал пустынный безлюдный провинциальный город, но в праздничные дни картина резко менялась. Из грязных, душных, зловонных и страшно переполненных квартир весь рабочий люд высыпал на улицу подышать свежим воздухом и до такой степени запружал улицы, что местами трудно было не только пройти по деревянным мосткам, заменявшим здесь панели, но даже проехать по дороге. В новых пиджаках, в больших русских сапогах, в цветных косоворотках, с серебряными цепочками на жилетах, с картузом на голове, из-под которого торчали густонапомаженные по случаю праздника волосы, с песнями под гармошку рабочие толпами бесцельно бродили по улицам или собирались в поле, устраивали кулачные бои, игры в орлянку и карты, кончавшиеся обычно страшной дракой.

¹² Сам Карпов указывал, что был приглашен в Невское общество в 1893 (Из автобиографии Е. П. Карпова // Театр и искусство. 1908. № 3. С. 59). Однако из текста подготовленного Карповым издания «Десятилетие народных гуляний за Невской заставой. 1885–1895. Очерк деятельности Невского общества устройства народных развлечений» можно сделать вывод о том, что Карпов начал сотрудничество с Невским обществом именно в 1892.

Кабаки, трактиры и другие заведения, ютившиеся в изобилии под рукой, набивались битком, и рабочий спускал здесь последние гроши¹³.

Грустную картину представлял собой праздничный вечер в рабочей слободке. Квартиры оглашались криками детей, бранью ссорящихся мужей и жен, улицы у заборов усеивались пьяными, которых никто не подбирал, и несчастные мать и дети обычно сами старались отыскать своего не менее несчастного отца, мужа или брата... Утро после праздника уходило на то, чтобы удалить праздничный угар из отяжелевшей головы и вообще привести себя в человеческий образ. Знатоки местных нравов утверждали, что рабочие оставляли в кабаках не менее половины заработка¹⁴.

Вот печальная картина отдыха ленинградских рабочих сорок-тридцать лет назад. Находясь в самых тяжелых экономических и правовых условиях, сами рабочие, конечно, не могли изменить грустную картину своего отдыха. Нужен был какой-то толчок извне, какая-то поддержка добрых намерений передовой части рабочих, и такой толчок создала местная фабричная интеллигенция, сочувствовавшая рабочим и пытавшаяся прийти им на помощь организацией на Шлисельбургском тракте, в селе Александровском специальных гуляний для рабочего населения. Ни город, ни правительство не принимали в этом участие, совершенно не шли навстречу молодой организации, которая была делом исключительно частной общественной инициативы. Но в то же время лишь только мысль об устройстве развлечений для рабочих стала принимать реальные формы, к ней прилепились и многие местные фабриканты, и местная полиция, как бы сочувствуя идее. У каждого из них были, конечно, свои мотивы, ничего общего не имеющие с бескорыстными мотивами интеллигенции, стремившейся обогатить досуг рабочего и расширить, углубить его умственный кругозор.

Для полиции как государственного аппарата важно было, чтобы эти развлечения явились отвлечением рабочего от углубления в интересы своего класса, чтобы вновь организуемое общество не служило и не помогало рабочим осознанию своего положения. Правительство поспешило отдать народный театр в ведение и надзор полиции, ко-

¹³ Во многом именно поэтому в организованном на гуляниях буфете не продавались алкогольные напитки.

¹⁴ См.: Воззвание Невского общества // Русское богатство. 1896. № 4. С. 215.

торая сейчас же выговорила для себя разрешающие и надзирающие прерогативы. Полиция принимала даже «непосредственное участие» в делах таких обществ. Обыкновенно под флагом якобы личной симпатии делу в общество, в правление как члены входили приставы. Но все это было шито грубыми белыми нитками, и истинная подоплека была ясна даже младенцу.

От фабриканта польза и значение разумных развлечений для рабочих не могли укрыться. Многие сами, правда, в нищенских размерах, старались организовать при своих фабриках и заводах театры для рабочих. Что же двигало их на эту дорогу? Желание дать рабочему возможность забыть будничную обстановку серого угла? Дать спокойный отдых от непомерно тяжелой работы? Дать средство сберечь здоровье для своей семьи? Менее всего эти мотивы служили рычагом в заботах фабрикантов о рабочем. Тут прежде всего действовала эгоистическая причина капиталиста – желание сохранить рабочую силу в своих выгодах и интересах. Развлечения, театр отвлекали рабочего от кабака, а раз рабочий не предавался пьянству и разгулу, он не пропускал рабочих дней, следующих за праздником, и после праздника приступал к работе не в чаду похмелья, и работа его в зависимости от этого была более интенсивной, не страдала в качестве; наконец, сохранение общего здоровья рабочих благоприятно отражалось на всем ходе дела. Это было настолько ясно и ощутимо, что даже общая пресса указывала на такие благоприятные для фабрикантов результаты. «Хозяин должен помнить, что его интересы до некоторой степени солидарны с интересами служащего персонала, – от благосостояния рабочего зависит его собственное благосостояние»¹⁵.

Защищая пользу фабричных театров, этим же аргументировал впоследствии Н. А. Попов в своем докладе на 2-м съезде русских деятелей по техническому и профессиональному образованию в Москве в декабре 1895 г. Он особенно отметил то, что рабочий «с лихвою стал возвращать своему работодателю то, что тот затрачивал на устройство развлечений»¹⁶. Но даже учитывая свои интересы, работодатели не особенно раскошеливали свои карманы и ограничивались самы-

¹⁵ К вопросу об урегулировании народных развлечений // Петербургский листок. 1885. № 356.

¹⁶ Попов Н. А. Об организации развлечений для рабочих // Театрал. 1896. № 65. С. 24.

ми скудными суммами; так, например, богатейшие фабриканты и заводчики Шлиссельбургского района никак не удосужились построить приличное каменное здание для рабочего театра, и Невское общество устройства народных развлечений должно было прибегать к займам, членским взносам, подписке и пожертвованиям, чтобы собрать сумму для постройки каменного зимнего театра за Невской заставой.

Но все неприглядные стороны дела не пугали, однако, тех идейных тружеников, которые работали исключительно с благородною, высокою целью – создать здоровый отдых для рабочего класса, среди них был и покойный Евтихий Павлович Карпов. Он вступил в Невское общество, когда оно получило утверждение устава и когда наметило более широкие задачи и программу своей деятельности.

Первое время (1885 г.) увеселения происходили в селе Александровском, на участке земли, принадлежащей обществу Невской пригородной железной дороги, и состояли из хора военной музыки, гимнастических игр, открытой сцены с песенниками, акробатами, фокусником, балаганным делом, карусели, площадки для танцев, гигантских шагов, качелей, мачты для лазания и пр. незатейливых развлечений, к которым вскоре присоединились представления одноактных пьесок и пантомим. В 1886 г. кружок приспособил открытую сцену для исполнения более сложных пьес, а в 1888 г. гулянья были перенесены в прекрасный парк, принадлежавший тогда Товариществу Калинкинского пивоваренного завода и находившийся рядом с фарфоровым заводом. Здесь дело было поставлено уже гораздо шире, и кружок обратил особое внимание на улучшение сценических представлений. Наконец, в 1891 году, пока собирали деньги на постройку каменного театра, Общество открыло временный театр в деревянном здании (Шлиссельбургский проспект, д. № 25) с целью дать возможность в зимнее время хоть части рабочего населения привыкнуть к посещению театра. Театр этот (после перестройки дома архитектором Л. Л. Шауфельбергером) был открыт 26 декабря 1891 г. Это было первое театральное здание на Шлиссельбургском тракте. Рассчитано оно было на 280 человек.

В этом театре в 1892 г. и начал свою серьезную режиссерскую работу Евтихий Павлович Карпов. Здесь он работал с необычайным увлечением и любовью, здесь он зарекомендовал себя исключительным организатором и составил себе имя талантливого режиссера.

Невское общество не имело средств держать труппу, и Карпов, чтобы регулярно вести спектакли, организовал две труппы: одну исключительно из интеллигентов, другую исключительно из рабочих. Обе труппы играли попеременно, и спектакли их чередовались.

Среди интеллигентов были учительницы, курсистки, жены профессоров и литераторов, учителя, приват-доценты, художники и др. Все это были идейные люди, многие из них всю жизнь посвятили служению народу и смотрели на дело театра для рабочих очень серьезно. Рабочий кружок состоял из рабочих механических заводов и работниц фарфоровой и картонной фабрик.

Работа с обоими кружками, по словам Евтихия Павловича, была для него громадным наслаждением, несмотря на громадный труд, который он затрачивал для того, чтобы поставить дело на должную высоту. «Спектакли эти были для меня превосходной режиссерской школой. Уча, я сам учился»¹⁷, — вспоминал свою работу покойный.

Кроме того, Карпов ставил летом спектакли на открытой сцене с разовыми актерами перед рабочей аудиторией в три-четыре тысячи человек и заведовал вообще отделом развлечений, т. е. и тою открытою сценою, на которой протекал разнохарактерный дивертисмент. Вот как разнообразна и сложна была деятельность Карпова на этой ниве! Почти четыре года (1892–1895) жизни Невского общества прошли под руководством покойного, и, объективно рассматривая предшествующий его работе период деятельности этого общества и следующий за периодом работы Евтихия Павловича, мы должны сделать вывод, что это было лучшее время в жизни Невского общества, что дело развлечений и театра было поставлено в те годы и серьезно, и солидно — настолько, насколько позволяли общие условия, независимые от общества, и скудные его средства. Как же смотрел на задачи рабочего театра покойный Евтихий Павлович Карпов?

«Театр должен быть прежде всего приятным и доступным удовольствием», — говорил Евтихий Павлович. «Он должен резко отличаться от книги, все книжное театру негодно. Книгу рабочий может прочесть у себя дома. Театру нужна жизнь в ярких художественных образах, борьба, страстные речи, поступки человеческие. Мы все еще считаем рабочего за ребенка и творим для него по особым рецептам, а он, ока-

¹⁷ Из автобиографии Е. П. Карпова // Театр и искусство. 1908. № 3. С. 59.

зывается, уже нас перерос и, отворачиваясь, говорит: “Не хочу жеванной кашицы, подавайте здоровую грешневую [sic!] кашу, сам разжую, сам проглочу”», – писал Е. П. Карпов. «Театр для рабочих должен быть светлым, радостным отдыхом и школою, конечно, но не в дидактическом смысле (Боже, избави!), а в смысле расширения кругозора, в смысле воспитания чувств и образа мышления, вкусов <...>»¹⁸

Вот какую здоровую точкою зрения отличался взгляд Карпова на рабочий театр! И разве сейчас мы не можем повторить эти прекрасные слова, за которыми чувствуется и убежденность их писавшего, и глубокое уважение рабочего как зрителя, и такое же глубокое понимание сущности рабочего театра! Вот эти принципы, с виду столь не сложные, но так трудно осуществимые, и лежали во всей деятельности Карпова как организатора и режиссера театра для рабочих. Презде всего это сказалось в составлении им репертуара.

Вопрос о репертуаре – самый больной вопрос театра. На нем обычно спотыкаются театры всех направлений. Для театра же народного это был вопрос особенно острый, от удачного разрешения которого наполовину зависел успех дела. К репертуару сводился почти весь вопрос о народном театре. Одни полагали, что народу надо давать со сцены поучение, другие отстаивали пьесы из «простонародного» быта, как более знакомого народным массам, третьи предлагали ставить «смехотворные» пьесы или пробуждать жалостливые чувства мелодрамами; наконец, были и такие, которые ставили задачей поражать зрителей блеском и яркостью сценических постановок, выдвигая на первое место феерии и сказки. Надо дать возможность рабочим забыть в театре, – говорили одни. Необходимо учить рабочего зрителя честной, хорошей жизни – утверждали другие. Карпов понимал, что ни та, ни другая задача в их чистом виде ничего общего с театром не имеют и что рабочий, как бы он ни забылся в театре, должен будет сейчас же вернуться к кошмару окружающей его действительности, и чем обворожительнее будет сон, тем тяжелее, безотраднее будет пробуждение.

«Не усыплять сознание рабочего было моею задачею, а наоборот – пробудить, открыть шире его глаза на окружающую действительность и на то прошлое, которое привело к этой действительности»

¹⁸ Рабочие и театр // Театральное эхо. 1905. Пробный номер.

сти. Было бы преступлением рассматривать театр для рабочих, как опиум, навевающий феерические сны. Рабочий никогда не бросит жизнь ради сказки. Я ставил себе задачей в бытность мою режиссером Невского общества устройства развлечений приобщить рабочих к театральной культуре, полной глубокого смысла, правды и человечности. Настанет время, когда рабочие сами создадут свой театр. Они это сделают лучше нас. Мы сделали, что могли и как умели»¹⁹.

Составление репертуара – дело чрезвычайно трудное и сложное. Учитывается не только тот или другой художественный принцип театра, не только руководящая театром идея, но и целый ряд соображений практического характера, принимаются во внимание и зритель, на которого строится театр, и художественный аппарат театра, и оборудование сцены, и монтажные возможности, и, главное, материальные средства, от которых иногда вопрос разрешается бесспорно в лучшую или худшую сторону. Все перечисленные соображения играют значительную и нередко решающую роль в создании и комбинации репертуара. Нужно обладать большим талантом режиссера и администратора, громадным опытом, чтобы, не уступая пред принципами идейного, художественного порядка, умело согласовать к успеху дела все детали сложного аппарата.

Положение режиссера театра для рабочих было еще тяжелее, так как театры эти не располагали ни материальными средствами, ни художественными силами высокой квалификации. Усугублялось дело еще и тем, что для репертуара народной сцены существовала жестокая двойная драматическая цензура. До 1887 г. списка пьес, дозволенных к представлению на народных сценах, не существовало, но в этом году, учитывая рост народных театров и «смелость в действиях», Главное управление по делам печати ввело в употребление пресловутый «Алфавитный список драматическим сочинениям на русском языке, одобренным к представлению на сценах народных театров». Это был жалкий список, в который вошли в большинстве пьесы самого невысокого литературного качества, одобренные к тому же специфическим душком. Этим кастрированным лучших драматических произведений списком должны были руководствоваться работники народного театра, в том числе Евтихий Павлович Карпов.

¹⁹ Рабочие и театр // Театральное эхо. 1905. Пробный номер.

Я уже говорил, что покойный не признавал театра как одурманивающего фактора, что он стремился чрез художественную драматическую литературу раскрывать пред рабочей аудиторией действительность, ее противоречия и неустройства. Какую же трудность должен был он испытывать при составлении репертуара, имея в руках «список» разрешенных пьес, в котором на 90 % нашла себе место всякая дребедень! Он абсолютно не признавал никаких специальных народных пьес, считая их большим злом театра, и народного в особенности. По его глубокому убеждению, театр для народа должен быть театром *просто образцовым во всех отношениях* с репертуаром общеевропейским. На 1-м Всероссийском съезде сценических деятелей 1897 г. будучи председателем III отдела съезда, который рассматривал вопрос об общедоступности театра, Карпов, имевший уже авторитет, горячо указывал на то, что «главное внимание в вопросе о репертуаре должно быть обращено на то, чтобы не портить воображения и вкуса публики, не развивать в народе дурных инстинктов, не оскорблять народного самолюбия. Мнение, что народ не понимает качества исполнения по своей неразвитости, что ему важно не исполнение, даже не достоинства пьесы, а лишь интересно захватывающее зрелище, неправильно; имеются фактические доказательства, что народ природным своим разумом угадывает фальшь и мишуру и очень чуток ко всему действительно разумному, доброму, “вечному”. (Примеры: успех на народных сценах “Горе от ума”, “Ревизора”, “Женитьбы”, отзывы фабричных о мыслях Жадова в “Доходном месте”, сочувствие мукам Отелло, предпочтение “Лира” Шекспира переделке “Лира” для народа в виде “Никиты и трех дочерей” и т. д.) Если иные детали пьес и ускользнут иногда от народного понимания, то главные идеи, важнейшие черты отдельных характеров, нравственное значение пьес правильно и хорошо оценивается чутьем народа»²⁰.

Карпов отстаивал для народного театра пьесы не только русских классиков, но и пьесы Шекспира, Шиллера, Мольера, Лессинга, Бомарше, Кальдерона, Лопе де Веги, Гольдони и др. «Мне думается, – говорил он, – странно бояться того, что народ не поймет таких пьес, как “Гамлет”, “Король Лир”, “Отелло”, “Разбойники” и т. п. Если

²⁰ Организация народного театра и полезных развлечений для народа / Сост. Е. П. Карпов и Н. Н. Окулов. С. 14–15.

он не поймет всех тонкостей душевных колебаний Гамлета, то он, наверное, поймет душой страдания бедного сына, видящего свою любимую мать женой убийцы своего отца. Он прекрасно поймет “Короля Лира” и посочувствует бедному старику, оставленному неблагодарными дочерьми, скитающемуся в непогоду в степи с преданным ему дураком... <...> Театр тем и велик, что он учит понимать не только умом, но и чувством. <...> Хорошо изображенные на сцене проявления человеческих чувств всегда найдут верный отзвук в сердце простого человека-зрителя»²¹.

Эти мысли были высказаны покойным впоследствии, но и тогда, когда он работал в театре для рабочих, эти же принципы лежали в [основе] его деятельности. В пределах отведенной ему свободы действий и инициативы как режиссера и руководителя он строил репертуар на пьесах литературно-художественного достоинства. Он выбрал из списка лучшее, что можно было только выбрать, выбросив за борт Кукольников, Полевых, Осетровых и пр. суррогат, и брал за основу репертуара здоровую реалистическую драматургию, доказав, что разнообразный по темам литературно-художественный репертуар служит действительно залогом успешности дела. Кроме того, он, не удовлетворяясь списком, постоянно возбуждал ходатайства от имени Невского общества о разрешении для рабочего театра той или другой пьесы, содействуя таким путем расширению репертуара народной сцены.

К излюбленной народными театрами мелодраме он относился более, чем скептически. «Хорошая мелодрама <...>, конечно, не испортил репертуара, но заполнение его прямолинейными и грубыми по фактуре характерами мелодрамы, с ее трафаретами добродетельных и злых героев, невероятными происшествиями, управляемыми случайностью, несомненно, притупит эстетическое чувство публики. Излишний блеск обстановки феерий и т. п. избалует публику, приучит ее за внешним интересом спектакля забывать идейную сторону театра и разовьет пагубную страсть к “зрелищам” <...> Пьесы, хотя бы и хорошие, но простые по обстановке, без резких эффектов, для публики, испорченной обилием виденных мелодрам, феерий, бале-

²¹ Речь Е. П. Карпова // Труды Первого Всероссийского съезда сценических деятелей. СПб., 1898. Ч. 1. С. 71.

тов и т. п., покажутся уже скучными, пресными, мозг публики изменится, разучится воспринимать глубоко и будет скучать по ярким зрительным впечатлениям, по сильным, потрясающим, хотя и не глубоко прочувствованным эмоциям»²².

Слишком строго Карпов смотрел, как мы видим, на задачи театра, чтобы допустить в серьезное дело рабочего театра фальсификацию театра, который являлся для него прежде всего художественным отражением подлинной действительности. Потому-то он и строил репертуар на правдивой художественной русской драме в первую очередь. Здравый смысл, художественность пьесы и содержание, не оскорбляющее чувств и заветных дум рабочего зрителя, – вот критерий, которым руководствовался покойный в своей работе еще в 90-х г. и на который гораздо позже, учитывая весь громадный опыт, всю сумму долголетних наблюдений за репертуаром народной сцены, авторитетно указывали деятелям народного театра и Отдел содействия устройству фабричных и деревенских театров при московском отделении русского технического общества (1911 г.) и Съезд деятелей по народному театру в Москве (1914 г.).

Некоторые полагали, что недостаток пьес можно покрыть переделками, инсценировками замечательных рассказов, повестей и романов лучших наших писателей. Лев Толстой смотрел на дело еще проще и рекомендовал, не раздумывая «прямо, перекрестясь прыгать в воду». – «<...> переделывайте, собирайте, переводите <...> пьесы такие, которые имели бы глубокое вечное содержание и были понятны всей той публике, которая ходит в балаганы, и ставьте их, и давайте, где можно, – в театрах ли, в балаганах ли!»²³

Но призыв Толстого остался гласом вопиющего в пустыне – ни переделок, ни переводов, достойных постановки пред народной аудиторией, не появилось, и репертуар должен был вариться в соку рекомендательного списка Главного управления по делам печати.

Карпов поэтому поступил более чем благоразумно, когда выделил из этого списка некоторые пьесы Аверкиева, Гоголя, Грибоедова,

²² Организация народного театра и полезных развлечений для народа / Сост. Е. П. Карпов и Н. Н. Окулов. С. 16.

²³ По поводу письма графа Л. Н. Толстого. К редактору-издателю Дневника русского актера. О Народном театре // Дневник русского актера. 1886. № 1. С. 3.

Мея, Островского, Соловьева, Сухово-Кобылина, Фонвизина, Хмельницкого, Чехова, Чернышева и Шпажинского, Бомарше и Мольера и стал их так удачно ставить, что многие из них выдерживали по три-четыре представления в зиму.

В беседе со мною покойный Евтихий Павлович с восторгом рассказывал однажды о том, как шла работа в кружках, как протекали репетиции. «Подумайте, – говорил Евтихий Павлович, – что бы мы стали делать, о чем нам пришлось бы говорить, если бы мы ставили такие пьесы, как “Параша-Сибирячка”, “Вот так пилюли, что в рот, то спасибо” или “Рука Всевышнего Отечество спасла”. А ведь весь секрет наш заключался в беседах на репетиции по поводу пьесы, и, когда ставили “Ревизора”, “Доходное место” или бессмертное “Горе от ума”, которое мне впервые удалось провести на сцену рабочего театра, – о чем только я ни беседовал с рабочими на темы, ничего общего с театром, казалось бы, не имеющие!.. Поэтому я всегда избегал пьес, преследующих задачи внешнего очарования и ошеломления. Там, где ставят театру серьезные задачи внутреннего пересоздания человека методом обогащения художественных впечатлений, там нужны пьесы с правдивым и идейным содержанием. Такими для меня были в первую голову пьесы Островского!..»

И действительно, просматривая репертуар Карпова в театре Невского общества, мы убедились, что Островский по количеству пьес и выдержанных представлений занимал первое место в репертуаре. Этот автор отвечал многим требованиям покойного, и кроме глубокой содержательности и художественной формы отличался несложностью содержания и образов, необычайной ясностью, прекрасным русским языком и не требовал больших затрат на постановку.

Вообще репертуар, проводимый Карповым для рабочих, можно считать наиболее удачным в истории нашего так называемого народного театра. Он состоял из пьес высокого художественного достоинства и пьес в то же время с большим смыслом, исполненных жизненной правды. Сердце Карпова всегда билось в этом направлении, и когда народные театры стали увлекаться роскошными внешними постановками, он искренно скорбел и писал: «Куда дальше пойдет, гоняясь за внешними, блестящими эффектами, народный театр? Окупаются ли, наконец, полными сборами затраты на мишуру постано-

вочных пьес, приучающих простого человека только глазеть на блеск раззолоченных декораций и пр.[?]»²⁴

И когда после Октябрьской революции Карпов снова вошел в Александринский театр и в течение нескольких лет являлся его ответственным руководителем²⁵, когда никто не смел вмешиваться в его распоряжения по художественной части, он здесь снова показал свое умение и прежние художественные убеждения. Здесь он снова честно и блестяще выполнил перед рабочей массой возложенную на него ответственную задачу.

«К театру подошел новый зритель», – говорил Евтихий Павлович, – «неискушенный, а главное не испорченный еще театральной кухней. Я не имею ни малейшего нравственного права дать ему вместо хлеба камень. Моя задача приобщить нового зрителя человеческим образом к лучшим вечным сторонам сокровищницы театральной культуры <...>»

И ему удалось создать исключительный по подбору высокохудожественных пьес репертуар, полоса которого навсегда останется в истории этого театра как единственный памятник строгой обдуманности и редкой выдержанности репертуара, как отрадное напоминание, что художественная постановка дела, достойная академической сцены, всегда возможна – были бы лишь налицо сознательно выработанные принципы и действительно горячая любовь к делу и зрителю.

Как режиссер Карпов в театре Невского общества был незаменимым работником. Он составлял труппы, вырабатывал репертуар, ставил пьесы, являясь фактически полным распорядителем и организатором.

Для него как режиссера актер и идейное содержание пьесы составляли существенную задачу. Никаких эгоистических режиссерских побуждений у него не было.

От актера он требовал прежде всего горячей любви к своему делу, сознательного отношения и трудолюбия. Хороший ансамбль и верный тон он считал важнее отдельных ярких исполнителей при разногласии общего хода пьесы. Он не насиловал воли и темперамента

²⁴ Карпов Е. Народный театр и его репертуар // Петербургский дневник театрала. 1903. 9 нояб. С. 1.

²⁵ 4 апреля 1916 Карпов был назначен управляющим русской драматической труппой и главным режиссером, в октябре 1917 – управляющим Государственным академическим драматическим театром, членом Правления и режиссером.

актеров, а наоборот, содействовал их выявлению, облегчал задачи актера, являясь в одно и то же время и режиссером, и педагогом, так как артистами в обоих труппах в Невском обществе были любители. Он умел вдохновить на дело и поддержать дисциплину, а в самой работе умел как никто «показом» навести актера на правильное понимание характера или типа. Силы, и ясности, и правдивости переживания он добивался настойчиво, хорошо зная, что всякое искажение и переигрывание встретит недружелюбное отношение рабочей аудитории, будет покрыто смехом и разобьет впечатление.

Карпов в постановке стремился и умел достигать необычайной ясности и простоты формы сценического представления, казавшейся некоторым упрощением, некоторого рода вульгаризацией, но он всегда боялся затемнить внутреннее содержание пьесы сложными театральными приемами и формами, абсолютно, по его мнению, не пригодными для народной аудитории, для которой необходимо на первый план подать идею пьесы и наиболее важные ее моменты.

Большим достоинством Карпова еще было то, что он умел в высшей степени удачно и тактично внести в свои постановки бытовой элемент, придававший постановке большую силу жизненности и убедительности. В своих отзывах рабочие, очень чуткие ко всякой неудачной подделке под чужую внешность и тон, указывали на этот плюс карповских постановок.

Именно здесь, в театре для рабочих за Невской заставой, Карпов составил себе репутацию, как отличного режиссера, в особенности бытовых пьес, и в 1895 г. был приглашен режиссером в Театр Литературно-художественного общества, где в первый же год своей работы создал грандиозный сценический успех народной драме Толстого «Власть тьмы».

Кроме драматических представлений в Невском обществе функционировала летняя открытая сцена, пред которой собиралась толпа в три-четыре тысячи рабочих. Песенники, гармонисты, клоуны, фокусники, акробаты, куплетисты являлись на этой сцене. По качеству и направлению репертуара эта открытая сцена находилась в ярком противоречии с художественными задачами театра. Это не могло ускользнуть от чуткого Карпова, и он упорно настаивал, чтобы Общество создало новый подход к садовой открытой сцене. Он реко-

мендовал организовать художественное чтение с эстрады монологов, отрывков, исполнение хорошей музыки русских композиторов, исполнение оперных отрывков под оркестр, сольное пение и игру на инструментах, он категорически протестовал против нелепых анекдотов из инородческого быта с солью, заключающейся исключительно в изображении глупости инородцев. Комитет Общества в общем собрании 8 декабря 1894 г., заслушав Карпова, вынес постановление, что «обстоятельства заставляют оставить существующий дивертиссемент, хотя признает его неудовлетворительным», объясняя невозможность реорганизации недостатком средств и трудностью приискания исполнителей, предполагая, однако, «улучшить дивертиссемент по возможности в пределах средств Общества»²⁶.

Наконец, Карпов содействовал тому, что и для детей рабочих были созданы отдельные разумные развлечения, детская площадка с играми, театр, марионетки и пр. Благодаря его же настояниям Общество в 1895 г. провело «театральную анкету» среди рабочих Шлиссельбургского района. Это была первая попытка изучения рабочего зрителя в Петербурге. Были разосланы по фабрикам анкеты с очень небольшим количеством вопросов, ответы на которые должны были выяснить, насколько удовлетворяют рабочих театр и развлечения, организуемые Обществом, и чего они хотят в будущем. И рабочие единогласно подтвердили громадную пользу театра, что они не только получают художественное впечатление от серьезной пьесы и художественной постановки дела, но глубоко понимают смысл и значение даваемых пьес, что театр глубоко вошел в их жизнь и что деятельность Общества на верном пути. (Ср. Н. Михайловский: «Литература и жизнь». «Русское Богатство». 1896. № 6.)

Октябрьская революция сразу покончила с народным театром как с явлением отжившим, как с вопросом буржуазного уклада жизни, как с народнической отрывкой, долго мучившей русский театр.

Только в уродливых условиях прошлого мог родиться, расти и развиваться вопрос о театре, специально приспособленном для рабочих. Теперь он весь принадлежит истории как явление, завершившее свое существование, как уродливая театральная форма, отжившая свой век.

²⁶ Отчет Невского общества устройства народных развлечений, 1894–1895 гг. СПб., 1895. С. 9.

Но созерцая прошлое этого явления, которое все же, несмотря на все свои недостатки, имело благие результаты, было бы несправедливостью не отметить отрадные и исключительно-положительные эпизоды этого прошлого. К числу их, несомненно, принадлежит и светлая, радостная деятельность Карпова для рабочих Шлиссельбургского тракта. Он безусловно опередил свое время, и когда все кругом смотрели на рабочего, как на ребенка, который требует, если не мамы, то во всяком случае воспитателя, покойный Евтихий Павлович Карпов видел в рабочем нового зрителя, но более здорового по своим вкусам, по своему внутреннему содержанию и устремлениям, и старался всячески содействовать росту его самосознания при помощи расширения его культурных и общественных интересов. Это большая заслуга покойного!

С ростом рабочего движения вопрос о рабочем театре медленно стал переходить в руки самих рабочих. Уже в 1912 г. специальная пресса констатирует, что вырос новый зритель, стремящийся к искусству и что мы присутствуем при попытке зарождения рабочего крестьянского театра, *творимого самой массой* (выделено автором. — С. Ф.), ищущей в искусстве отражения просыпающейся измученной народной души²⁷. А в 1914 г. на Всероссийском съезде деятелей народного театра А. Маширов с небольшой группой убежденно утверждал, что рабочий театр не нуждается в опеке, в няньках и гувернерах, что он *должен быть создан руками самих рабочих* (выделено автором. — С. Ф.) и что только тогда он действительно будет играть значительную роль в рабочей массе. И в это верили все, кто знал рабочего и понимал ход исторических событий.

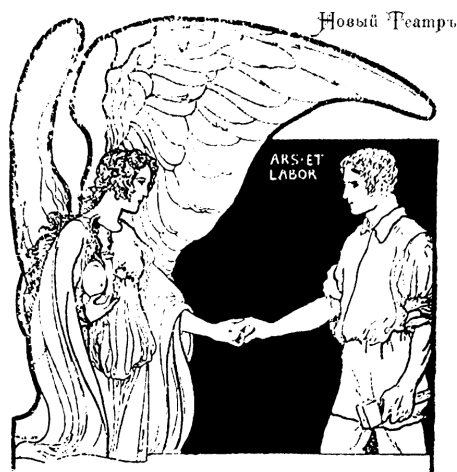
Евтихий Павлович Карпов как непосредственный работник рабочего театра отошел от дела еще в 1895 г., но он до конца дней сохранил горячие симпатии к рабочему классу и верил в его силы.

«Настанет время, когда рабочие сами создадут свой театр. Они это сделают лучше нас. Мы сделали, что могли и как умели», — повторю еще раз слова покойного.

И Карпов мог с чистой совестью говорить это, так как сделал все, что мог; совершил все возможное в пределах своей жизни; исчерпал все, что должен был сделать как гражданин и художник.

²⁷ См.: *Басалыго Дм.* Рабочий и крестьянский театр // *Рампа и жизнь*. 1912. № 14. С. 3.

Новый театр Л. Б. Яворской в воспоминаниях Г. Ф. Мартини



Новый театр Л. Б. Яворской в воспоминаниях Г. Ф. Мартини

(Публикация С. А. Филипповой)

Новый театр работал в Петербурге с 15 сентября 1901 г. по 12 февраля 1906 г. в Зале Кононова на Мойке, 61 и был одним из ведущих дамских театров начала XX в.¹ Во главе его стояли актриса Лидия Борисовна Яворская и ее супруг – драматург, журналист князь Владимир Владимирович Барятинский.

О Новом театре сохранилось немало воспоминаний. Театр упоминается в мемуарах Б. А. Горина-Горяйнова², М. С. Нарокова³ (выступавшего у Яворской под своей настоящей фамилией – Якубов), М. И. Велizarий⁴ и Н. Н. Евреинова⁵. Представлен театр и в мемуарах Т. Л. Щепкиной-Куперник⁶, игравшей немаловажную роль в художественной программе Нового театра. Однако ни одна из этих книг не дает столь объемной картины, как неизвестные до сегодняшнего дня воспоминания актера Густава Мартини (1881–1967).

В 1989 г. в Кабинет архивных фондов ЛГИТМИКа им. Н. К. Черкасова (сейчас Кабинет рукописей РИИИ) из Дома ветеранов сцены театроведом К. Б. Семеновой были переданы четыре папки с личным архивом Мартини и его супруги Т. Г. Оболенской (1900–1986). Наибольшую ценность среди сохранившихся материалов представляют

¹ Подробнее о Новом театре см.: *Литаврина М. Г.* О Новом театре замолвите слово // М. Г. Литаврина. Яворская, беззаконная комета. М., 2008. С. 137–214; *Филиппова С. А.* Новый театр Л. Б. Яворской. Первый сезон // Петербургские театры, которых нет. СПб., 2019. Вып. 1. С. 125–246.

² См.: *Горин-Горяйнов Б. А.* Мой театральный опыт. Л., 1939.

³ См.: *Нароков М. С.* Биография моего поколения. М., 1956.

⁴ См.: *Велizarий М. И.* Путь провинциальной актрисы. М.; Л., 1938.

⁵ См.: *Евреинов Н. Н.* В школе остроумия: Воспоминания о театре «Кривое зеркало». М., 1998.

⁶ См.: *Щепкина-Куперник Т. Л.* Театр в моей жизни. М.; Л., 1948.

воспоминания Мартини, написанные в 1964–1967 гг. Оболенской стоило больших усилий уговорить Мартини начать работу над мемуарами, поскольку он органически не принимал самого жанра разговора о себе. В основе его воспоминаний рассказы о других. Тексты актера полны юмора и боли.

Документы и дневники Мартини сгорели в Смоленске во время Великой Отечественной войны. Воспоминания, сохранившиеся в многочисленных набросках (часть эпизодов переписана несколько раз с незначительными изменениями) и машинописной версии, можно считать совместным трудом двух актеров: Мартини рассказывал эпизоды из своей жизни, Оболенская записывала.

Актер родился в городе Каррара, рядом с Флоренцией, в семье польки Марцелины Кованской и итальянца Федерико Мартини. Его отец отличался бурным характером, не терпел несправедливости и открыто высказывался против режима короля Умберто I. Угроза ареста главы семейства становилась все реальнее, поэтому семье пришлось бежать из Италии на Украину, в Полтаву, где прошло детство матери Мартини и жили ее родственники. Она в совершенстве знала русский и украинский языки, получила высшее образование в Женеве, занималась литературой, увлекалась фольклором.

Любовь к российской культуре и искусству прививал Мартини и отец, учивший русский язык, чтобы иметь возможность читать произведения русских писателей в оригинале. Он продолжал дело своих предков, представителей прославленного рода художников и скульпторов. После бегства из Италии Мартини-старший сначала реставрировал дворец около Полтавы, затем часовню Святого Казимира в кафедральном соборе⁷ в Вильно, куда переехал с женой и сыном. В скором времени семья получила русское подданство и в 1891 г. переехала в Петербург. И. Е. Репин пригласил Мартини-старшего преподавать в Центральном училище технического рисования⁸ и в Обществе поощрения художеств⁹, ввел его в художественные

⁷ Сейчас костел Святого Казимира.

⁸ Сейчас Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица.

⁹ Общество поощрения художеств существовало с 1820 по 1930 г. и специализировалось на поддержке молодых художников. При обществе работала Санкт-Петербургская рисовальная школа для вольноприходящих учеников.

и театральные круги. Помимо Репина и его дочери Веры, несмотря на разницу в возрасте, дружившей с маленьким Мартини, в доме Мартини постоянными гостями были В. Е. Маковский¹⁰, И. Я. Гинцбург¹¹, Д. И. Менделеев, В. Н. Давыдов, М. Г. Савина и др. Среди друзей детства Мартини по Реальному училищу – сын М. И. Петипа Виктор¹².

Мартини с детства был очарован сценой. Свою роль здесь сыграли и увлеченность родителей театром, и громкие гастролы в Петербурге тетки матери Марцелины Коханьской¹³. Родители не могли пережить тяги сына к актерской профессии. Мать – католичка мечтала видеть его ксендзом, отец надеялся вырастить из сына художника и возил по картинным галереям Европы. Мартини неизменно отвечал: «Пусть я буду маленьким актером, но я им буду»¹⁴.

Давыдов убедил Мартини учиться у него тайком от родителей. В этом заговоре участвовала и Савина. Мартини поступил на курсы иностранных языков Берлица и, чтобы совсем не разочаровать родителей, устроился на работу в Иностранный отдел Правления Юго-западных железных дорог, но каждый вечер бегал на занятия к Давыдову, который не брал с него денег за учебу. Савина убеждала Мартини поступить на императорские курсы. Давыдов, напротив, говорил: «Не жалея об императорских курсах, там учат не играть роли, а получать роли».

На страницах воспоминаний Мартини встречаются эпизоды из жизни петербургских любительских кружков рубежа веков. В начале своего пути Мартини играл в спектаклях студенческого кружка на Васильевском острове (в зале фон Дервиза), в спектаклях, поставленных Н. С. Вехтером¹⁵ в Ново-Адмиралтейской столовой (где, по словам Мартини, «нестерпимо воняло капустой»), в театре актрисы

¹⁰ Владимир Егорович Маковский (1846–1920) – художник-передвижник, график, педагог. Член Петербургской академии художеств.

¹¹ Илья (Элиаш) Яковлевич Гинцбург (Гинзбург) (1859–1939) – скульптор, график.

¹² Виктор Мариусович Петипа, 1878 (1879) – 1932 (1933, 1939), – актер. Заслуженный артист РСФСР.

¹³ Марцелина Пракседа Коханьска (псевд. Марчелла Зембрих) (1858–1935) – певица конца XIX – начала XX в.

¹⁴ Здесь и далее текст Мартини приводится по материалам воспоминаний: КР РИИИ. Ф. 122. Оп. 1. Ед. хр. 1.

¹⁵ Николай Соломонович Вехтер (Вехтерштейн, псевд. Максимов) (1842–1910) – провинциальный актер и режиссер.

О. И. Дестомб за Стеклянным заводом. Естественно, что после таких сценических опытов поступление в Новый театр Яворской казалось Мартини едва ли не равноценным приему в Александринский театр.

В отличие от большинства членов труппы Мартини попал в Новый театр не через театральное агентство Е. Н. Рассохиной¹⁶. Прослушивание у Яворской, на которое актер отправился по совету Веры Репиной, описано Мартини с изрядной долей самоиронии. Однако именно службу в Новом театре актер считал началом своего творческого пути.

В анкете, составленной для поступления в Дом ветеранов сцены, в графе «Амплуа», Мартини были указаны «любовники» (в молодости) и характерные роли. Среди любовников значились Фердинанд («Коварство и любовь»), Гамлет, Ромео, Чацкий, Хлестаков, Карандышев, Освальд, Кн. Мышкин, Раскольников и др. С годами актер перешел на роли Миллера («Коварство и любовь»), Фамусова, Земляники, Каренина и т. п. В Новом театре Мартини сыграл роли Антонио («Буря» У. Шекспира), князя Борецкого («Вава» С. А. Кеттлер и В. А. Крылова), Маршала Мармона и де Ларже («Орленок» Э. Ростана), Соломона Антоновича («Ночи безумные» Л. Л. Толстого), Пастора Квэйля («Христианин» Х. Кэна), Роллена («Зеленый попугай» А. Шницлера), Первого актера («Храм Мельпомены» С. Л. Рафаловича), Поручика Отто Гросслинга («Мадемуазель Фифи» О. Метенъ по новелле Г. де Мопассана), Бригода («Madame Sans-Gêne» В. Сарду и Э. Моро), Ухтищева («Фома Гордеев» К. И. Арабажина по повести М. Горького), Злобного господина («Карьера Наблочкина» В. В. Барятинского), Главка («Камо грядеши» Э. Моро по роману Г. Сенкевича), Доктора и Густава («Дама с камелиями» А. Дюма-сына), Треплева («Чайка» А. П. Чехова), Петра («Мещане» М. Горького), Урядника («Власть тьмы» Л. Н. Толстого), Балестэда («Женщина с моря» Г. Ибсена), Эмериха («Женщина» Ф. Ведекинда), Князя Василия Ливнинского («Пляска жизни» В. В. Барятинского).

По словам Оболенской, голос был одной из наиболее ярких черт Мартини-актера.

¹⁶ Елизавета Николаевна Рассохина (Разсохина, Левинская) (ок. 1860–1920) – антрепренер, драматург, переводчица. В 1892 основала «Первое театральное агентство для России и заграницы Е. Н. Рассохиной», куда актеры в поисках ангажемента направляли свои анкеты с указанием амплуа и репертуара.

Такого голоса мне еще никогда не доводилось слышать. Стоило ему совсем легко произнести что-либо – и раздавался звон, мощный, широкий, без малейшего напряжения¹⁷.

В периодике фамилия Мартини упоминалась, как правило, в разделе «Провинциальная летопись» (например, в журнале «Театр и искусство»). Все без исключения рецензенты указывали на талант актера и сокрушались, что наработанный им в провинциальных театрах репертуар слишком широк:

Г-ну Мартини, как видно по всему, выносить на своих плечах весь сезон: он и герой, и любовник, и неврастеник, и фат. Особенно даются ему роли неврастеников¹⁸.

К 1950-м гг. Мартини сыграл более 1400 ролей.

Помимо гастролей в Польше и Париже с театром Яворской (лето 1902), поездок по России с П. Н. Орленевым (1900), В. Н. Давыдовым (1904), В. Ф. Комиссаржевской (1905), К. А. Варламовым (лето 1906) в творческой биографии Мартини работа в театрах Петербурга, Двинска, Гельсингфорса, Пскова, Нарвы, Ревеля, Юрьева, Витебска, Луги, Тамбова, Воронежа, Бобруйска, Симферополя, Ялты, Нижнего Новгорода, Астрахани, Чернигова, Самары, Уфы, Новочеркасска, Луганска, Краснодар, Калуги, Тулы, Петрозаводска, Грозного, Ейска, Орла, Орджоникидзе, Сочи, Кургана, Соликамска, Пятигорска, Сталинграда, Смоленска, Горького, Пензы и Махачкалы¹⁹. В Дагестанском русском драматическом театре им. М. Горького Мартини служил с 1947 по 1958 г. Получил звание Народный артист Дагестанской АССР. С 1958 г. вместе с супругой жил в Ленинградском Доме ветеранов сцены.

Фрагмент воспоминаний, посвященный Новому театру, относится к периоду, когда актер был в самом начале творческого пути. Мартини описывал провозглашенные, но не воплощенные принципы Нового театра. Он искренне восхищался дарованием Яворской и многих исполнителей, однако давал жесткую оценку любым проявлениям непрофессионализма, замеченным им в распределении ро-

¹⁷ Оболенская Т. Г. Черновые записи о Г. Ф. Мартини // КР РИИИ. Ф. 122. Оп. 1. Ед. хр. 5.

¹⁸ Провинциальная летопись // Театр и искусство. 1911. № 42. С. 799–800.

¹⁹ См.: Мартини Густав Федорович // ЦГАЛИ СПб. Ф. 89. Оп. 2. Ед. хр. 269.

лей, репетиционной работе, гастрольной деятельности. На страницах воспоминаний Мартини возникает множество характерных для того времени ситуаций (разные формы приема актеров на службу в театр: от прослушиваний до поступления за взятку; гастрольный быт; выбор пьес для постановки), описание которых позволяет погрузиться в атмосферу театрального Петербурга начала XX в.

С. А. Филиппова

Г. Ф. Мартини

А что же дальше?

В августе вернулись мы в Петербург.

Помню ясно: приехал я из поездки, и мать меня спрашивает:

– Что же ты теперь намерен делать?

Я говорю: не знаю.

А у Орленева я получал 120 целковых. Это вам не пятьдесят на службе в конторе!

Ехал я с каким-то холодком в душе. Гастроли кончились. Орленев поедет куда-то играть, где ждут его готовые труппы. От приглашений в провинцию я отказался, это пропало.

Все будут играть. А я куда?

23 августа я, как всегда, сопровождал М. Г. Савину в Академию наук. Давно уже вырос я из «мальчика в матросской курточке», но традиция продолжалась²⁰.

По молчаливому согласию, ни разу я не рассказывал о своих любительских «подвигах». По мнению ее, только один путь был бы правильным: пройти императорские курсы, а не связываться со случайными спектаклями и «сомнительными» театрами.

Впоследствии я играл в спектаклях с ее участием и был в поездке, но это уже тогда, когда я стал и утвердился как профессиональный актер.

Нахальство от отчаяния

Случайно встретил на Невском дочь И. Е. Репина. Она спросила меня, хочу ли я служить зиму в новом Новом театре? Разумеется, я ответил, что хочу, хотя и понятия не имел, что за «Новый театр».

²⁰ М. Г. Савина каждый год в день кончины И. С. Тургенева брала с собой Мартини в Академию наук на Васильевском острове, чтобы поклониться портрету писателя. И. С. Тургенев скончался 22 августа (3 сентября) 1883.

Вера Ильинична говорит: «Тогда поезжайте к директрисе Яворской, она сейчас живет на даче».

А в поездке с Орленевым была у нас такая старуха из любителей; у Орленева она считалась актрисой и все мечтала устроиться в театр и попасть на сцену. Мы все называли ее «тетенькой», или «тетей Катей», а фамилии я не помню.

Я зашел к ней, а она мне тоже толкует: «Вот, – говорит, – будут набирать труппу в Новый театр у Яворской, я поеду к ней. Хотите, поедем вместе».

Поехали. На вокзале старуха где-то поотстала. В вагоне встретил я Евдокимова²¹, актера. И он туда же. «Вот, – говорю ему, – я тоже хочу поговорить с ней».

Куда только пропала моя боязливость, застенчивость, робость? На меня нахлынула какая-то решимость, отчаянность! Вернее, отчаяние!

В стекле вагона мне показалось, что я выгляжу довольно-таки смешно. Но я постарался не обратить на это внимания.

Думаю, что Яворская жила на даче у Щепкиной-Куперник. Когда мы пришли на эту дачу, там уже сидела старуха, но, судя по ее лицу, из этого дела ничего не выходило.

Впустила нас Щепкина-Куперник. Я проводил тетю Катю до самой двери и вернулся. Мне было очень ее жалко, но я «держался».

И остались мы на суд вдвоем с Евдокимовым.

Яворская спросила, кто мы такие. Мы сказали, что были в поездке с Орленевым. Я добавил, что сведения обо мне она может собрать у Павла Николаевича.

Евдокимов был старше и опытнее меня, он два или три года уже прослужил в Василеостровском театре. И, по существу, несмотря на внешнюю убогость, он был гораздо лучше меня.

Она спросила: «Что же вы у Орленева играли?»

И тогда...

²¹ Василий Феоктистович Евдокимов (1873–?) – актер, драматург, автор многочисленных инсценировок по произведениям Ф. М. Достоевского, М. Горького, В. В. Крестовского, И. А. Гончарова. Окончил драматические курсы А. А. Бренко. Играл на сценах петербургских / петроградских театров (Василеостровский театр, Петербургский театр Е. А. Шабельской), гастролировал в провинции. Ушел из Нового театра в середине первого сезона.

Это, в сущности, была ужасная наглость с моей стороны, но я думал: «Пан или пропал» – или я попадаю на работу в театр, или опять между небом и землей. Надо было назвать такую роль, в которой я мог бы быть партнером Евдокимову.

Евдокимов сказал: «Я играл Смердякова». И это была правда. А я [сказал] <...> и притом довольно спокойно: «А я – Ивана Карамазова». Яворская широко раскрыла глаза.

– Да-а?

– Да.

Я стыжусь вспоминать об этом. Но вот был при этом Евдокимов, который прекрасно знал, что я Алешу играл, но и его я ввел в какое-то заблуждение.

Я сам не понимаю: был ведь я страшно скромный, даже излишне. Боялся с людьми разговаривать. Но откуда же здесь на меня нашла такая наглость? Жаль, что потом, когда я уже встал как актер на ноги, у меня не то, что этого, а просто никакого «апломба» никогда не было.

Яворская спрашивает Евдокимова:

– Вы (подчеркивая) с НИМ играли?

– Да, с ним.

– А вы можете сейчас с ним прорепетировать хоть одну сцену?

– Хорошо, – сказали мы хором.

И провели мы с ним в этой комнате сцену, которая в поездке у него в зубах навязла, а я выплыл благодаря своей удивительной памяти и какому-то врожденному свойству: мне хоть подходит роль или не подходит, а я сейчас же верю, что я и есть именно тот человек, а партнер именно тот, к кому я обращаюсь.

Может, со стороны это смешно, когда роль уже очень неподходящая, но раз уж я взял в руки роль, я верю, что я – это я, то есть он.

Евдокимов выдавал себя за опытного актера, и ему она положила сто рублей в месяц, а мне, который нигде, кроме этой поездки, не работал – восемьдесят.

Ну тут мое нахальство уже иссякло, и я робко пролепетал, что я очень доволен.

Да и как не быть довольным? Это были тогда для начинающего актера очень хорошие деньги. И я никак этого не ожидал. И ведь не на «сезон», а на круглый год!

Яворская еще добавила: «Мне о вас говорил Репин».

– Обо мне? – удивился я. (Но что мог сказать обо мне Илья Ефимович, кроме того, что я молодой человек и хочу играть?)

– И Орленева я уже о вас спрашивала... – сказала она лукаво.

Тут мне пришлось покраснеть: ясно, что вранье про «Ивана Карамазова» она сочла просто анекдотом.

Дома мне никто не поверил.

Седая дама

На следующий день я поехал в контору театра, в так называемый Зал Кононова на Мойке. Поехал оформляться.

Там сидела старая дева, очень сухая, видимо, этакая дама с высшим образованием. Худая, худая. Кажется, раньше она была секретарем в редакции газеты²² у князя Барятинского, мужа Яворской.

Она спросила: «Кто вы такой и что вам угодно?»

И я так оробел, язык у меня прилип к гортани, и я едва выдавил из себя, что я Мартини и пришел подписать договор.

А потом я узнал, что она вообще с величайшим презрением относилась ко всем актерам, но я, наверно, был так робок и скромн, что произвел на нее выгодное впечатление, и она всем говорила: «Единственно приличный это Мартини. Очень воспитанный».

И потом, когда в поездках, например, актерам нужно было что-нибудь в конторе, они посылали меня к этой чопорной даме, и она всегда говорила: «Только для Вас».

А вообще-то я сразу скис. Один раз во мне что-то вспыхнуло. И прошло. И я опять как огня боялся всего.

И все я вспоминал эту старуху, тетю Катю, которая в поездке так заботилась обо мне, а тут Яворская ее не приняла, и ей пришлось прибегнуть к помощи сыновей. А я был принят!

На Невском я как-то увидел ее, она сделала вид, что рассматривает витрину. И она как-то отошла в прошлое. И я даже не помню ее фамилии.

И только-только подписал [контракт] с Яворской, как пригласил меня П. П. Гайдебуров в Елисаветград.

²² Политическая и литературная либеральная газета «Северный курьер» под редакцией В. В. Барятинского и К. И. Арабажина выходила в 1899–1900.

Владимир Николаевич [Давыдов. – С. Ф.] ругал меня ругательски: «Вот и надо было ехать и работать в Колево и в Мялево²³. А не заниматься пустяками в дамских театрах». Но было уже поздно.

И до сих пор я спрашиваю себя: «Ну, почему навсегда пропала эта смелость?»

Что-то в жизни повлияло и придавило меня, наше ли бегство или мать, которая вечно была в страхе. У нее даже на этот счет была своя теория: надо убеждать себя, что «ничего не выйдет», «все рушится» – и тогда как раз все получится.

Я никогда не боялся защитить ребенка, женщину, зверька, всегда лез на рожон, и были случаи, когда я сильно рисковал.

Но вот в своем актерском окружении даже в самые удачные годы вечно мне казалось, что вдруг что-то оборвется, и мне конец.

Боялся людей, ролей, репетиций. Перед каждой новой премьерой бросался как в прорубь: «Я пропал!»

«Новый театр» и что я от него ждал

На сборе труппы я сидел как замороженный.

Говорились высокие слова, ставились благие цели: привлекать демократического зрителя, воспитывать молодежь, давать народу духовную пищу...

Я слушал и млел. Вот, думаю, попал я в самую точку! Что там Александринка, куда ходят купцы и чиновники! Тут я буду играть для народа, сеять разумное, доброе, вечное!

Правда, задуман был театр очень оригинально. Начать с того, что фойе – это была картинная галерея. Начиная с Репина, он [И. Е. Репин. – С. Ф.] был с ними в дружбе. Да и дочка поступила к Яворской²⁴, хотя Илья Ефимович и не сочувствовал ее тяге к драматическому искусству.

²³ По свидетельству Т. Г. Оболенской, это любимая поговорка Мартини, перенятая им у В. Н. Давыдова. «В Колево и в Мялево» означает «вовсю».

²⁴ В программах Нового театра Вера Репина значится как В. И. Ильина. В сезоне 1901/1902 исполнила роли Симон («Заза»), Аманды («Мадемуазель Фифи»), Рубрии («Камо грядеши»), Веры Петровны («Ночи безумные»). Роль Веры Петровны, которую на премьерных спектаклях играла Яворская, была передана Ильиной по настоянию автора пьесы – Л. Л. Толстого.

Была выставлена работа Репина «Элеонора Дузе», выполненная углем²⁵. Она лежит с папиросой.

Стояли скульптуры Гинцбурга.

Была еще одна большая картина. Ее потом сняли, потому что художник нанял отдельную квартиру на Невском, над часовым магазином «Павел Буре», и там показывал ее. Не помню я, как была фамилия художника²⁶, но внешностью он был – типичный дьявол! Бородка остренькая, как у Мефистофеля. Сам – большой, крупный мужчина.

Этот художник однажды попал в какой-то Санкт-Петербургский кабак, ресторанчик десятой руки, и там он увидел девчонку исключительной красоты. Сложена была как богиня и личико божественное. Он сразу сообразил, что в этой девчонке его счастье. И он как-то обвел ее вокруг пальца, и она сразу очутилась у него на квартире.

И когда эту картину он уже кончал, все ломал голову, как ее назвать. Блеснула идея. И вдруг в один прекрасный день на Невском, в доме, где торговал П. Буре, на фасаде огромными буквами: «Знаменитая картина “Дочь Нана”».

А «Нана» тогда была животрепещущей темой²⁷. И пошел народ, повалил... И посыпались колоссальные деньги.

А начинал-то свою деятельность у нас в театре. Он написал картину «Агарь в пустыне». Она занимала всю стену. Вот что значит – найти потрясающий объект, натуру для картины.

Так и в творчестве К. Е. Маковского²⁸ большую роль играли его жена и дочь, обе красавицы, одна лучше другой. Вот как много значит для художника модель.

И наш театральный художник в «Новом» у Яворской тоже был высокого полета: К. Изенберг²⁹, создатель «Стережущего». Потом уже в сороковых годах сын его Владимир³⁰ служил со мной в Смоленском театре. И всю семью Изенбергов я хорошо знал, мы были знакомы с

²⁵ Картина И. Е. Репина (1891) сейчас находится в собрании Государственной Третьяковской галереи.

²⁶ Вероятно, речь идет о художнике-портретисте Марцелии Гавриловиче Сухоровском (1840–1908).

²⁷ В 1880 вышел роман Э. Золя «Нана».

²⁸ Константин Егорович Маковский (1839–1915) – художник-портретист, передвижник.

²⁹ Константин Вильгельмович Изенберг (1859–1911) – художник, скульптор.

³⁰ Владимир Константинович Изенберг (1895–1969) – скульптор, художник-график.

ним домами. Жена была очень красивая женщина, мягкая, приветливая. А тогда Володе этому был всего год.

Изенберг написал очень оригинальный занавес, много вкуса проявил в устройстве фойе, которое вначале было строгим и прекрасным, пока не превратилось в прижизненный мемориал Яворской.

Все это хорошо, а вот насчет доброго, вечного...

... И каким он был в действительности

Театр наш был модным. А мода была – либерализм.

Примечательное для 1901–1904 годов явление.

Тогда вообще в моде были «дамские театры», где во главе стояла богатая женщина (или ее покровитель) и выбирала себе бриллиантовые роли. Отчего же нет, когда есть деньги!

Лавры Сары Бернар не давали спать Яворской, лавры Яворской не давали спать Некрасовой-Колчинской³¹, и так далее, по нисходящей.

Трудно понять, кто у нас был директором. Считалось, что директор – Барятинский.

Князь В. В. Барятинский, издатель либеральной газеты «Северный курьер», миллионер (можно себе представить, что это был за либерализм). Или его жена, княгиня Барятинская, сиречь артистка Л. Б. Яворская.

Женитьба на актрисе – это тоже своего рода либеральный шаг. Относительный: Лидия Борисовна была урожденная баронесса фон Гюббенет и дядя ее был крупной шишкой в чиновничьем мире.

В. В. Барятинский был добродушный дядя. Имел у нас в театре свой кабинет. Но когда к нему обращались как к директору, говорил: «Спросите у княгини».

Никто ее по имени-отчеству не звал, а только «княгиней». А его наоборот.

Театр-то мы открыли, труппу собрали, Т. Л. Щепкина-Куперник написала талантливый монолог к открытию. А играть-то было нечего. В портфеле у них никаких пьес не было, и они не знали, на что

³¹ Ольга Васильевна Некрасова-Колчинская – актриса. В 1903/1904 руководила Литературным театром в Петербурге. В сезоне 1905/1906 входила в труппу Нового театра; в 1906, после закрытия театра Яворской, арендовала здание театра.

бросаться. И театр, на который затратили огромные деньги, был под угрозой. Это был позор на позоре.

Пока не поставили «Перекаты».

Барятинский ведь начал с того, что помещал в крупных газетах наброски из аристократической жизни, он блестяще знал этот быт. Потом стал писать пьесы. «Перекаты» – это начало, «Карьера Наблюдателя» – продолжение.

И только когда у нас ставили «Перекаты», публика пошла и пошла. И много лет эти две его пьесы шли в разных городах и театрах.

«Перекаты» – пьеса из великосветской жизни. Немудрящая и удобопонятная. Автор знал эту жизнь, и его на этом материале не проведешь.

И тут у нас в ложе стали появляться «великие князья», а за ними и другие представители знати.

А вначале слова-то говорились хорошие, но было непонятно, для кого этот театр.

Пресса

Театр наш не был по-настоящему серьезным, это был театр шума, скандала, дешевой сенсации.

Барятинский сам был издателем и потому не ладил с Кугелем из «Театра и искусства». Да и ни с кем, ни с правой, ни с левой прессой.

А Кугель под псевдонимом «Ното Новус» вообще всех ругал напропалую.

Уж на что Комиссаржевская! Не было человека, который не преклонялся бы перед нею, Кугель и ее высмеивал.

Станиславского! Открывшего новую эру в искусстве, Кугель тоже с маху обливал грязью вместе со всем Художественным театром.

Так что же говорить о «Новом театре» Яворской?

Тем более что Лидия Борисовна сделала ошибку: не пригласила в театр З. В. Холмскую, жену Кугеля и издательницу «Театра и искусства». И Кугель буквально изошрялся в издевательствах, помещал карикатуры. А уж в чем в чем, в прелестной внешности Яворской нельзя было отказать.

Поймите меня правильно: Холмская была прекрасной характерной актрисой и вовсе не нуждалась в подобного рода защите, но такова была желтая пресса.

А чего стоил рецензент «Вл. Линский»³²? Его и ему подобных актеры называли «бутербродниками». Их угощали, чтобы задобрить. Мелкие подачки.

И Александринку ругали. И Кшесинскую кололи мимоходом. Единственно, кого не осмеливались трогать, – это М. Г. Савину – раз и театр Суворина – два. М. Г. Савина была не только громадной актрисой и первой величиной в Александринском театре, но и большой общественной деятельницей, можно сказать, первой общественной деятельницей-актрисой. А Кугель был заинтересован во Всероссийском театральном обществе (тогда это называлось ИРТО). М. Г. Савина играла там первую скрипку.

Ну а Суворин был миллионер, не снизился бы до подачек рецензентам. Да и Холмская как раз служила в Суворинском театре. Яворской даже на руку была ругань – больше шуму!

У нее и кабинет был специальный для прессы. Даже бумага и вставочка лежала. Садись и пиши.

Ругали «Новый театр» и нашу директрису во многом правильно. Самореклама ни в ком не вызывает симпатии.

Лидия Борисовна была хорошая актриса. Настоящая. Были роли иностранного репертуара, которые ни одна русская артистка не сыграла бы так, как она.

Но ей вредили два обстоятельства: хриплый голос и погоня за шумихой, сенсацией. Желание переплюнуть Сару Бернар, Дузе, Савину, Комиссаржевскую и всех на свете.

Если бы она удержалась и долго работала бы в каком-либо солидном театре, она оставила бы в истории театра глубокий след.

Ведь имела же она колоссальный успех, и успех вполне заслуженный, когда работала в Москве у Корша и блеснула в «Мадам Сан-Жен»!

Но эта самореклама и положение хозяйки ее испортило.

В. Н. Давыдов ее органически не выносил. Когда-то ведь она была его ученицей, но он и тогда относился к ней иронически.

«Власть тьмы»

Кроме того, Яворская иногда бралась совсем не за свое дело. Например: взбрело ей в голову, черт его знает почему...

³² Владимир Александрович Вакулин (псевд. Вл. Линский, ? – 1909) – критик.

После того как у М. Г. Савиной появилось в репертуаре одно из лучших ее созданий, вошедших в историю, роль «Акулины» в пьесе Л. Н. Толстого «Власть тьмы», вынь да положь Лидии Борисовне непременно «Власть тьмы», и непременно Акулину!

И в «Новом театре», который пропагандировал иностранные пьесы либо опусы самого князя Барятинского из великосветской жизни, вдруг появляется анонс:

Новинка!

«Власть тьмы»

Нельзя же представить себе, что актеры, которые специализировались на салонных ролях, будут порядочно играть! Толстого! «Власть тьмы»!

Значит, это режиссер Ратов³³ вместе с художником Изенбергом (вот какой кит у нас служил!) поехали к Л. Н. Толстому в Ясную Поляну.

Он их принял.

Обедом накормил.

Приехали обратно.

«Ну? Как?», – спрашиваем у Изенберга.

«Плохо, – говорит, – он меня в шахматы обыграл».

«А пьеса?», – спрашивает Лидия Борисовна.

– Поставим.

И поставили.

И поставили...

На этот раз ругательные рецензии были совершенно справедливыми: публика начиная со второго акта стала уходить.

Ратов притворился Акимом.

Для «Никиты» не могли найти актера. У Баратова³⁴ была хорошая внешность, но Яворской не нравилось, что у него «слишком маленькая голова».

Баратов (Бреннер) был сыном портного из Харькова. Прославленного портного. Получил образование. Говорил на нескольких языках. Был таким элегантным, так одевался, так носил каждый костюм, буд-

³³ Сергей Михайлович Ратов (наст. фам. Муратов) (?–1924) – актер, режиссер, педагог. Выступал в комедийных, характерных ролях. Служил в театрах Петербурга, Риги, Гродно, Могилева и других городов.

³⁴ Павел Григорьевич Баратов (Бреннер) (1874?–1951) – актер.

то родился в нем. Даже Бялятинский (он всегда придирался к внешности актеров в великосветских пьесах) посмотрел на него в свой монокль и остался доволен. С моноклем Баратов обращался изумительно. И меня научил этим приемам. По профессии Баратов был врач. Но никогда не практиковал. Громадного роста. Громадные глаза. Побывал и в Художественном театре, но «не убедил» Станиславского.

У нас в «Новом театре» не сумели его как следует использовать... А потом Суворин, когда понадобился актер на роль Витте, взял его в свой театр, платил ему большие деньги, занимал в прекрасных ролях. Но никогда с ним не разговаривал. Суворин был ярким антисемитом.

Вот Ратов поехал в Москву «за Никитой». И привез...

Привез некоего Арканова. Фамилия настоящая его была Обезьянинов. Сын купца. Жена купчиха.

Приехали оба, по бриллианту на каждом пальце. Либеральные князь с княгиней пришли в ужас! В бриллиантах, разодетые! Да еще Арканов сбрил свои усики и стал совсем странным.

«Никиту», конечно, пришлось дать салонному Баратову, а этот Арканов... Он в течение всей зимы аккуратно получал денежки, но ни разу не вышел на сцену. Приходил на репетиции и вечером за кулисы. Высмеивал всех актеров, рисовал карикатуры на князя и княгиню, писал эпиграммы, читал их.

— А вот у нас в Чембирах, где я гастролировал, — говаривал он.

Выпустить его на сцену было невозможно: слушая разглагольствования этого Обезьянинова, сразу можно было представить себе, что это за актер: орало-мученик, вроде тех, что описал Куприн в своем знаменитом рассказе «Как я был актером».

— Как же вы попали сюда? — спрашивали его.

— Дал Ратову 300 рублей, вот и попал, — хвастал он. И начинал осыпать бранью этого «лилипута-Квазимодо», который не занимал его в спектаклях.

Ну, конечно, пришлось ему, в конце концов, уйти.

Да... странный это был театр. Пестрый, смесь актеров и случайно попавших людей.

А с «Властью тьмы» был полный провал.

«Бутербродник» Линский не вытерпел, в нем заговорил профессиональный критик. Пришел за кулисы и прямо в глаза Яворской сказал:

– Слушайте! Вы этой роли играть не можете: у вас нет бюста.

Ну и Изенберг... Изенберг-то фигура в художественном мире была крупная. Но «избушка»-то была с иголки...

Гастроли

Для популярности в молодежных кругах Барятинские подделывались под «революционную» окраску. А я-то развесил уши на первой репетиции. Нет, все это была подделка, все в погоне за славой.

Когда мы ездили в поездки, в провинциальных городах приходили студенты просить денег на революционные нужды. Она [Яворская. – С. Ф.] была мрачной, за глаза ругалась, но с милым лицом деньги давала, так как от этого зависел успех.

Однажды были мы в поездке, кажется, в 1902-м. Я сидел в Тифлисе, в комнате у Яворской, а по улице шла демонстрация. И вдруг налетела полиция.

И когда я потом шел по площади, вся мостовая была залита кровью. Я этого никогда не забуду.

Вечером было страшно, но надо было идти на спектакль. И каждый спектакль потом мы играли так, что может быть доиграем, а может быть – и нет.

И на каждом спектакле в зале сыпались прокламации.

Это началось с Ростова. Но особенно в Тбилиси.

Мы выходили после спектакля через двор. Беспокойно было. Молва была благодаря шумихе, что театр левый, передовой. А какой он был левый? Одна игра в либерализм.

Во время спектакля, как только заорет кто-нибудь, – суматоха.

Тогда ведь этих полицейских, приставов этих, убивали почему зря. Потому городские тесно обступали свое начальство, охраняли их. А в другом месте и совсем городских нету. И бывало, революционеры пользовались и бросали листовки.

Сборы на гастролях у нас были плохие. Неудивительно.

Гастролеров тогда ездило множество. Но... какие гастролеры?!

Гастроли Савиной, Давыдова, Варламова, Комиссаржевской – битком.

Братья Адельгейм³⁵.

³⁵ Роберт Львович Адельгейм (1860–1934) и Рафаил Львович Адельгейм (1861–1938) – актеры-трагики.

Как их называли в театральных кругах – «Рафа» и «Роба». Пропаганда классического репертуара.

Нарастала революционная волна, зашевелился демократический зритель. Классику воспринимали на ура.

Об исключительной технике, мастерстве Адельгеймов написаны горы. Но что бы вы мне ни говорили, а «Рафа» доходил до меня больше. Идет «Царь Эдип», смотришь, восхищаешься Робертом Адельгеймом, но он не переворачивает всего существа твоего, как, скажем, такой же великий техник – Муне-Сюлли³⁶. А выходит Тиресий – Рафаил, и это – живая жизнь. Мне кажется, что Рафаил уступал брату. Ведь весь почти репертуар Роберта был сделан и у Рафаила. И иногда он играл роли брата. Но очень уж он любил Роберта и уступал.

И Н. П. Россов³⁷ ездил исключительно с классикой. Мне его всегда было почему-то жалко. Колоссальный труд. Он ведь заикался. И поэтому не говорил, а как бы пел.

– «О-о, ммил-лая ммоя-а ввои-итель-ница-а!» в «Отелло». Но делал сборы. Во многих городах его любили, особенно в Пензе. Там он был кумиром. Через несколько десятков лет древние старушки вздыхали, вспоминая Россова. А мы уважали его за любовь и верность Шекспиру.

А у нас... Винегрет из пьес Чехова, Ростана, Толстого и князя Барятинского. И между ними «Фру-фру», «Заза» и пр.

Наш состав

Ведь были же у нас хорошие настоящие актеры. А театр ругали. И правильно ругали.

Много было случайных людей. Какие-то девицы из хорошей семьи, этикие «барышни с фиалками», какие-то приятельницы, желающие поиграть для собственного удовольствия. Наконец, такие начинающие, «желторотые», как я.

Эта пестрота бросалась в глаза и подрывала доверие ко всему коллективу.

³⁶ Жан Муне-Сюлли (Mounet-Sully) (1841–1916) – французский актер. Гастролировал в России в 1894 и 1899.

³⁷ Николай Петрович Россов (наст. фам. – Пашутин; 1864–1945) – актер, драматург. Приверженец классического репертуара, исполнитель шекспировских ролей.

Главным режиссером у нас был популярный в петербургских кругах Сергей Ратов. Режиссер и педагог: преподавал на «Курсах Раггоф»³⁸. С университетским образованием. Объявил себя последователем Станиславского, но какое там...

Он же всех натаскивал «с голоса». И делал это как талантливый актер. Очень талантливый. Стремился играть, но... два горба спереди и сзади. Были у него высокие каблуки, туфли с косками, специальный корсет, который сглаживал горб, заполняя пустое пространство. Ничего не помогало.

Для молодого актера натаскивание «с голоса» ничего не могло дать. Такой даже великий человек, как Владимир Николаевич, и тот спрашивал: «А как ты сам думаешь? Для чего Макс говорит это Розе»³⁹? Он наталкивал, подводил к правде, но не натаскивал.

Как о человеке о Ратове лучше не вспоминать: сколько денег у всех перебрал, в том числе и у меня.

И был у нас Никулин. Это тот студент, который играл по всем дачным театрам. Темпераментный. Великолепный голос. И даже когда он был еще любителем, – это был настоящий актер. Он мне очень нравился. Очень. Жа-аль, умер рано, а то бы далеко-о пошел! Да-а...

А был у нас еще Семенов-Самарский⁴⁰, тот самый... один из людей, которые помогали Шаляпину, что ли. Немолодой. А драматическим актером он стал тут же у меня на глазах, в том же 1901 году. И очень-очень неплохим актером. Его и в рецензиях выделяли. Он изображал старых аристократов. Тогда в ходу были монокли. И князь учил Семенова-Самарского, как носить монокль: вынимать двумя пальцами, как платочек. «Эт-то надо бро-сить». И бросал. Монокль был на шнурке.

Ко мне Семенов-Самарский замечательно относился. Лучше всего, что я гримировался с ним и с Баратовым.

Входит Баратов. Красавец!

«Как смеет этот наглец так писать обо мне!»

А Семенов-Самарский гримируется и спокойненько так его утешает: «Ну что ты, Паша! Ты такой же желторотый в театре, как и я!»

³⁸ Частные драматические курсы.

³⁹ Макс и Роза – герои пьесы Г. Зудермана «Бой бабочек».

⁴⁰ Семен Яковлевич Семенов-Самарский (наст. фам. Розенберг) (?–1911) – певец, актер, антрепренер.

Баратов старался держать себя с апломбом. Будто он все видел, все знает. И лаяли же его в газетах!

А он совсем неплохой был. А просто неопытный. Начал совсем недавно, в Москве у Станиславского на выходных ролях, все какие-то совсем маленькие играл. Потом приехал как-то в Петербург, Яворская была потрясена его внешностью. И дала сразу 300 рублей. А когда «Новый театр» лопнул, он поступил к Суворину и получал громадные деньги.

Служил у нас в театре Мальский⁴¹. Из любителей был. Популярность в Петербурге необычайная. Изумительный был рассказчик. Громадные деньги зарабатывал своими бытовыми сценками. А как он замечательно имитировал Далматова и Варламова!

От Яворской его быстро перехватил Суворинский театр.

Около Александринского театра было «Кредитное общество», устраивались концерты. И обязательно требовали Мальского.

Хороший человек был, по существу. Хороший товарищ. Но погиб вскоре. Погиб из-за страсти к картам. Три дня и три ночи подряд играл в карты. И его хватил удар. Он был полный.

Романовский⁴². Бывший офицер. Мать – аристократка. Внешность у него была очень благодарная для театра. Тоже погиб: пил, в карты играл. Но главным образом пил.

Казанский⁴³. Бывший капитан. Но актер был хороший. Сбежал в Москву, к Коршу.

Никто долго в театре у нас не удерживался. Не только опытные актеры, а на что уж я – и то быстро сообразил, что перспектив в этом деле никаких нет.

Репертуар был очень уж специфический. Выбирались пьесы, где у княгини была бриллиантовая роль, и она могла сверкать и переливаться⁴⁴.

⁴¹ Николай Петрович Мальский (наст. фам. Нечаев) (1874–?) – актер.

⁴² Александр Ефимович Романовский – актер.

⁴³ Петр Викторович Казанский (наст. фам. Смирнов) (1874–?) – актер.

⁴⁴ Из воспоминаний М. И. Велизарий: «Во время спектакля она [Яворская. – С. Ф.] старалась продлить выигрышные для себя сцены и начинала импровизировать, считая, очевидно, что текста ей дано недостаточно. И договаривалась до того, что и сама теряла нить, да и всех нас, играющих с ней, вконец запутывала» (Велизарий М. И. Путь провинциальной актрисы. С. 247).

И все разбегались.

Не говоря уже о женщинах. Ведь у нас служила даже молодая М. А. Ведринская со своим мужем, режиссером Н. Поповым. И конечно, они сбежали.

Появились было М. И. Велизарий, М. М. Морская. Очень ненадолго. Вот Татьяна Львовна Щепкина-Куперник была у нас в театре постоянно и никуда не убегала.

Незаурядной личностью был Михаил Егорыч Дарский. Он не скрывал и охотно рассказывал о том, как он стал актером.

Богатая семья. Настоящая фамилия – Псаров. Нефтяные короли были, миллионеры – Псаровы и Манташевы.

Страстная любовь к театру. Данных же никаких не было: ни роста, ни дикции, ни голоса. Но он [Дарский. – С. Ф.] упорным трудом «сделал» себе голос. Ходил по берегу Каспия, как Демосфен, набирал камни в рот и с полным ртом – да монологи!

Помешан был на классике. У него были наготове и «Отелло», и «Гамлет», и «Макбет», и, конечно, «Шейлок», это была его коронная роль. Любил читать. Все с пафосом.

Он даже в Художественном театре у Станиславского работал, играл «Дорна» в «Чайке».

Потом в Ярославле организовал интересный коллектив. Студийного характера. Что-то вроде подражания Художественному театру.

Ставил «Сон в летнюю ночь», «Шейлока». Он был шекспироман.

А у нас в театре что? Сплошной «салон».

И устроился Михаил Егорыч в Александринский театр, где и служил до конца своей жизни.

Энтузиасты эпизода

Как-то исчезли теперь энтузиасты маленьких ролей.

Бывали раньше актеры, отлично знавшие свои возможности. Они не мечтали о Чацких и Ромео, но свои крохотные рольки они отделяли скрупулезно, до мелочей. Таким уважаемым актером был у нас Виктор (Вигдорчик). Он чудеса делал из маленьких эпизодов, мог детально объяснить каждую запятую, каждое тире. Он приходил раньше всех в театр и сосредоточенно готовился к своему вы-

ступлению, может быть, в третьем или четвертом акте. Даже такой махровый черносотенец и антисемит, каким был Буренин⁴⁵, специально приехал в Новый театр, чтобы познакомиться и побеседовать с Викторовым. И пришел в восторг от знакомства с таким интересным и содержательным человеком. Да, Викторов был очень культурный человек, с широким кругозором.

И в других петербургских театрах бывали такие «мастера эпизода». В Александринском, например, была целая династия актеров Л-ых⁴⁶. Кроме лакеев, они ничего не играли; репертуар тогда был по большей части салонный, и лакеи требовались почти в каждой пьесе. Но зато уж это были настоящие, типичные лакеи. Если это в барском доме, то полные достоинства, так сказать; в провинциальной гостинице, как в «Без вины виноватых», – разбитные, фамильярные, совсем другое. А в третьем акте «Доходного места» – половой – «шестерка» – это же целое представление. В таких крохотных ролях доносили до зрителя настоящий образ. Это были честные труженики театра, без претензий на доминирующую роль.

А каким мастером был в Суворинском театре Владимир Павлович Лачинов⁴⁷! Культурнейший человек, переводчик, автор учебников по гриму («Мимика и грим») и, наконец, помощник А. В. Луначарского в первые дни после Октябрьской революции. Бесконечно преданный, любящий Театр, а не себя в театре. С каким мастерством и сценическим обаянием играл он, например, с В. А. Мироновой (уже в 12–15 годах) Могильщика в спектакле «Благодать». Пьяненький, старенький, замызганный, но как это в меру!

Статисты не как у всех

В погоне за успехом у молодежи Барятинские приглашали избирать толпу студентов и курсисток-бестужевок. Они получали по

⁴⁵ Виктор Петрович Буренин (1841–1926) – литературный и театральный критик, публицист, драматург.

⁴⁶ Отец и сын Локтевы: Дмитрий Никанорович Локтев 1-й (1840–1910) и Николай Дмитриевич Локтев 2-й (1878–1924).

⁴⁷ Владимир Павлович Лачинов (1865 – после апреля 1929) – филолог, переводчик, актер, педагог, театральный критик. Автор литературных переводов, переводов статей по теории театра. Участник многих театральных трупп России и Украины.

рублю за выход. А заработать студенту лишний рубль за вечер – это ого-го! Они сидели на репетициях с книжками и тетрадками. Между выходами садились по уголкам, кто зубрил, кто товарищу помогал, а уж девушкам особенно. Даром время не теряли. Бестужевки очень прислушивались к мнениям студентов. Мне нравился этот молодой, серьезный народ. Интереснее было наблюдать за ними, чем репетировать мои светские роли.

Баронесса

Заведующей постановочной частью театра у нас была пресловутая баронесса Радошевская⁴⁸. «Пресловутая», потому что издавались какие-то пьесы, переделки с иностранных, за подписью автора Радошевской. Только все знали, что она никогда их не переделывала, а платила по дешевке каким-то писакам.

Это была крупная мужеподобная дама. Командовала она нашими рабочими сцены. И они ее очень любили, говорили, что она «хороший мужик».

Буквы «Р» она произнести не могла.

«Абочие!» Пгинесите мне вон ту декогацию».

Вешают декорацию.

Она курит и критически осматривает.

«Абочие! Унесите эту декогацию к чегтовой матеги».

Они ржали и были в восторге.

Была у нас в театре и Т. Л. Щепкина-Куперник. Но это – статья особая.

В Париж!

Слишком много значительного, настоящего видел я в театрах, не смотря на молодость лет, не мог относиться к «Новому театру» не критически. Да и старшие товарищи меня бранили, говорили: «Тебе надо репертуар наигрывать, а не дурака валять здесь».

Но я благодарен, глубоко благодарен этому театру и Лидии Борисовне за поездку в Париж.

⁴⁸ Александра Игнатьевна Радошевская – драматург, переводчик.

Отъезд

При отъезде произошел эпизод, надолго оставшийся у меня в памяти. Я опаздывал и так, а тут прибежала ко мне мать Долгова.

Долгов... Был он студентом филологом в 900-х годах. Помешался на театре. Приобрел чахотку. На руках мать. Жил уроками. Я его любил, закадычный приятель, хороший человек.

Статьями немного зарабатывал.

Приходил на все спектакли, в которых я участвовал, и детально все разбирал. Я ему очень благодарен; это была действительно дружеская критика.

Долгов сам пробовал быть актером. Но не мог им быть. Когда кончил университет, все продолжал ходить в замасленной тужурке и драном пальто, не мог купить себе костюма. Я был молодым и не понимал всего этого ужаса, а как в чаду бродил от удач и успеха.

Такие люди, как Долгов, не берегли копейки, не рассчитывали на заработок, а как одержимые шли за театром.

Он мог детально объяснить каждый момент, каждое движение актера. Если бы жил в наше время, не сгорел бы от нужды, а стал бы талантливым театроведом, по-настоящему преданным театру.

Его мать прибежала перед отъездом, говорит: «Так он любит Мартини и просил передать Мартини книгу о театре».

Я долго с этой книгой не расставался, возил с собой. В Смоленске она сгорела во время бомбежки.

Театр «Антуан»

Париж. Театр «Антуан». Там мне посчастливилось сыграть Треплева в «Чайке», а в «Мещанах» – Петра. Пьесы Чехова и Горького шли в Париже в первый раз.

Пресса отнеслась ко мне очень сочувственно.

В свободное время бывал в театрах, но они меня не удивили и не поразили: наше русское искусство стояло несравненно выше. И хваленая, и превращенная в какое-то божество Бернар не произвела на меня особого впечатления после наших Комиссаржевской и Савиной.

Правда, я видел Сару Бернар неудачно. Она уже была немолодой, и очень.

Шел «Орленок». Она очень уставала, играя эту роль. Садилась на «пригорок» и очень долго вела роль в этом положении, ей было трудно встать.

И ни на минуту не заставляла забыть, что ты в театре. Было удивление перед виртуозностью интонаций, наслаждение от прелестного молодого голоса. И только.

Наша Лидия Борисовна тоже ведь «Орленка» играла. Это когда только начинался «Новый театр». Там, наоборот, был перерасход движений, масса мизансцен и, если бы не поставили «Перекаты», мы бы с «Орленком» далеко не уехали.

Да-а...

Треплева-то я играл. Но не имел же я тогда права играть Треплева! Это должен быть настоящий, опытный актер, а если молодой, то надо с ним работать, а не выталкивать на сцену с бухты-барахты.

Только можно было объяснить молодостью, когда мне вечером, во время спектакля, давали роль в «Чайке» Треплева и говорили: «Завтра вы будете играть».

А кто играл?

Хороший актер. Я забыл его фамилию. Но с ним часто бывали какие-то фокусы. То он заболит, то еще что-нибудь.

Ага... Ростов⁴⁹... Ростов, такой актер.

Но что обо мне говорить, когда сама Яворская играла Нину Заречную. С ангельским личиком, а голос, как у извозчика.

Мало того, она ухитрилась перед парижанами сыграть «Даму с камелиями»! Когда Париж молился на Сару Бернар в этой ее коронной роли.

Причем Армана Дюваль играл у нас Баратов! А он в эту дверь не влезет.

«Какой смелый русский народ», – острил Евтихий Павлович Карпов по поводу «Маргариты Готье», когда мы вернулись в Петербург.

«Ну, а что парижане?»

Что парижане? Смотрели и ничего не понимали. Сборы были аховые.

⁴⁹ Глеб Павлович Ростов (наст. фам. Распопов) – актер, режиссер, антрепренер.

Вот в «Даме с камелиями» я играл Гюстава. Это я мог. По всем данным возможностям. Даже мое собственное имя, написанное в афише по-французски, и то импонировало. Это было мило.

На спектакле присутствовала наша петербургская актриса М. А. Потоцкая⁵⁰, она мне наговорила много хороших слов. «Но только, – сказала она, – зрителей почти не было, одни рецензенты и несколько случайно оказавшихся русских».

Петр в «Мещанах» – это серьезно. Это Горький. Это ответственно. И не наскоро. И с этой ролью я справился, это честно.

И горжусь тем, что участвовал в таком событии: во Франции впервые была показана горьковская пьеса.

Княгиню сборы интересовали мало. Они с князем были очень богаты. У них и особняк был там, так что в Париж они ехали как к себе домой.

И вот что меня поразило: на родине мы все рядились в одежды передового и чуть ли не революционного театра, а в Париже все околотеатральное окружение, рецензенты и прочие умилялись – «Да это целый театр русских аристократов!» И нашу дирекцию это несколько не шокировало!

Варшава

Еще по дороге в Париж мы «кстати завернули» в Варшаву.

Мне там очень нравилось. Чудесные польские актеры. Я видел самого Острову и в «Орленке».

Там вообще было много замечательных актеров. Я разговаривал с ними. Но получали все они тогда очень мало, сущие гроши, не то, что наши русские.

Питался я там в «огрудках». Крошечный ресторанчик. Два-три деревца. Столики. В Варшаве было их множество. Я облюбовал один из них и за два-три дня уже считался завсегдатаем.

Остановился я не в гостинице. Комната была. У кузнеца. Тут же во дворе и кузница. Весь в копоти дядя. Но Боже же ж ты мой, вы бы видели, какой это был франт, когда выходил в воскресенье «до

⁵⁰ Мария Александровна Потоцкая (1861–1938) – актриса. Более тридцати лет служила в Александринском театре.

ковярни». Такой обычай: он хоть луком одним питаться будет, а уж не пофрантить нельзя: пан.

Актеров у нас было взято в обрез, не было ни статистов, ни рабочих, ни нашей баронессы.

Кстати, я до сих пор понять не могу, почему она была у нас зав. постановочной частью. Должность, подходящая для техника, для товароведа, иметь надо дело с закупками всего, вплоть до гвоздей, а она – дама... И зачем ей это было?

Словом, в Варшаве некому было говорить: «Абочие! Пгинесите декогацию». И тут очень пригодился мой польский язык. Местные рабочие ничего делать не хотели. Тогда князь просил меня объясниться с ними по-польски.

И хотя я никак в монтировщики не гожусь, и они меня называли «млодым паничем» и даже «хлопчиком», но на сцене все устроили в лучшем виде, и к нашему минимуму прибавили свои отличные декорации.

После этого наши дамы наперебой просили меня сопровождать их по магазинам за покупками, и я быстро находил общий язык во всех «слэпах» и «кнайпах».

Татьяна Львовна

Во время поездки я очень подружился с Т. Л. Щепкиной-Куперник. Она была гораздо старше меня, но... какая-то очень молодая. Вроде девчонки. Шаловливость.

Была утренняя репетиция на вольном воздухе. Это было в Ковно. Долина Мицкевича. А потом пошли погулять.

Я дулся как сыч, боялся, что не одолеть мне Треплева (я ведь первый раз не в театре «Антуан», а по дороге его играл).

А Татьяне Львовне хотелось пофантазировать. Ей ужасно нравилась моя фамилия: рифмовать удобно.

Вот сидит она на камне. Я с другой стороны. Спинами друг к другу.

Я роль потихоньку читаю. А она начинает меня дразнить экспромтами:

... Как демон, мрачен наш Мартини,
Хотя ликует все в долине.
И слыша вешнее «ку-ку»,
Я за строкой пишу строку...

Или:

... Как карась, уснувший в тине,
Сладко дремлет наш Мартини...
Пирожного и лимонада –
Ничего ему не надо:
Сыт мечтами лишь о Нине –
Ничего не ест Мартини!

Тут получалась игра слов: в «Чайке» – Треплев любит Нину. Но существовала Нина и реальная.

А Нина эта училась на арфе у Цабеля⁵¹ и обреталась в театре Яворской без жалованья. Так, поигрывала. В поездку Нину, конечно, не взяли, вот Татьяна Львовна меня и поддразнивала.

«Будет бродягой»

Вернулись мы в Петербург. И я начал подумывать, что надо мне из этого театра уносить ноги, хотя и проскрипел еще сезон. Старые актеры ворчали: «Ну, куда ты пойдешь? У тебя настоящий репертуар не наигран».

А тогда для актера очень важен был репертуар. Пьесы повторялись одни и те же. Публика ходила не из-за сюжета, не из-за фабулы, а ходила смотреть разное исполнение и сравнивать актеров.

И при минимальном количестве репетиций очень важно было иметь игранные роли.

⁵¹ Альберт Генрихович Цабель (Zabel) (1834–1910) – арфист, композитор. Выпускник Берлинского королевского музыкального училища. В 1840-х – 1850-х гастролировал в Европе, России, США. Выступал в Императорской итальянской опере в Санкт-Петербурге, Императорской русской опере, оркестре балета Мариинского театра, в Павловском музыкальном вокзале. С 1862 профессор Петербургской консерватории. Автор около сорока произведений для арфы, а также работ «Большая метода для арфы» и «Слово к господам композиторам по поводу практического применения арфы в оркестре».

А что предстояло мне у Яворской?

Репертуар специфический, более всего пьесы милейшего Владимира Владимировича. Штамповаться на ролях салонных молодых пшютиков с моноклями? А если и выпал «Треплев», то с одной репетиции. «Мещан» тоже не для Петербурга ставили.

А тут подвернулся мне антрепренер Трефилов, петербуржец. Предложил поехать на следующий зимний сезон в город Двинск.

Спрашивает: «Что вы играли?»

А я и бухнул: «Чацкого, Ромео, Фердинанда, Карла Моора, Жадова, Карандышева...»

Тут он меня перебил: «Спасибо, достаточно. Вы мне подходите. Двести рублей. Заключайте контракт. Получите аванс».

Собственно, материально это было не так уж «ах». В «Новом театре» я с восьмидесяти давно уже перешел на сто, а после Треплева дали сто пятьдесят.

Но главное – работать, работать!

Отец говорит: «Так и знал. Будет бродягой».

Мать рыдает.

Взяла с меня слово, что в провинции буду работать только зимой. А летом к ней под крылышко и только в Петербурге играть. Я обещал.

В. Н. Давыдов в унисон с Марией Гавриловной твердил:

«Играть! Играть! Играть надо. Как можно больше. Провинция делает актера».

И когда я подписал в Двинск, он одобрил мой уход от Яворской, предложил уйти до лета и взял меня с собой в летнюю поездку.

Вышло так, что первым же летом я обманул ожидания мамы.

Вернувшись, я распрощался с родными, друзьями и, конечно, с дорогими наставниками, укатил на зиму в Двинск и окунулся с головой в работу.

И с этой осени 1904 года начались мои странствия по России.

**«Учебный» Кальдерон.
«Врач своей чести»
в Студии на Бородинской**



СТУДИЯ Вс. МЕЙЕРХОЛЬДА

(Концертный залъ Инженеровъ Путей Сообщенія

Бородинская, 6).

А. Б. Арефьева

**«Учебный» Кальдерон.
«Врач своей чести» в Студии на Бородинской**

В самом начале 1913 г., еще до создания Студии на Бородинской, но в продолжение «башенных» и «териокских» экспериментов с постановками пьес по Кальдерону, Валентина Веригина¹ и Любовь Блок² убеждают Мейерхольда поставить «Врача своей чести» (перевод Бальмонта, 1912) на сцене Тенишевского училища. Веригина пишет:

Любовь Дмитриевна [Блок] хотела играть Леонор, я – Менсию. Юрию Бонди³ поручалась декоративная часть. Последний познакомил нас со своим планом, который он придумал, вероятно, с Мейерхольдом. Все должно было быть серебряным – костюмы, бутафория⁴.

Однако Мейерхольд вообще не хочет браться за постановку, «говорит – гонорар мал»⁵. Стала ли действительно величина гонорара главной причиной невыхода спектакля, неизвестно, зато эту же пьесу Мейерхольд совсем скоро предложит для работы студийцам и пригласит Юрия Бонди в качестве художника.

Осенью 1914 г. Студия Мейерхольда переехала и стала называться согласно своему адресу Студией на Бородинской⁶.

В приглашении на курсы была сформулирована их основная цель: применение традиционных приемов спектаклей XVII и XVIII вв.

¹ Валентина Петровна Веригина (1882–1974) – актриса, соратница Мейерхольда по Студии на Поварской и др.

² Любовь Дмитриевна Блок (1881–1939) – жена А. А. Блока, дочь Д. И. Менделеева, историк балета, участница театральных экспериментов 1910-х.

³ Юрий Михайлович Бонди (1889–1926) – художник, график, по словам Мейерхольда, «родоначальник театрального конструктивизма».

⁴ Веригина В. П. Воспоминания. Л., 1974. С. 191.

⁵ Блок А. А. Собр. соч.: в 8 т. / Под общ. ред. В. Н. Орлова и др. М., 1963. Т. 7. С. 203.

⁶ Студия находилась по адресу Бородинская улица, 6.

Чуть ли не впервые в зарождающейся театральной педагогике Мейерхольд предпринимает попытку системного подхода в работе с актером. Занятия включали импровизацию, сценическое движение («как сильнейшее средство выражений в создании театрального представления»⁷), уроки музыки, которые вел Михаил Гнесин⁸.

Работа в Студии шла при полном освещении (так уже было три года назад в «Дон Жуане» в Александринском театре, так скоро будет в «Стойком принце» Мейерхольда и Головина в той же Александринке). Более того, почти все занятия шли в присутствии необычных зрителей – раненых солдат, которые приходили в Студию в больничных халатах (часть здания, которое, к слову, занимал Дом инженеров путей сообщения, была отдана под госпиталь). «Внимание зрителей-солдат, их смех, отношение к исполняемому Мейерхольд высоко ценил. Он чутко прислушивался к их мнениям и замечаниям, интересовался их оценкой и очень с ними считался»⁹, – вспоминали студийцы.

Война, боль, страдания оказываются вдруг совсем рядом с театром, в ежедневной близости с ним. «Стойкий принц» по Кальдерону через два года станет важным художественным высказыванием Мейерхольда о войне. Еще одной ниточкой, связующей работу в Студии и «Стойкого принца», который был выпущен в апреле 1915 г., была Нина Коваленская¹⁰, входившая в старшую группу (так называемый актерский класс) и потом сыгравшая роль стойкого принца Фернандо.

Как уже говорилось, «Врач своей чести» в Студии на Бородинской выпущен не был, но в архиве Мейерхольда в РГАЛИ сохранилась обложка для записей к спектаклю с надписью «Спектакль со словами. Студия 1913–1914. “Врач своей чести”». Водевили Каратыгина¹¹. О ра-

⁷ Мейерхольд Вс. Э. К истории творческого метода. Публикации. Статьи: Сб. статей / Под ред. Н. В. Песочинского. СПб., 1998. С. 10.

⁸ Михаил Фабианович Гнесин (1883–1957) – композитор, педагог, музыковед, ученик Н. А. Римского-Корсакова и А. К. Лядова. См.: Вс. Мейерхольд и Мих. Гнесин. Собрание документов / Сост. И. В. Кривошеевой и С. А. Конаева. М., 2008.

⁹ Смирнова А. В. В студии на Бородинской. Встречи с Мейерхольдом / Ред. кол. М. А. Валентейн, П. А. Марков, Б. И. Ростоцкий, А. В. Февральский, Н. Н. Чушкин. Ред.-сост. Л. Д. Вендеровская. М., 1967. С. 89.

¹⁰ Нина Григорьевна Коваленская (1889–1993) – актриса Александринского театра, исполнительница роли Нины в «Маскараде» Мейерхольда-Головина.

¹¹ Списки преподавателей и учеников Студии Вс. Э. Мейерхольда. 1913–1917 гг. // РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 2859. Л. 10.

боте Мейерхольда над водевилями Петра Каратыгина (брата Василия Каратыгина), к сожалению, ничего неизвестно, но примечательно, что в сознании Мейерхольда эти водевили переплелись с кальдероновской драмой. Василий Каратыгин – первый русский актер, в чьем исполнении шел в России Кальдерон, и именно текст «Врача своей чести» был переделан Каратыгиным в пьесу «Кровавая рука»¹².

Работа над «Врачом» в Студии на Бородинской проходила в несколько этапов. Вначале Мейерхольд предоставил актеров самим себе. Все быстро выучили роли и пробовали исполнять их в разных стилях. В воспоминаниях ученицы Мейерхольда Александры Смирновой, занятой в работе над этой пьесой, есть подробное описание хода репетиций:

Читать мы старались то громко, то тихо, то нараспев, то скороговоркой, вникали в литературные образы Кальдерона. Встречались мы часто, подолгу обсуждали характеры персонажей, их поступки, переживания, приводящие к этим поступкам, поведение каждого из них, манеру говорить и т. д.

Наши занятия казались нам очень содержательными, однако от репетиции к репетиции все начинали повторяться. Мы забрались в тупик, нам стали казаться невыносимо длинными и нудными некоторые сцены и монологи, и мы начали предлагать сокращения: каждый предлагал свое, и на репетициях начались ссоры.

Тогда мы обратились к Мейерхольду с просьбой прийти к нам. Прежде всего он прослушал всю пьесу в нашем чтении, а потом заговорил о Кальдероне – об авторе, о котором мы, роясь в тексте, совершенно забыли, *стал рассказывать о том времени, когда жил Кальдерон, о стиле его пьес, какие приемы он любил, какие темы брал, какими драматургическими средствами пользовался, каков был его темперамент* и т. д. (курсив мой. – А. А).

Мейерхольд так превозносил драматургическое построение пьес Кальдерона, блеск литературных образов и текста, что нам стало стыдно за те сокращения, которые мы предлагали.

Потом Мейерхольд перешел к содержанию и идее пьесы «Врач своей чести», к тому, что именно прежде всего характеризует ее.

¹² В 1830 на сцене Большого (Каменного) театра состоялась премьера спектакля «Кровавая рука» по пьесе П. Кальдерона, которую В. Каратыгин перевел с немецкого языка и частично переписал. В этом спектакле он сыграл главную роль – Дона Гутиера.

Попутно Мейерхольд затрагивал и возможный облик этого спектакля в целом, уже как бы видел характер живописного театрального оформления – где и как, в какой сцене живут и движутся действующие лица. Он предполагал, воображал, строил. И тут же говорил о музыкальном звучании.

Наконец, он перешел к характеристике отдельных персонажей, столкновениям между ними, к их страстям. Перед нами вырастали образы, созданные Кальдероном, их характеры и взаимоотношения.

Но самым увлекательным был тот действенный разбор, которому Мейерхольд подверг пьесу. Предложив нам сразу взять в работу первые сцены, он тут же сочинил и задал этюды, просил подготовить и показать ему на следующей нашей встрече. Перед каждым из исполнителей он поставил четкие, действенные задачи. Так, например, чтобы могла правильно звучать первая сцена, где госпожа взволнована несчастьем и говорит о том, что она только что видела, а служанка ее успокаивает и предлагает различные способы помочь несчастью, Мейерхольд предложил Щербакову [Н. А. Щербаков, студиец, ученик реального училища. – А. С.], который играл принца, промчаться на воображаемом коне и упасть с него, а слугам поднять его и унести (в этом можно усмотреть зерно будущей *«предыгры»*). Тогда сцена двух женщин приобрела определенный ритм, уже не казалась длинной; ведь теперь существовала четко поставленная задача – выйти из положения, помочь. Таким же образом Мейерхольд прошел еще несколько сцен первого акта, так же разобрал их и задал к ним этюды, потребовав, чтобы монологи мы говорили «от себя», – можно произносить свои слова, но лучше не импровизировать, если текст уже заучен.

Пьеса Кальдерона ожила для нас. За чудесной внешней оболочкой мы ощутили ее сущность. Все рассказанное и открытое нам Мейерхольдом будило наше воображение. Уходя с репетиции, мы уже видели будущий спектакль – нам казалось, что надо только его выполнить.

До этой встречи с Мейерхольдом нами порой овладевал страх. Нам думалось: «Ну, этюд, пантомиму, конечно, трудно исполнить, но все-таки это пустяки по сравнению с пьесой. Там все ясно, а в пьесе! Тут надо как-то по-особому, должно быть, работать».

Мейерхольд освободил нас от этого страха.

Все то, что он предлагал, казалось простым, ясным, целесообразным, а вот для исполнения этого нужно было умение, которым мы не обла-

дали. И тут вспоминаются слова живописца-педагога П. П. Чистякова: «Узнать – это одно, а уметь другое... А умение – это сто раз повторение». Именно так и поступал Мейерхольд, добиваясь от нас тут же, на месте, выполнения поставленных перед нами задач. Он не устал повторять неудавшиеся куски, не жалея ни себя, ни нас¹³.

Примечательно, что Мейерхольд, обращаясь к Кальдерону, не боится использовать приемы откровенно психологического театра (просит произносить монологи «от себя»), но отнюдь не сводит всё к этим приемам. Они нужны ему для максимально возможного сближения актера с персонажем. Мейерхольд работает со студийцами над «Врачом своей чести» по законам театра Кальдерона – будит актерскую фантазию и воображение, не забывая о серьезности проблематики и нешуточном кипении страстей.

Разрабатывая программу для Студии, Мейерхольд формулирует ключевые принципы работы со старинными пьесами, касающиеся в том числе соотношения условности и безусловности в актерской игре и зрительском восприятии.

О процессе изучения старинных театров надо сказать: это своего рода *accumuler des trésors*¹⁴ не с тем, чтобы добытыми ценностями, как они есть, щеголять, а с тем, чтобы (научившись их держать, беречь) или украшаться, стремиться «одаренным» выйти на сцену и по-театральному уметь зажить на сцене: поклониться нищенским колпачком, будто этот головной убор осыпан жемчугами, дырявый плащ набросить жестом идалго, стучать рукой в дырявый бубен не затем, чтобы пошуметь, а чтобы взмахами руки выдать весь блеск своей изощренности и опыта, и так это проделать, что забудет зритель об отсутствии на бубне бычьего пузыря. Что значит, в нашем понимании, переносить традиционное от прошлого в настоящее¹⁵.

Не созрев до спектакля, «Врач своей чести» в Студии стал учебным материалом – для анализа характеров, проб этюдного метода, осознания действенности кальдероновского сюжета.

«Мы наглядно убедились в том, – писала Смирнова, – как много можно черпать из сокровищницы различных театральных эпох <...>

¹³ Смирнова А. В. В студии на Бородинской. Встречи с Мейерхольдом. С. 102–103.

¹⁴ *Accumuler des trésors* – собирать богатства (пер. с франц.).

¹⁵ Мейерхольд Вс. Э. К истории творческого метода. Публикации. Статьи. С. 12.

и поняли, что познание этой сокровищницы требует иной, новой, более совершенной актерской техники, овладеть которой чрезвычайно увлекательно, но очень трудно»¹⁶.

По ее мнению, для Мейерхольда «студия была своеобразной лабораторией – здесь он делал открытия в области театральных форм и методов актерской игры и техники. Все это сообщало студии своеобразный, несколько не ученический характер»¹⁷. Смирнова подчеркивала: «Занимаясь с нами в студии, он сам учился»¹⁸.

Однако для Мейерхольда репетиции «Врача» в Студии явились не только способом разработки актерского существования в старинной испанской пьесе. Это был полноценный (хоть и очень сжатый во времени) процесс создания спектакля – с подробным анализом мотивировок, погружением в дух времени и поэтику драматурга. Мейерхольд-режиссер использует и пантомиму, и приемы народного балаганного театра, которые отнюдь не чужды и Кальдерону.

Близкий друг Мейерхольда и его соратник по Студии В. Н. Соловьев спустя много лет назовет работы Студии «подготовительным материалом для будущих постановок Мейерхольда»¹⁹, в частности, «Стойкого принца» в Александринском театре и «Каменного гостя» в Мариинском. Оба эти спектакля станут для режиссера продолжением исследования испанского театра и испанских мотивов в русской драматургии и музыке.

¹⁶ Смирнова А. В. В студии на Бородинской. Встречи с Мейерхольдом. С. 86.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Там же.

¹⁹ Соловьев В. Н. К истории Студии В. Э. Мейерхольда. 1913/1914 и 1914/1915. Свод документов // Мейерхольдовский сборник: «В. Мейерхольд и другие»: документы и материалы / Ред.-сост. О. М. Фельдман. М., 2000. Вып. 2. С. 246.

**«Первый в мире
футуристов театр», или
Как русский футуризм
театр изобрел**



А. А. Фурманов

«Первый в мире футуристов театр», или Как русский футуризм театр изобрел

Примерно к началу 10-х гг. XX в. в России формируются крупные объединения футуризма. С 1909 г. вокруг личности Игоря Северянина возникает петербургский поэтический кружок, который к 1911 г. именуется «Эго», так как в том же году Северянин издает брошюру «Пролог (эгофутуризм)». В 1911 г. появляется объединение «Гилея», создателями которого считаются братья Бурлюки (Владимир и Давид) и Бенедикт Лившиц. К ним быстро присоединяются Велимир Хлебников, Владимир Маяковский, Михаил Матюшин, Алексей Крученых и др. В 1913 г. возникает группа «Центрифуга» во главе с Борисом Пастернаком, Николаем Асеевым и Сергеем Бобровым.

Можно выделить две основные предпосылки появления футуризма в России. Во-первых, русский символизм к моменту появления футуризма имел разрозненный характер, что «привело к кризису 1909–1910 гг., после которого символизм как литературная школа прекратил свое существование, а каждый из его участников пошел дальше своим собственным путем»¹. В качестве доказательства можно привести слова Николая Гумилева из статьи «Наследие символизма и акмеизма» (1913):

Для внимательного читателя ясно, что символизм закончил свой круг развития и теперь падает. И то, что символические произведения уже почти не появляются, а если и появляются, то крайне слабые, даже с точки зрения символизма, и то, что все чаще и чаще раздаются голоса в пользу пересмотра еще так недавно бесспорных ценностей и репутаций,

¹ Марков В. Ф. История русского футуризма. СПб., 2017. С. 9.

и то, что появились футуристы, эгофутуристы и прочие гиены, всегда следующие за львом².

Во-вторых, искусство начала XX в. в России было в значительной степени ориентировано на французское искусство, конкретнее – на импрессионизм, постимпрессионизм, кубизм. Это привело к тому, что к 1910-м гг. работы мирискусников имели большую популярность среди творческой интеллигенции страны. Представители этого художественного объединения полагали, что, оттолкнувшись от канона французской изобразительной школы, они способны его преодолеть. Следовательно, на их плечи ложится миссия по созданию нового русского искусства. Так, Николай Врангель пишет:

Пока последовательно, шаг за шагом, не будет пройдена наследственная традиция французской школы за последние сто лет, до тех пор не сумеем мы усвоить и понять смысл и важность откровений. Надо сперва выучить азбуку, а затем уже приняться читать и писать собственные измышления³.

Главными оппонентами мирискусников стали футуристы, обратившиеся к евразийским корням.

На родине футуризма, в Италии, к театру футуристы обратились в 1913 г. 1 ноября в итальянской газете *Lacerba* был опубликован манифест «Театр Варьете» (подписан 29 сентября)⁴. Тогда же русский футуризм переходил к активной фазе сценических экспериментов.

В марте 1913 г. Михаил Ларионов загорается желанием создать футуристический театр и в конце месяца заявляет о премьере. «Мы назовем наш театр “первым в мире вселенским эго-театром”. Он ни на что не будет похож (!), наш театр. Прежде всего не будет сцены, а нечто вроде сцены: зрители будут вокруг нее. В нашем репертуаре будет все. Мы поставим и “Гамлета”, и “Фауста”, и “Демона”, но мы их заново напишем, не такими, как их писал Шекспир и Гете, а так, как их, по нашему мнению, нужно было написать», – заявляет один из руководи-

² Гумилев Н. С. Наследие символизма и акмеизм // Аполлон. 1913. № 1. С. 42.

³ Цит. по: *Доронченков И.* Как начинался русский футуризм // Arzamas. URL: <https://arzamas.academy/materials/1436> (Дата обращения: 13.09.2019).

⁴ См.: *Маринетти Ф. Т.* Театр Варьете // Итальянский футуризм: Манифесты и программы. 1909–1914: в 2 т. / Сост. Е. Лазарева. М., 2000. Т. 1. С. 311–318.

телей будущего театра⁵. Однако в связи с разногласиями между организаторами проект так и не был осуществлен, хотя пропагандировать свои утопические планы Ларионов продолжал и впоследствии.

Тем временем в Петербурге условным инициатором футуристического театра становится Казимир Малевич, который в июне 1913 г. пишет другу Михаилу Матюшину:

Кроме живописи еще думаю о театре футуристическом, об этом писал Крученыху, который согласился принять участие, и друг. Думаю, что удастся поставить в октябре месяце несколько спектаклей в Москве и Питере. Сбор гарантирован наверно, декорации будут такие, что оближешься⁶.

Матюшин пригласил гилейцев к себе, чтобы обсудить планы и перспективы новых проектов, и с 18 по 20 июля 1913 г. на даче в Усукирко состоялся Первый всероссийский съезд баячей будущего (поэтов-футуристов), результатом которого стала декларация-манифест, провозглашавшая театр будущего:

И в нем будет устроено несколько представлений (Москва и Петроград). Будут представлены Дейма⁷: Крученых «Победа над Солнцем» (опера), Маяковского «Железная дорога», Хлебникова «Рождественская сказка» и др.⁸

Первые две пьесы выкупает «Союз молодежи» с целью их дальнейшей постановки. В Троицком театре миниатюр состоялись актерский кастинг и читка пьес футуристами.

Представления «Первого в мире футуристов театра» состоялись в Петрограде со 2 по 5 декабря в Луна-парке. 2 и 4 декабря была показана трагедия «Владимир Маяковский», а 3 и 5 декабря шла опера «Победа над Солнцем».

Общеизвестно, что, сдав собственную пьесу в цензурный комитет, Маяковский не указал заглавия, оставив всего лишь надпись

⁵ Янт. Театральные мелочи // Голос Москвы. 1913. № 92. 21 апр. С. 4.

⁶ Письмо К. С. Малевича М. В. Матюшину (июль 1913) // Малевич о себе. Современники о Малевиче: Письма. Документы. Воспоминания. Критика: в 2 т. / Сост. И. А. Вакар, Т. Н. Михиенко. М., 2004. Т. 1. С. 52.

⁷ Неологизм Хлебникова, обозначающий действие.

⁸ Матюшин М. В. Первый всероссийский съезд баячей будущего (поэтов-футуристов) / М. Матюшин, А. Крученых, К. Малевич // К. С. Малевич. Собр. соч.: в 5 т. М., 1995. Т. 1. С. 24.

«Владимир Маяковский. Трагедия». Цензор принял ее за название и дал разрешение на постановку пьесы. Однако эта случайность оказалась совсем не случайной, точно определив специфику спектакля.

«Владимир Маяковский» – фундаментальное драматургическое произведение Маяковского. В нем футурист сумел совместить элементы и приемы разных творческих эстетик⁹.

Маяковский создал спектакль практически в одиночку. Хотя в объявлении гилейцев о наборе и значилось «актеров просят не беспокоить», Маяковский провел очень тщательный отбор исполнителей. Поэт приступил к репетициям, полностью отказавшись от помощи своих соратников. Основной упор делался на авторский слог, секрет которого, как считает один из участников постановки, «состоял в том, чтобы от большой напевности вовремя перейти на простой разговорный и даже несколько тривиальный тон»¹⁰.

Декорации создали Павел Филонов и Иосиф Школьник. Филонов отвечал за костюмы и декорации к прологу с эпилогом, Школьник занимался оформлением первого и второго действий.

Декорации первого и второго действия, по сути, являются очевидной материализацией авторских ремарок («город в путине улиц», «площадь в новом городе») в абстрактной изобразительной форме. Александр Мгебров вспоминал:

<...> Этот картон произвел на меня впечатление. Я почувствовал движение в самом себе, я почувствовал движение города в вечности, всю жуть его как часть хаоса¹¹.

Работа Филонова имеет более радикальный характер. Так, декорации к прологу представляют собой «панно (или экран), ярко расписанное разными вещами: корабliками, домиками, деревянными коньками, будто кто набросал кучу игрушек, а дети их рисовали. Смотреть на это не было неприятно: это было очень бодро, тепло

⁹ См.: *Алферова С. В.* Трагедия «Владимир Маяковский» в историко-литературном контексте 1910-х годов: Дисс... канд. филол. наук. М., 2009.

¹⁰ *Томашевский К.* Владимир Маяковский // *Театр: литературно-художественный журнал*, 1938. № 4. С. 138.

¹¹ *Мгебров А. А.* Жизнь в театре: в 2 т. / Под ред. Е. М. Кузнецова. М.; Л.: Academia, 1929–1932. Т. 2. С. 278.

краскам, весело – и напоминало святки. Вперед перед рампою была поставлена лесенка, задрапированная коричневым коленкором»¹².

Художник переосмыслил понятие «сценический костюм», ибо изображать примитивным способом таких персонажей, как Старик с черными сухими кошками или Человек без головы, было невозможно. Однако решение было найдено: костюмы представляли собой холсты, натянутые по контуру на фигурные рамы. В белом халате, спрятавшись за рамы, исполнитель передвигал их. И когда его голова выглядывала из-за рамы, звучали реплики. Персонаж таким образом превращался в двухмерное существо, у которого изобразительная и исполнительская функции шли вразрез друг другу.

Сценическое действие начиналось с того, что на полутемной сцене из-за кулис в похоронной одежде белого цвета появлялся факельщик с фонарем. Он осматривал декорации. Со всех сторон к нему поочередно приближались картонные персонажи. Наступало время главного героя – Владимира Маяковского. Поэт поднимался из зрительного зала в той самой одежде, в которой пришел на спектакль. Сняв пальто и шляпу, он отдавал их театральному служителю и закуривал папиросу. Начиналось театральное действие. Таким образом, с самого начала заявлялось, что «никакого “перевоплощения” не будет, актер Маяковский и поэт Маяковский – одно лицо»¹³, т. е. происходил отказ от ролевой функции исполнителя. К концу действия появлялась знакомая поэта – огромная кукла из папье-маше, набитая стружками и ватой, разрисованная лично Маяковским. В начале второго действия к Маяковскому приходили женщина со слезинкой, женщина со слезой, женщина со слезищей. Они вручали поэту свои страдания в виде слез разной формы и размеров. Поэт брал каждую слезинку и, бережно завернув в газету, укладывал в чемодан, «чтобы уйти в вечность, в бесконечно широкие пространства к морю»¹⁴.

Исследователи полагают, что еврейновская «монодрама» определяет жанровую специфику этого спектакля¹⁵:

¹² Крученых А. Е. К истории русского футуризма: Воспоминания и документы. М., 2006. С. 280.

¹³ Рудницкий К. Л. Русское режиссерское искусство. 1898–1917. М., 2014. С. 572.

¹⁴ Мзбров А. А. Жизнь в театре. Т. 2. С. 280.

¹⁵ См.: Рудницкий К. Л. Русское режиссерское искусство. 1898–1917. С. 575.

Под монодрамой я хочу подразумевать такого рода драматическое представление, которое, стремясь наиболее полно сообщить зрителю душевное состояние действующего, являет на сцене окружающий его мир таким, каким он воспринимается действующим в любой момент его сценического бытия¹⁶.

По замыслу Маяковского, перед зрителем предстает внутренний мир человека, где всё кругом – фантазия, приносящая боль и страдания. Поэт, выставляющий собственное нутро на всеобщее обозрение, по сути своей, один на сценических подмостках.

Что делала публика? – Правильно, была действующим лицом! Во время действия она кричала, шумела, свистела, а поэт отвечал: «“Вы – крысы...” И в ответ люди хохотали, их хохот напоминал тогда боязливое царапанье крыс в открытые двери»¹⁷. Таким образом, можно говорить о перформативных отношениях между Маяковским и зрительным залом.

Размышляя о модели отношений между актером и зрителем, Эрика Фишер-Лихте приводит схожий театральный прецедент: 3 июня 1966 г. во франкфуртском «Театер ам Турм» (Theater am Turm) состоялась премьера пьесы Петера Хандке «Оскорбление публики» в режиссуре Клауса Паймана.

Актеры моделировали и отработывали эти отношения (между актером и зрителем – А. Ф.), обращаясь напрямую к зрителям, обзывая их «простофилями», «невежами», «атеистами», «забуддыгами», «бисексуалами» и выстраивая с публикой с помощью движений и жестов особые пространственные отношения. Зрители поддерживали предложенную им модель отношений, активно реагируя на происходящее¹⁸.

Разница двух постановок в том, что в конце 1913 г. публика не была готова кардинально изменить свои взаимоотношения с исполнителем, становясь на его место, в то время как в 1966 г. зритель был активным соучастником сценического действия в рамках эпохи пост-модернизма.

¹⁶ Евреинов Н. Н. Введение в монодраму // Демон театральности: Сб. / Сост. А. Ю. Зубков, В. И. Максимов. СПб., 2002. С. 102.

¹⁷ Мгебров А. А. Жизнь в театре. Т. 2. С. 279.

¹⁸ Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности. М., 2015. С. 35.

Более грандиозной постановкой стала опера «Победа над Солнцем» Алексея Крученых.

Начать, безусловно, необходимо с названия пьесы, которое имеет несколько значений. Во-первых, в нем есть отсылка к итальянскому футуризму и его манифесту «Убьем лунный свет», содержащему критику символистов. В русском символизме негласным символом стало Солнце. (Так, Константин Бальмонт в 1903 г. опубликовал сборник «Будем как Солнце»; Александр Блок в 1902 г. закончил стихотворение «Верю в Солнце Завета...» строками «Верю в Солнце Завета, // Вижу очи Твои».) Эту мысль подтверждает и сам Крученых:

Если уже была «дохлая», то почему же не быть побежденному солнцу? В литературном плане идея та же: надоела возня лириков с голубоватыми лунными очами, блеском их, таинственными тенями, увеличивающими очи красавиц, и т. д. и т. п. Так и солнце: очень уж тогда, в годы расцвета символизма, было распространено утверждение «будем как солнце»¹⁹.

В пьесе нет женских ролей, но, как признается автор, одна дама изначально была, однако от нее отказались, так как «все делалось с целью подготовить мужественную эпоху на смену женоподобным Аполлонам и замызганным Афродитам»²⁰. В названии также содержится скрытая аллюзия на Александра Пушкина. 11 февраля 1837 г., на следующей день после смерти поэта, в «Литературных прибавлениях к Русскому инвалиду» публикуется извещение, начинающееся словами «Солнце русской поэзии закатилось!», ставшими образным определением значения поэта в истории литературы.

В манифесте 1912 г. «Пощечина общественному вкусу» футуристы намеревались сбросить всех классиков, включая Пушкина, с «парохода современности». Естественно, речь идет о переосмыслении роли поэтов прошлого, а точнее об их канонизации. (В подтверждение этого Крученых в 1924 г. выпускает сборник стихов «500 новых острот и каламбуров Пушкина».) В «Победе над Солнцем» присутствуют аллюзии на пушкинскую лирику (так, строки «Хотя я и не за-

¹⁹ Крученых А. Е. К истории русского футуризма: Воспоминания и документы. С. 444–445.

²⁰ Там же. С. 443.

стрелился – из застенчивости – // Но памятник себе поставил – тоже не глуп!» отсылают к стихотворению «Памятник» – «Я памятник себе воздвиг нерукотворный <...>»).

Здесь уместно вспомнить о заумном языке²¹. Футуристы, особенно Хлебников, считали заумь праязыком, обращенным к искусству будущего. Алогичность, иррациональность, звукоподражание футуристы неоднократно заявляли в работах («Свояси» Хлебникова, 1914; «Кукиш пошлякам» Крученых, 1923). Чаще всего они использовали фонетическую заумь, т. е. сочетание букв, не складывающихся в опознавательные морфемы («Дыр бул щыл // убеш щур...»), и морфологическую заумь – сочетание морфем, при котором значение слов остается неопределенным.

Если же говорить о жанре пьесы, не стоит уповать на слова автора о том, что «опера» обозначена здесь случайно (поскольку произведение не было подготовлено к сдаче и не подверглось предварительной цензуре, он обозначил его именно так). Во-первых, первоначальный замысел предполагал пение, и в пьесе действительно пели. Во-вторых, пьеса сама по себе представляла скорее развернутое либретто. В-третьих, Крученых организовал драматургический текст по законам мелодии. В произведении присутствует лейтмотивность: выходы будетлянских Силачей (они открывают и закрывают спектакль) становятся акцентами произведения. Также наблюдается постоянная смена ритмического рисунка: например, «разговорные эпизоды чередуются с музыкальными: в первом дейме это “выходная ария” Нерона и Калигулы – смесь неблагозвучных неологизмов и отрывочных фраз “низкого стиля”»²².

В пьесе две основные темы, типичные для футуризма: апокалипсис («унаследованный» у символизма) и техницизм. Тема конца света в итальянском футуризме менее масштабна. В русском же искусстве она испокон веков считалась одной из ключевых. О конце света заявляется сразу в диалоге Силачей, затем они пленяют

²¹ Литературный прием, строящийся на полном или частичном отказе от элементов естественного языка и замещении их другими элементами или построениями, по аналогии с теми, что осмысливаются как языковые.

²² Енукидзе Н. И. Футуристическая опера «Победа над солнцем»: О литературности музыки и музыкальности текста // Музыка и невмещающее / Редкол.: В. В. Иванов и др. М., 2000. С. 284.

Солнце. Гипертрофированные костюмы оперы можно трактовать в качестве персонажей постапокалиптического будущего. Тема же техницизма унаследована от итальянцев. Она заметна во всех компонентах спектакля.

К сожалению, до наших дней дошли лишь фрагменты нот, написанных Матюшиным для спектакля, а всевозможные реконструкции партитуры оставляют множество вопросов. Однако и эти фрагменты позволяют судить о том, что музыка оперы строилась на приемах повторяющихся диссонансов и экспериментах с хроматической гаммой. Важно также, что впервые на сцене был введен урбанический звуковой пейзаж – «Шум машин». Возможно, в этом сказалось влияние итальянского футуризма: в том же 1913 г. Луиджи Руссоло опубликовал манифест «Искусство шумом», в котором он объяснял идею создания нового музыкального искусства, название которого вынесено в заголовок. Тем не менее шумовой эксперимент Матюшина стал отправной точкой отечественной авангардной музыки.

Наиболее важным элементом постановки были сценография Казимира Малевича (12 задников) и чуть больше двадцати костюмов, сделанных из картона, проволоки и ваты. В них нарушались анатомия и логика человеческого тела; лица скрывались за масками. Таким образом, исполнитель подчинялся костюму, а не наоборот. Интересно, что Малевич в футуристической стилистике гипертрофированных и обезличенных сценических костюмов, для которой характерна марионеточность и механизация, на несколько лет опередил итальянцев.

И здесь необходимо сказать о супрематизме Малевича, который в это время только формируется и является естественным продолжением идей футуризма. Суть его заключается в полном отказе от подражания путем изображения оболочек вещей простейшими формами. Основными компонентами при создании нового творения объявляются краска и ее цвет, которые, по мнению художника, приобретают самостоятельность. «Живописцы должны бросить сюжет и вещи, если хотят быть чистыми живописцами»²³, – так провозглашал художник абстрактный принцип обеспредмечивания реальности.

²³ Малевич К. С. От кубизма и футуризма к супрематизму // Черный квадрат / Отв. ред. А. Щеникова-Архарова. СПб., 2017. С. 33.

Считается, что реализацией супрематической концепции в театре стала постановка «Победы над Солнцем (Витебск, 1920), которой руководил сам Малевич, а участниками были ученики художника – группа «Уновис» («Утвердители нового искусства»). Главный смысл витебского спектакля заключался в «развитии принципов супрематизма и распространении их за пределы станковой живописи – в реальное пространство, в объемы, в мир вещей и в архитектуру»²⁴.

В эскизах к спектаклю прочитывается главный символ супрематизма – «Черный квадрат»: на эскизах это задник к первому действию. Однако замысел не был реализован. Что касается остальных декораций, то они являли «собой графическую основу визуального образа той или иной картины и суммарно выражали ее существо посредством ритмической структуры абстрактных форм, сочетавшихся со знаками реальности (ноты, часы, решетки, лестницы, колеса, круг солнца и т.д.)»²⁵. Декорации могли двигаться взад-вперед, моделируя геометрическо-динамический объем, что создавало тревожную атмосферу. Это ощущение усиливало и световое оформление, за которое также отвечал Малевич. Впервые в мире в театре использовался прожектор с дуговым светом (подобный тип прожектора только начинали внедрять на аэродромах, паровозах, пароходах и в кинематографе), корректирующий свет в сторону ультрафиолета. Персонажи при таком освещении казались очень бледными и одновременно пронзительно яркими, а черные элементы становились более контрастными. Таким образом, весь объем трансформировался в плоскость, т. е. в двумерное изображение, в то время как декорации, в которых преобладал черный цвет, становились трехмерными. Подобное световое решение с легкостью позволяло «отсекать» часть туловища у героев представления, усиливая эффект деформации тела. Неудивительно, что Б. Лифшиц ощутил на спектакле «люциферическую суету мира»²⁶.

Действие начиналось с пролога, написанного Хлебниковым: публику активно приглашали в театр будущего (Созерцатель или Преобра-

²⁴ Березкин В. И. Искусство сценографии мирового театра. М., 1997–2011. Т. 1. С. 227.

²⁵ Там же. С. 212.

²⁶ Лифшиц Б. К. Полутораглазый стрелец: Стихотворения. Переводы. Воспоминания. Л., 1989. С. 450.

жавель), в котором зритель возьмет на себя роль актера. Монолог был перенасыщен элементами заумной речи, а его форма близка балаганной. После пролога выходили Силачи, которые разрывали бумажный занавес и насильно врывались в сценическое действие, порывая с объективной реальностью, где время и пространство аннулируются и превращаются в мифологический хронотоп. Силачи говорили нечеловечески, а порой выдавали набор звуков.

Демонстрация заумной речи была необходима для того, чтобы разрушить логику повествования и усложнить зрительское восприятие, тем самым абсолютно на всех уровнях сценического языка (слово, звук, музыка, сценография, жанр) деконструируя мимезис. «Крученых предложил нам все слова произносить с паузой после каждого слога. Получалось примерно так: “Об-ра-щусь в по-рок, ва-ту, крючок и пет-лю...”»²⁷, – вспоминал Томашевский.

Спектакль получился гораздо более скандальным и шумным, чем «Владимир Маяковский». Актеры также обращались в зал, пытаясь навязать зрителям роли, а те реагировали в ответ. Народ в зале топал, свистел, возмущался и открыто комментировал происходящее.

Однако в конце представления большая часть публики была в восторге и просила автора на сцену. Произошла забавная сцена: главный администратор заявил, что автора увезли в сумасшедший дом, но через некоторое время Крученых появился. Этот эпизод естественно вписался в рамки спектакля.

Спектакль «Победа над Солнцем» действительно стал эталонным в русском футуризме. Провокация зрительного зала достигла еще больших масштабов, нежели это было в спектакле «Владимир Маяковский». Камерная интимная проблематика сменилась открытой футуристической борьбой с солнцем и всем миром. Механизмы на сцене; обезличивающие персонажей костюмы, похожие на латы; неестественная пластика явно свидетельствовали о вытеснении актера и разрушении традиционного театра.

«Первый в мире футуристов театр» – уникальный проект, который имел свое продолжение в режиссуре Игоря Терентьева. Кульминацией его театральной деятельности стали спектакли в театре Ле-

²⁷ Томашевский К. Владимир Маяковский // Театр. 1938. № 4. С. 139.

нинградского дома печати, в особенности постановка гоголевского «Ревизора» (1927)²⁸.

В режиссуре Терентьева отчетливо проступили футуристические принципы: активное включение зрителя в сценическое действие; построение спектакля как многоуровневой игры; создание внепсихологической реальности и т. д. Костюмы Павла Филонова стали логическим продолжением визуальных экспериментов в спектакле «Владимир Маяковский»: персонажи комедии превращались в маску, воплощающую социальную функцию человека и полностью поглотившую любые человеческие проявления.

В драматургии футуристическая модель театра нашла воплощение в пьесах драматургов-обэриутов Даниила Хармса и Александра Введенского. Однако здесь уже появились иные эстетические концепции.

²⁸ Подробнее см.: *Сигей С.* Игорь Терентьев в Ленинградском Театре Дома Печати // Терентьевский сборник. М., 1996. С. 19–59; *Рудницкий К.* Вдогонку за Терентьевым // Театр. 1987. № 5. С. 58–79.

Большой скандал в Малом театре



Е. Г. Федяхина

Большой скандал в Малом театре

Скандал, произошедший в Малом (Суворинском) театре в 1917 г., был подробно освещен на страницах журнала «Театр и искусство», газет «Обозрение театров», «Биржевые ведомости», «Театр». Его участники регулярно публиковали открытые письма, пытаясь со страниц изданий объяснить со своими оппонентами. Современники внимательно следили за бурным развитием событий, разворачивающихся в театре, писали в редакции письма, отражающие отношение к происходящему. Этот конфликт никого не оставил равнодушным, всё было вновь: невиданное ранее противостояние Дирекции театра и Комитета артистов; одна из первых экономических войн работников искусства с предпринимателями; вскружившая головы иллюзия свободы после отмены театральной цензуры и... необычная роль, которую сыграл в происходящем известный всем историк театра цензор Николай Васильевич Дризен.

Статский советник барон Николай Васильевич фон дер Остен-Дризен (1868–1935) – личность яркая, противоречивая, многогранная. О нем можно говорить как об историке театра и театральном критике; драматурге, режиссере, актере-любителе (он организовал в Рязани Театр Рязанского общества народных развлечений, ставил и играл в спектаклях театра); как об одном из создателей «Старинного театра»¹; редакторе (1909–1915) «Ежегодника Императорских театров»; радушном хозяине литературно-артистического кружка «Среды» и даже как об организаторе и одном из руководителей Рязанского пожарного общества. С 1908 г. он был откомандирован в Главное управление по делам печати для работы в драматической цензуре. Критик Эдуард Александрович Старк называл его «настоя-

¹ См.: Ряпосов А. Ю. «Старинный театр». Средневековый цикл // Петербургские театры, которых нет. СПб., 2019. Вып. 1. С. 285–368.

щим фанатиком театрального искусства»², а Владимира Аркадьевича Теляковского Остен-Дризен, напротив, поражал «своей глупостью и наглостью думать, что он знаток театра и искусства»³.

1917 г. для Дризена начался с очень значимого события, подводящего своеобразный итог его многолетним изысканиям в области истории театра и истории драматической цензуры: в январе была опубликована книга «Драматическая цензура двух эпох: 1825–1881». Это издание, посвященное деятельности Цензурного комитета во времена царствования императоров Николая I и Александра II, до сих пор остается самым объемным и скрупулезным трудом по истории драматической цензуры в России. И хотя книга состояла из уже опубликованных Дризенем статей, собранные воедино части представляли собой развернутое исследование по истории театра и драматургии XIX в., рассказывали об истории запрещенной, утаенной от зрителя и никогда не увидевшей сцену драматургии.

Для А. А. Сувориной⁴, дочери А. С. Суворина, ставшей после смерти отца владелицей Малого театра, 1917 г. начался тоже прекрасно: 31 января в театре прошла премьера ее драмы в четырех действиях «Цветок зла», в которой она сама и играла. Труппа вручила Сувориной памятный подарок с трогательной надписью от благодарных артистов...

В обществе сначала робко, а затем, после февральских событий, все активнее обсуждался вопрос об изменении в цензурном законодательстве. Мечтая лишь об отмене предварительной театральной цензуры, многие не могли себе и представить, что 27 апреля 1917 г. Декретом Временного правительства драматическая цензура будет вовсе упразднена... а Дризен окажется без работы. В этот же день на квартире у него проходит последняя «Среда».

В марте 1917 г. Н. В. Дризен безуспешно самовыдвигается на пост комиссара петроградских театров. А в начале апреля г-жа Суворина

² Старк Э. А. Старинный театр. СПб., [1911]. С. 8.

³ Теляковский В. А. Дневники Директора Императорских театров, 1909–1913, Санкт-Петербург. М., 2016. С. 165.

⁴ Анастасия Алексеевна Суворина (в замужестве Мясоедова-Иванова; сценический псевдоним Астра Суворина; 1877–1930) – актриса, драматург; владелица (вместе с братом М. А. Сувориным) Театра Литературно-художественного общества (Малого театра) с 1914.

приглашает его заведовать художественной частью Малого (Суворинского) театра.

Для Николая Васильевича новый этап был сложен, но чрезвычайно интересен. Это был его первый опыт участия в жизни профессионального театра, работы с профессиональными актерами.

До сих пор моя сценическая деятельность протекала исключительно в сфере идейных интересов. Сначала в Обществе народн<ых> развлечений в Рязани, потом в «Старинном театре» в Петербурге; как там, так и тут, личная инициатива имела почти решающее значение. <...> В Народном театре все сводилось к тому, чтобы дать как можно больше непосредственных впечатлений простому зрителю; поэтому репертуар был почти однородный; к тому же артисты были на три четверти любители, значит, народ сравнительно мало искушенный в закулисной жизни. В Старинном же театре мы сознательно избегали настоящих актеров⁵.

Дризен переживал, как примут его в коллективе с 23-летней историей существования, как отнесутся к его начинаниям и артисты, и публика.

У него [театра] сложились известные традиции, он умудрен опытом и если иногда рисковал учинять вольности, то они ему прощались, как прощаются легкие шалости серьезным людям. Наконец, и публика Малого театра совсем иная, чем в других театрах. Она не любит особенно задумываться над предложенными ей сценическими кушаньями. Все должно быть приятно, удобоваримо, способствовать, а не мешать пищеварению⁶.

Но изменившаяся общественно-политическая ситуация в стране «толкает нарушить эту безмятежность»⁷. Николай Васильевич с большим энтузиазмом взялся за формирование репертуара будущего сезона.

Не хочется больше ни «Благодати», ни «Генеральши Настасьишки», ни «Марьиной доли», словом, тех многочисленных *mixtum compositum*⁸, на которых раньше зиждилось благополучие Малого театра. Может быть,

⁵ Дризен Н. В. О ближайшем сезоне // Биржевые ведомости, веч. вып. 1917. 5 (18) июля. № 16319. С. 4.

⁶ Там же.

⁷ Там же.

⁸ *Mixtum compositum* (лат.) – сложная смесь.

совсем напрасно? Может быть, такое дерзание приведет к краху, во всяком случае, к серьезным конфликтам с аборигенами театра? Кто знает⁹.

Между тем Дризен был убежден, что театр должен быть свободен от всяких революционных настроений и политических окрасок. «Театр при каких бы то ни было обстоятельствах должен быть только художественным. <...> Возможности его, конечно, безграничны, но только в области чистого искусства. Всяких иных тенденций он чужд и подчинять его временным настроениям общества это насилловать его истинную природу», – писал он в одной из статей¹⁰.

И конфликт с «аборигенами» случился...

В театре тем временем уже бурлили страсти. В январе 1917 г. из состава труппы вышел В. Э. Мейерхольд, так объяснявший причины своего ухода:

Я шел в Суворинский театр в надежде отдать себя этому делу, за которым я наблюдал издали и видел его упадок, однако, проработав там несколько месяцев, я пришел к убеждению, что сделать там ничего нельзя, за последнее время особенно сильно сказалось мое расхождение с дирекцией по вопросу о репертуаре¹¹.

«Революционный микроб»¹² заразил и многих артистов театра. Росло недовольство управлением театра А. А. Сувориной, «самодержицы», как ее издевательски называли злые языки. В конце марта произошел открытый конфликт.

Суворинский театр, несомненно, пал, и его падение уже давно шокировало всех, кому дороги интересы искусства и театра. «Старый режим», представительницей которого, к сожалению, осталась А. А. Суворина, довел дело до того, что временами было просто противно ходить в этот

⁹ Дризен Н. В. О ближайшем сезоне // Биржевые ведомости, веч. вып. 1917. 5 (18) июля. № 16319. С. 4. Речь идет о спектаклях, с успехом шедших на сцене Малого театра в 1916: комедии Л. Н. Урванцева «Благодать» («Ее черновая работа») (премьера 12.10.1916), комедии М. К. Константинова «Ее превосходительство Настасьюшка» (премьера 31.08.1916), драме Н. Каржанского (Н. С. Зезюлинского) «Марьян дол» (премьера 17.02.1916).

¹⁰ Дризен Н. В. О задачах театра в настоящий момент // Биржевые ведомости, утр. вып. 1917. 9 июня. № 16274. С. 6.

¹¹ Петербургский листок. 1917. 5 янв. № 4. С. 13.

¹² Никонов Б. П. Революция в Суворинском театре // Обозрение театров. 1917. 9–10 апр. № 3390–3391. С. 10.

театр. Ставились не пьесы, а «цветы зла»¹³ (какое символическое название!) или же балаганные памфлеты. Артисты были в полном смысле этого слова принуждены плясать под самодержавную дудочку хозяйки театра и распинать искусство¹⁴.

7 апреля на вечернем представлении комедии «Благодать» артисты «решились на суровые и экстраординарные меры»¹⁵, объявив итальянскую забастовку. Спектакль превратился в пантомиму – «артисты ходили по сцене, разводили руками и ... не произносили ни звука»¹⁶. Как писал очевидец, «это была благодать таинственная и бессловесная!»¹⁷ Публика сначала не поняла увиденного, а затем возмутилась происходящим. Начался митинг: на сцену вышла В. А. Миронова¹⁸ и, обратившись за поддержкой к зрителям, объяснила принципиальную позицию актеров по отношению к политике администрации театра. Одной из основных претензий к Дирекции было ее желание «держаться прежней антихудожественной и антиобщественной политики в управлении театром»¹⁹. Было зачитано письмо, полученное труппой от Сувориной, где она заявляла, что «не позволит играть революционных пьес, в которых будет издевательство над “особой его величества государя и его семьи”, а также и духовенством, а тем, кто не согласен с ее программой, предлагает оставить театр»²⁰. Пламенная речь примы театра нашла поддержку у публики: раздался даже предложения «бойкотировать данный театр ради его качества»²¹.

С новой силой скандал разгорелся на следующий день, когда в театре давали недавно поставленную драму А. А. Сувориной «Цветок зла»,

¹³ Отсылка читателя к драме в четырех действиях А. А. Сувориной «Цветок зла».

¹⁴ Никонов Б. П. Революция в Суворинском театре // Обозрение театров. 1917. 9–10 апр. № 3390–3391. С. 10.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Там же. Один из корреспондентов сравнил это представление с показом немого фильма, назвав свою статью «Суворинский кинематограф» (См.: Биржевые ведомости, утр. вып. 1917. 9 апр. № 16174. С. 7.)

¹⁷ Там же.

¹⁸ Валентина Алексеевна Миронова (1870–1919) – актриса Театра Литературно-художественного общества (Малого театра) с 1901.

¹⁹ Никонов Б. П. Революция в Суворинском театре // Обозрение театров. 1917. 9–10 апр. № 3390–3391. С. 10.

²⁰ Скандал в театре Суворина // Театр. 1917. 9–10 апр. № 1998. С. 6.

²¹ Там же.

в которой она исполняла одну из ролей. При появлении на сцене в последнем акте Суворина была освистана. «Публика вскакивала с места, топала ногами, свистела»²². Занавес несколько раз опускался, спектакль пытались возобновить, но протесты публики продолжались, пока Суворина не покинула театр. Уполномоченный Дирекции Я. С. Тинский²³ объявил, что спектакли в Малом театре прекращаются...

Комитет от имени артистов Малого театра опубликовал открытое письмо, обращенное к «самодержице»:

Вас тешило ваше самодержавие в нем [театре], вы совершенно не считались с мнениями, ни с желаниями ваших сотрудников по театру, и всякая попытка посоветовать вам что-нибудь, что послужило бы к поднятию художественного уровня репертуара или улучшению быта артистической среды, встречалась холодной враждебностью или презрительным молчанием, или же грубым резким окриком²⁴.

На следующий день в Дирекции театра состоялось совещание, посвященное обсуждению создавшегося положения, где был рассмотрен ряд условий, которые будут предложены артистам. Уполномоченными для переговоров были выбраны барон Н. В. Дризен и актер Я. С. Тинский. На общем собрании труппы Дризен объявил свою репертуарную программу, изложил свои взгляды на современное положение театрального искусства и ситуацию в театре. С некоторыми требованиями Комитета артистов театра А. А. Суворина согласилась, но самые важные (об отстранении от дел управления театром А. В. Бобрищева-Пушкина²⁵; об участии артистов в составлении сметы театра, репертуара, распределении ролей и, самое болезненное, прибыли театра, на десятую часть которой претендовали актеры) были ею отвергнуты²⁶.

²² Обструкция А. А. Сувориной // Театр. 1917. 11 апр. № 1999. С. 5.

²³ Яков Сергеевич Тинский (1862–1922) – актер Театра Литературно-художественного кружка (Малого театра) с 1896.

²⁴ Открытое письмо А. А. Сувориной // Биржевые ведомости, утр. вып. 1917. 9 апр. № 16174. С. 7. См. также: В театре Сувориной // Театр и искусство. 1917. № 16. 16 апр. С. 252–253.

²⁵ Александр Владимирович Бобрищев-Пушкин (1875–1937) – адвокат, писатель. С 1915 – уполномоченный Театра Литературно-художественного общества им. А. С. Суворина (Малого театра).

²⁶ См.: Революция в театре Суворина // Обзорение театров. 1917. 11 апр. № 3392. С. 14.; Слухи и вести // Театр и искусство. 1917. № 15. 9 апр. С. 231.

Театральная общественность во многом была на стороне актеров, ратующих за изменение репертуара театра, но требования допустить их до финансовых вопросов не вызвали однозначной поддержки: «Собственность все-таки не есть кража, и кража не есть собственность, и ленинский социальный коммунизм еще пока не осуществляется»²⁷. Кстати говоря, арендная плата за театр выросла до 110 000 в год, и эту сумму А. А. Суворина должна была графине М. Д. Апраксиной²⁸, у которой арендовала здание.

Комитет артистов вынужден был обратиться в «Союз петроградских сценических деятелей» с просьбой вмешаться и разрешить конфликтную ситуацию при посредстве третейского суда. Но вместо примирения на заседании суда артист Е. А. Боронихин²⁹ «произвел кулачную расправу» над А. В. Бобрищевым-Пушкиным, и переговоры были сорваны³⁰. В результате Совет Профессионального союза петроградских сценических деятелей был «вынужден вступить на путь открытой организованной борьбы»³¹ и, объявив Малый театр под бойкотом, предлагал артистам не подписывать с дирекцией Театра контракт на сезон 1917/1918 г., о чем и заявил открыто на страницах печати, опубликовав соответствующее воззвание и пригрозив, что у него «имеются в распоряжении необходимые средства к недопущению спектаклей»³². Это был, конечно, новый, продиктованный временем, способ решения конфликтов.

До сих пор в театрах еще не возникало подобных экономических войн работников с предпринимателями, или, вернее, не было применяемо та-

²⁷ [Кугель А. Р.]. Петроград 16 апреля 1917 года // Театр и искусство. 1917. № 16. 16 апр. С. 250.

²⁸ Мария Дмитриевна Апраксина (Рахманова), графиня (1845–1932) – после смерти мужа владелица Апраксина двора и здания Театра Литературно-художественного общества им. А. С. Суворина (Малого театра).

²⁹ Евгений Александрович Боронихин (1889–1929) – актер Театра Литературно-художественного общества (Малого театра) с 1910.

³⁰ См.: Слухи и вести // Театр и искусство. 1917. № 18. 30 апр. С. 292.

³¹ Бойкот театра А. С. Суворина: Письмо в редакцию / Совет Профессионального союза петроградских сценических деятелей // Театр и искусство. 1917. № 25. 18 июня. С. 437–438; Театр А. С. Сувориной под бойкотом // Обозрение театров. 1917. 13 июня. № 3454. С. 7–8.

³² Там же.

ких способов борьбы, до бойкота включительно, при вмешательстве в борьбу посреднического профессионального союза³³.

Все акценты борьбы сместились в область экономических отношений.

А искусство? А театр? Театр – не как фабрично-заводское предприятие, а как храм искусства?.. <...> Красивый жест первого порыва превратился в вульгарное организованное насилие. <...> Городили огород, посадили в нем цветы прекрасного гражданского протеста против пошлости. А выросла жесткая крапива ...³⁴

А что же Н. В. Дризен? Он, несмотря ни на что, строит планы на новый сезон и открыто говорит о них:

Новый человек приходит с определенной программой. Она заключается прежде всего в том, что театр вырабатывает основной репертуар сезона. Пьес должно быть немного, но они принадлежат первоклассным авторам и будут хорошо поставлены. В этом отношении рядом с писателем-драматургом шествует художник. Сейчас такой репертуар выработан³⁵.

В планы театра входили пьесы как классического репертуара, уже не раз с большим успехом поставленные на театральных сценах, так и произведения, ранее никогда не видевшие подмостков и находившиеся до недавнего времени под запретом драматической цензуры. Кому как не бывшему цензору знать обо всех драматических сокровищах, скрытых ранее от глаз зрителей?! Предполагалось, что к постановкам будут привлечены и известные театральные художники, и новички в декорационной живописи, чьи имена, и «стильная <...> манера письма хорошо известна по выставкам „Мира искусства“»³⁶ и книжной графике.

Предполагались изменения и в составе труппы. «В огромном большинстве он останется прежний; только на первых местах поя-

³³ Б. Н. [Никонов Б. П.]. О бойкоте Суворинского театра // Обозрение театров. 1917. 14 июня. № 3455. С. 7–8.

³⁴ Никонов Б. П. Табу // Обозрение театров. 1917. 15 июня. № 3456. С. 7–8.

³⁵ Дризен Н. В. О ближайшем сезоне // Биржевые ведомости, веч. вып. 1917. 5 (18) июля. № 16319. С. 4.

³⁶ Там же.

вятся новые лица»³⁷. Дризен возлагал большие надежды на эти «новые лица» на сцене Малого театра и ожидал, что их приход «произведет сенсацию в артистическом мире». «Для меня же лично будет праздник, а в моей игре большой козырь», – писал он³⁸.

Н. В. Дризен понимал всю зыбкость этих планов:

Театр объявлен под бойкотом, ему грозят различными репрессиями. Где здесь место Островскому, Метерлинку, Кустодиеву, Нарбуту? Все это так и с рациональной точки зрения справедливо. А все-таки помечтать хочется. Тем более, человек, который только для этого и пришел в театр...³⁹

Такое прекраснодушие и мечтательность возмутили поборников революционной морали. «Современные крестоносцы <...> пошли в поход на неверного»⁴⁰. Популярный драматург В. А. Рышков⁴¹ и присоединившиеся к его призыву не менее востребованные авторы И. Н. Потапенко⁴², Л. Н. Урванцов⁴³ и Ф. А. Червинский⁴⁴ написали открытое письмо:

Выяснилось совершенно определенно, что г-жа Суворина пригласила заведовать художественной частью Малого (Суворинского) театра бывшего цензора драматических сочинений барона Н. В. Дризена и он, вступив в эту должность, составляет репертуар будущего сезона. Не подлежит, кажется, сомнению и то, что должность цензора бар<он> Дризен исполнял при свергнутом правительстве не по принуждению, а по призванию. Ясно, наконец, что пожилой и совершенно установившийся человек не может в один день настолько изменить свои основные убеждения, чтобы сегодня полюбить то самое дело, которое вчера он душил. Господа драматурги! Есть грехи непростые. Есть следы и пятна, которые нельзя не только отмыть, но и вытравить. Потому призываю вас

³⁷ Там же.

³⁸ Там же. Подробнее о планах театра в новом сезоне см. в статье Н. В. Дризена «О ближайшем сезоне», приведенной в Приложении.

³⁹ Там же.

⁴⁰ Н. Б. [Никонов Б. П.]. На одного втроем // Обозрение театров. 1917. 3 авг. № 3500. С. 7.

⁴¹ Виктор Александрович Рышков (1863–1924) – прозаик и драматург.

⁴² Игнатий Николаевич Потапенко (1856–1929) – прозаик, драматург, журналист.

⁴³ Лев Николаевич Урванцов (1865–1929) – прозаик и драматург.

⁴⁴ Федор Алексеевич Червинский (1864–1917) – прозаик, поэт, драматург.

не предлагать пьес театру Суворина до тех пор, пока во главе этого драматического театра стоит вчерашний цензор драматических сочинений барон Н. В. Дризен⁴⁵.

В редакцию периодических изданий сразу же стали поступать письма в защиту «пожилого»⁴⁶ и совершенно установившегося человека»⁴⁷.

<...> многие его цензорские грехи простятся и омоются и его литературной деятельностью, и его интересной затеей – «Старинным театром», и его несомненной любовью к искусству. <...> К сожалению, у нас удивительно любят по доктринерски упорно и по сектантски жестоко ставить людям всякое лыко в строку. А еще более любят «не прощать» людям некоторых «принципиальных» провинностей <...>⁴⁸;

<...> Для составления репертуара бар<он> Дризен, не только как «бывший цензор драматических произведений», но и как человек просвещенный – совсем не плохой выбор⁴⁹;

<...> Нельзя карать человека за то, что он стал цензором. Иногда это был своего рода подвиг, и в истории русской литературы сохранится несколько незапятнанных цензорских имен. <...> Я радовался, если мои пьесы попадали к цензору барону Дризену: я был уверен, что он не превратит мои фразы в явно нелепые, не заставит меня краснеть за собственное детище, попавшее в цензорскую переделку⁵⁰.

Действительно, о лояльности Дризена-цензора говорит тот факт, что, например из 723 пьес, рассмотренных им в 1916 г., запрещено было лишь 37.

Но хор недовольных, считающих администрацию театра ярким противником революции, становился все громче. Заключительным

⁴⁵ Письма в редакцию // Театр и искусство. 1917. № 31. 30 июля. С. 532; Письмо Виктора Рышкова // Обозрение театров. 1917. 30–31 июля. № 3496–3497. С. 6.

⁴⁶ Надо отметить, что «пожилому» Н. В. Дризену незадолго до этого исполнилось 49 лет.

⁴⁷ Письма в редакцию // Театр и искусство. 1917. № 31. 30 июля. С. 532; Письмо Виктора Рышкова // Обозрение театров. 1917. 30–31 июля. № 3496–3497. С. 6.

⁴⁸ Н. Б. [Никонов Б. П.]. На одного вдвоем // Обозрение театров. 1917. 3 авг. № 3500. С. 7.

⁴⁹ Бурдосходов Ал. [Буров А. П.]. Ответ В. А. Рышкову // Театр и искусство. 1917. № 32. 6 авг. С. 554.

⁵⁰ Письма в редакцию // Театр и искусство. 1917. № 37. 10 сент. С. 641.

грозым аккордом стало письмо от Социалистического блока по борьбе с контрреволюцией и анархией, полученное В. Ф. Рубахиным⁵¹, управляющим делами графини Апраксиной. Неизвестные авторы послания требовали расторгнуть с Дирекцией театра договор на аренду здания до 1 августа. В противном случае «дело как о Сувориных, так и о вас [В. Ф. Рубахине], так и об Апраксиной перейдет в отдел активной борьбы социалистического блока с контрреволюцией и анархией», – писали они⁵².

Все ожидали 15 августа, дня, объявленного для общего сбора труппы Малого театра. Но накануне, 14 августа, Совет профессионального союза сценических деятелей предложил собраться артистам театра и гарантировал материальную поддержку тем, кто продолжит бойкот... Итак, на встречу, назначенную дирекцией, явилось «весьма незначительное число артистов», а Н. В. Дризен «в связи со всеми этими непрекращающимися „недоразумениями“»⁵³ отказался от должности заведующего художественной частью⁵⁴. Был устранен от дел и А. В. Бобрищев-Пушкин⁵⁵, но и это не удовлетворило бойкотирующих – 20 августа А. А. Суворина была вынуждена закрыть театр, возмущенно подчеркнув в открытом письме: «До прекращения чинимого надо мною насилия»⁵⁶.

Но вот какую интересную версию отлучения от театра Сувориной высказал Э. Старк: а что, если бойкот, объявленный Малому театру и всем желающим снять этот театр антрепренерам, затеян лишь для того, чтобы снять помещение, которое уже давно ищет «группа лиц во главе с Горьким»⁵⁷, для того, чтобы «учредить в Петрограде идейный театр, и взоры, понятно, обращались на Малый театр,

⁵¹ Василий Федорович Рубахин (1864 – после 1917) – главноуправляющий главной конторой Марии Дмитриевны Апраксиной.

⁵² ЦГА СПб. Ф. 8379. Оп. 1. Ед. хр. 194. Л. 110; Не мытьем так катаньем... // Обзорение театров. 1917. 3 авг. № 3500. С. 8–9.

⁵³ Вместо работы // Обзорение театров. 1917. 18 авг. № 3515. С. 9.

⁵⁴ См.: К бойкоту Малого театра // Театр и искусство. 1917. № 34. 20 авг. С. 580.

⁵⁵ См.: *Случайный*. Ключки // Обзорение театров. 1917. 20–21 авг. № 3517–3518. С. 9.

⁵⁶ К бойкоту Малого театра // Театр и искусство. 1917. № 35. 27 авг. С. 599; Закрытие театра Суворина // Обзорение театров. 1917. 24 авг. № 3521. С. 8–9.

⁵⁷ *Старк Э.* Под гнетом тяжких недоумений // Обзорение театров. 1917. 15–16 авг. № 3512–3513. С. 8.

ибо больше в нашем городе помещений нет»⁵⁸. Так и случилось чуть позже...⁵⁹

Театр вскоре был снят антрепренером Н. П. Гляссом⁶⁰, который якобы выделил артистам 250 000 рублей, с тем чтобы они возвратили Сувориной заплаченные ей за аренду деньги и в дальнейшем платили по 3000 в месяц за пользование театральным имуществом. «Увы, „социализация“ не обошлась без „капитализации“!»⁶¹ Но «злосчастнейший микроб разрушения»⁶² так и не дал оживить Малый театр. Артисты продолжали еще какое-то время получать жалованье из профессионального Союза, но «театр мертв, касса не работает – и за мертвеца платится живой союз. Положение странное и печальное! Всего более печально оно для искусства. Ведь вместе с умершим и все еще не могущим воскреснуть театром не могут восстать к жизни ни „Павел I“, ни „Ткачи“, ни другие интересные пьесы»⁶³.

А вскоре этот большой скандал в Малом театре показался многим его участникам лишь генеральной репетицией событий, произошедших в стране.

Николай Васильевич Дризен сначала пытался влиться в новые реалии жизни: активно публиковался; в 1918 г. участвовал в работе

⁵⁸ *Старк Э.* Под гнетом тяжких недоумений // *Обозрение театров.* 1917. 15–16 авг. № 3512–3513. С. 8.

⁵⁹ Н. Ф. Монахов вспоминал, как он вместе с М. Ф. Андреевой и М. Горьким искали помещение для организации театра еще в 1914 г.: «Нам казалось, что мы поступим разумно, если театральное помещение для нашей затеи будем искать не в Москве, где много театров, а в Петербурге. Нам было известно, что суворинский Малый театр очень легко может быть освобожден, так как владелица здания театра, графиня Апраксина, была очень недовольна его арендаторшей, актрисой А. А. Сувориной, дочерью А. С. Суворина. Потому мы решили обратить внимание на помещение именно этого театра и добиться сдачи его нам в аренду. <...> Но в самый последний момент, когда Апраксина узнала, что в группе, арендующей театр, значится и имя Максима Горького, она наотрез отказалась сдавать театр, ибо боялась, что участие Горького непременно сделает этот театр революционным. Вскоре подоспела война, и всякая мысль о новом театре должна была у нас отпасть». К этому разговору вернулись в 1918 г.: «Как раз в это время в Петрограде закрылся театр Художественной драмы и закрывался театр Товарищества, игравший в помещении бывшего Суворинского театра» (См.: *Монахов Н. Ф.* Повесть о жизни. Л.; М., 1961. С. 139–140, 141, 162).

⁶⁰ Николай Павлович Глясс (Гляссе) (1871–1934) – театральный деятель, управляющий петербургским театром «Аквариум».

⁶¹ Слухи и вести // *Театр и искусство.* 1917. № 39. 24 сент. С. 671.

⁶² Мертвый театр // *Обозрение театров.* 1917. 6 окт. № 3562. С. 9.

⁶³ Там же.

Большой скандал в Малом театре

Театрального совета, пытаясь организовать работу по сбору и охране всех ценных историко-театральных материалов; старался убедить новые власти в необходимости цензурного аппарата (может быть, в другой форме, но так же стоящего на страже нравственных принципов). Но в 1919 г., понимая, что в новой России находиться всё более опасно, он с женой эмигрировал сначала в Финляндию, а затем в Германию и Францию. В эмигрантский круг он вошел легко, опубликовал в эмигрантских изданиях свыше 50 мемуарных очерков о художественной жизни и быте России. Принимал участие в создании Союза русских музыкальных деятелей во Франции, Русского театрального агентства в Париже и Нового французского театра для юношества. На французском языке читал в Сорбонне курс лекций по истории русского театра. Похоронен в 1935 г. на кладбище в Нейи в пригороде Парижа на 67-м году жизни.

Публикации

Никонов Б. П. Революция в Суворинском театре // Обозрение театров. 1917. 9–10 апр. № 3390–3391. С. 10.

В Суворинском театре революция! Вся труппа артистов этого театра восстала против А. А. Сувориной и против ее режима и предъявила ряд протестов и требований – вполне разумных и обоснованных. Благочестивейшая и самодержавнейшая пока не идет ни на какие уступки. Приглашали ее на собрание артистов для переговоров, но самодержица лишь гордо вскинула глаза на приглашавшего:

– К вам? Да вы с ума сошли? Я приду к вам?!

Точно будто ее приглашали в какой-то вертеп.

Артисты после того решились на суровые и экстраординарные меры и на вчерашнем спектакле объявили итальянскую забастовку.

Повторилось нечто вроде того, что происходило в Мариинском театре в предреволюционные дни на представлении «Майской ночи»: спектакль обратился в пантомиму – артисты ходили по сцене, разводили руками и... не произносили ни звука. Судя по программе, шла «Благодать», но это была благодать таинственная и бессловесная!

Публика сначала недоумевала, а потом разразилась протестами. Тогда начался митинг. Из среды артистов вышла на сцену г-жа Миროнова и обратилась к публике с речью, в которой изложила сущность суворинской революции. Она говорила, что А. А. Суворина не соглашается ни на какие изменения в пресловутом, царящем и доньше суворинском режиме, что не хочет давать в репертуаре места пьесам политического и революционного характера и что желает держаться прежней антихудожественной и антиобщественной политики в управлении театром, и т. д., и т. д.

Из публики слышались также речи. Кто-то предложил даже бойкотировать данный театр ради его качества. Потом страсти немного улеглись, и спектакль продолжался – уже по-настоящему.

Суворинские революционеры, к сожалению, допустили тактику не совсем приемлемую для публики. Им не следовало бы уродовать сам спектакль, превращая его в нечто искажающее и пьесу и исполнение. Быть может, было бы правильнее обратиться к публике с

протестантскими речами и с революционной декларацией до начала спектакля. И таким образом пощадить саму пьесу.

Но при всем том нельзя не симпатизировать этому революционному выпадку против «самодержицы». Суворинский театр, несомненно, пал и его падение уже давно шокировало всех, кому дороги интересы искусства и театра. «Старый режим», представительницей которого, к сожалению, осталась А. А. Суворина, довел дело до того, что временами было просто противно ходить в этот театр. Ставились не пьесы, а «цветы зла» (какое символическое название!) или же балаганные памфлеты. Артисты были, в полном смысле этого слова, принуждены плясать под самодержавную дудочку хозяйки театра и распинать искусство.

Надо отдать справедливость суворинским артистам: в их среде восторжествовал здоровый художественный инстинкт и здравый смысл. Здесь дело не в одном только «общественном взбудоражении» и «в революционном микробе». Взбудораживание взбудораживанием — оно, как известно, заразительно, и оно естественно перекинулось из других театров в театр на Фонтанке. Но кроме того — и это самое главное — артисты данного театра просто почувствовали, что им невмочь нести лямку возложенного на них обязательного гасерства. Вспыхнула человеческая гордость и гордость артиста: мы артисты, мы граждане, мы жрецы искусства, а не садовники, обязанные окатывать и поливать «цветы зла».

В театре Сувориной // Театр и искусство. 1917. № 16. 16 апр. С. 252–253.

Как известно, труппа театра А. С. Суворина, недовольная постановкой дела, предъявила директрисе театра А. А. Сувориной ряд требований. Не встречая сочувствия со стороны дирекции, актеры прибегли к итальянской забастовке. 7 апреля, на представлении пьесы «Благодать», когда взвился занавес, участники спектакля, как полагалось по пьесе, находились на местах и начали «мимически» изображать свои роли. Актеры двигались, шевелили губами, что-то даже произносили, но ни одно слово не долетало до публики. В зрительном зале раздался возглас:

— Объясните, в чем дело... Это забастовка!.. В чем дело?..

На сцене появился выборный комитет союза труппы во главе с г-жей Мироновой, обратившейся к присутствовавшим с речью, содержание которой является изложением открытого письма А. А. Сувориной труппы, которое мы ниже приводим и которое было вслед затем оглашено со сцены г. Рыбниковым. После этого режиссер г. Муравьев извинился перед публикой за столь необычную задержку спектакля и заявил, что представление будет начато с начала и доведено до конца.

На следующий день разыгрался еще больший скандал. Шла пьеса «Цветок зла» с участием г-жи Сувориной. Три акта прошли гладко. Во время 4-го акта в зрительном зале раздались возгласы:

– Долой Суворину! Вон из театра!

Протесты длились несколько секунд, на сцене появился г. Тинский и стал успокаивать публику, заявив, что конфликт между артистами и дирекцией – семейные дела театра и что публике не следует в них вмешиваться.

В это время из-за кулис выбежал г. Рыбников и заявил, что, протестуя против слов г. Тинского, он как член комитета союза труппы приносит искреннюю благодарность той части публики, которая выражает сочувствие артистам.

В то же время комитет артистов решил спектакль закончить. Когда хотели заявить об этом решении А. А. [Сувориной], выяснилось, что она, никем не замеченная, ухала из театра.

Комитетом решено было заменить г-жу Суворину другой артисткой, о чем и доложил публике г. Денисов. Но этому плану воспрепятствовал г. Тинский, который заявил публике о прекращении спектакля и о том, что желающие могут получить деньги из кассы.

Приводим письмо труппы:

«Вся ваша деятельность как антрепренера театра носила и носит антиобщественный характер. Театр в вашем представлении настолько утратил свое прямое культурное назначение, вы настолько прониклись убеждением, что театр не храм, каковым он должен быть по существу, а просто лишь „забава“, игрушка для вашего личного развлечения, что и широкие слои общества и видные драматические авторы отошли от Малого театра. По отношению к труппе вы оказались такой же, как и по отношению к театру. Вас тешило ваше са-

модержавие в нем, вы совершенно не считались ни с мнениями, ни с желаниями ваших сотрудников по театру, и всякая попытка посоветовать вам что-нибудь, что послужило бы к поднятию художественного уровня репертуара или улучшению быта артистической среды, встречалась холодной враждебностью или презрительным молчанием, или же грубым, резким окриком. Бесправное положение русского актера в вашем театре чувствовалось исключительно ярко. Вы широко развивали систему, неизбежно связанную со всяким самодержавием: вы отгораживались от нас всеми правдами и неправдами. Труппа, в огромном ее большинстве, не могла не скорбеть, видя падение театра, в котором она служит, и сознавала, что этот театр, после государственных, может быть единственным в Петрограде большим драматическим театром, призванным обслуживать духовные интересы публики.

28 февраля с. г. настали дни свободы, и театры получили наконец возможность свободного движения вперед и действительного служения народу. Мы наивно думали, что это движение захватит и вас, и вы поймете, что театр не игрушка и забава, а дело огромной общественной государственной важности, что он не только может, но и обязан принять самое широкое участие и принести посильную пользу в деле строительства Новой России. Мало того, мы были убеждены, что и в деле внутреннего управления театром, равно как и установления его новой художественной физиономии, вы отведете место и нам, вашим свободным сотрудникам, которым дороги и былая слава театра, в котором они служат, и успехи родного искусства – увы... мы ошиблись...

На нашу скромную просьбу ввести в совет дирекций представительный комитет от труппы с правом голоса в вопросах упорядочения репертуара вы ответили насмешкой и категорическим отказом; вы игнорировали нашу скромную просьбу установить минимальный оклад жалованья, который дал бы возможность только существовать (ведь у нас есть оклады в 45 р<уб>. в месяц). Вы цепко ухватились за свое право собственности и, поддержанная вашими советниками, великолепно разработавшими юридическую сторону вопроса, цинично продиктовали общему собранию труппы вашу программу, которая сводится к следующему: вы не позволите в своем театре пьес революционного характера, а наипаче тех, в которых будет „издевательство“ по отношению к особе его величества, царской семье и духовенству.

В то время, как все театры озабочены приисканием пьес, в которых впервые в России в свободном театре раздалось бы свободное слово, вы приказали поставить пошлейший фарс „Белая свадьба“ (Рубикон) и возмутительнейшую пошлятину „Солдат и черти“. Всем же недовольным этой программой вы предложили или молчать, или уходить из вашего театра. Усмотрев из вашего письма, что вы совершенно не поняли ни наших стремлений, ни наших задач, что они представлены вам окружающими вас в искаженном виде и что путь мирного соглашения окончательно вами отвергнут, мы доводим до вашего сведения, что мы слагаем с себя всякую ответственность за дальнейшее, и с полным правом переносим ее на вас и на тех, которые каменной стеной стали между вами и нами. Настоящим письмом мы апеллируем к общественному мнению и твердо веруем, что оно станет на нашу сторону.

Комитет союза артистов Малого театра: В. Миронова,
Н. Рыбников, С. Маковецкий, Я. Денисов, Вл. Градов.
Секретарь комитета Б. Степанов»

Последующие спектакли прошли спокойно. Комитет труппы принес извинения Я. С. Тинскому, которого назвал один из членов комитета, г. Денисов, провокатором. Требование относительно уволенных актеров и артисток, с которыми не были подписаны контракты, А. А. Суворина принимает в том смысле, что с каждым из них контракт будет подписан отдельно.

В. А. Миронова будет получать прежний оклад в месяц, но только за зимние месяцы, когда театр функционирует, а не в течение всего года. Излишек жалованья (при 25-тысячном окладе г-жи Мироновой, считая 4 нерабочих месяца, излишек составит 10.000 руб.) В. А. Мироновой будет поделен между вторыми актерами.

Уничтожаются все бенефисы, в том числе и бенефис самой А. А. Сувориной (бенефис г-жи Мироновой давал чистых, надо думать, также тысяч пять. Итак, оклад г-жи Мироновой понижен ровно на 50%). Взамен этого вторые артисты получают в течение зимы два бенефиса в свою пользу.

Требования об участии комитета в составлении сметы театра, репертуара и распределении ролей отвергнуты. А. А. Суворина пред-

лагает комитету выбрать из труппы двух представителей, которые высказывают пожелание, кого из актеров следует занять в той или иной пьесе.

Требования комитета об установлении им самим минимальной платы актерам и внесении пункта, по которому никто из актеров не может быть уволен, отвергнуты дирекцией.

Кстати, арендная плата за театр повышена теперь до 110.000 рублей, каковая сумма и должна быть внесена нынешней дирекцией, т. е. А. А. Сувориной, графине Апраксиной.

[Кугель А. Р.]. Петроград 16 апреля 1917 года // Театр и искусство. 1917. № 16. 16 апр. С. 250.

Ниже читатели найдут любопытные подробности о – скажем мягко – «инцидентах» в театре А. С. Суворина. Повышенное настроение, особая психологическая атмосфера, являющаяся неизбежным спутником волнующих революционных эпох, могли бы в достаточной мере объяснить и даже оправдать эти инциденты. Театр А. С. Суворина и в прежнее время служил арендой необычайных скандалов – достаточно вспомнить первое представление «Контрабандистов», о котором один из слуг старого режима сказал, что «это смотр революционных сил», а литератор, возражая, заметил: «Это парад провокации». Вообще известные эксцессы в залах театров в эпохи, подобные нашей, не в диковинку, но в данном случае есть еще определенная тенденция путем требований и публичных «инцидентов» ограничить «хозяйку» дела – А. А. Суворину. Принципиальная сторона вопроса весьма любопытна. Не вдаваясь в оценку условий художественной работы в этом театре и вполне допуская, что актеры много претерпевают от этих условий, мы все же не в силах понять смешения частнопроводного и публичного элементов, которое проводится как в домогательствах кружка артистов, так еще более в способах осуществления этих домогательств. Весьма вероятно, что А. А. Суворина – «хозяйка» плохая, дилетанствующая и пр. Но ведь театр этот не правительственный, не городской или общественный, а совершенно частное предприятие. Весьма прискорбно, что А. А. Суворина, как гласит письмо труппы, вместо того, чтобы помочь своим театром строительству жизни, ставит пошлости и «тешит себя само-

державием». Но что же можно еще сделать в таком случае, как не отрясти прах от ног своих и уйти из театра, ставшего постылым, о чем и заявить во всеуслышание? Без всякого сомнения, все симпатии были бы на стороне актеров, а никак не А. А. Сувориной. К сожалению, принципиальная сторона дела осложняется некоторыми правовыми, так сказать, недоразумениями, проскальзывавшими в требованиях, обращенных «комитетом актеров» к А. А. Сувориной. Наше время слишком ответственное. Поэтому интеллигентные артисты, искренно стремящиеся к строению «новой жизни» России, не должны вводить в смущение элементы менее сознательные. Во что превратится театр, если «комитеты актеров» разрушат хозяйственную организацию частнотеатрального дела? И почему же мы говорим крестьянам: «Не делите самовольно землю» – а сами самовольно станем «делить» чужие театры?

Мы понимаем покаянный, так сказать, порыв актеров Суворинского театра, много лет, как, например, г-жа Миронова, игравших всяческую дребедень, а иногда и пьесы с душком политического застоя, и при этом не выражавших своего протеста... Сейчас революция всколыхнула души, и людям стало горько от мерзости запустения, в которой они пребывали. В добрый час! Мы уверены, что вся публика поддержала бы начинание артистов Суворинского театра, отложись они от «хозяйки», и «хозяйке» пришлось бы *volens-nolens* или ступешаться, или ограничить свое «самодержавие». Но собственность все-таки не есть кража, и кража не есть собственность, и ленинский социальный коммунизм еще пока не осуществляется. Мы все стоим на почве эволюционного развития форм владения и собственности и потому не имеем права единственно потому, что можем лучше распорядиться чьим-нибудь имуществом, взять на себя распоряжение им вопреки воле собственника. Между тем в требованиях «комитета» есть нечто, при всей своей целесообразности, совершенно игнорирующее правовую сторону вопроса. И это то, что несколько, если можно выразиться, охлаждает наши симпатии.

В конце концов следует быть не только лояльным, но и беспристрастным к себе. «Засилье» пошлого репертуара, «самодержавных» хозяек и хозяев и пр. во многом объясняется не только отсутствием своевременного протеста со стороны актеров, но нередко еще и

угодливостью пред «самодержавными» хозяевами и хозяйками и, во всяком случае, недостатком идеализма в сердцах актеров, менявших скромные места в идейных театрах на пышность и богатство театров пошлости и благоутробия. И раз частица вины, во всяком случае, есть за актером, то тем осмотнительнее должен он действовать, сформировавшись в «комитет» и предъявляя требования, несколько необыкновенные с точки зрения пока еще не отмененного X тома гражданских законов.

Суворина А. А. [Письмо в редакцию] // Театр и искусство. 1917. № 17. 23 апр. С. 278–279.

Нам прислан ответ А. А. Сувориной комитету союза артистов Малого театра (уже помещенный в «Нов<ом> вр<емени>») с просьбой перепечатать. Приводим его в сокращении:

Жалобы на «падение репертуара». Основной репертуар за два года моей дирекции следующий. Сезон 1916–1917 г.: «Воевода» Островского, «Адриенна Лекуврер» Скриба, «Работница» Найденова, две премированных на конкурсе А. Н. Островского пьесы «Кровь» Шиманского и «Марьян дол» Каржанского, «Чудесные лучи» Фальковского, «Женщина и зеркало» Оксиллиа, «М-ль де Рувр» М. Прево, «Волчьи души» Джека Лондона и др. Утренники для учащейся молодежи: «Ябеда», «Игроки», «Женитьба», «Бедная невеста», «Плоды просвещения», «На дне» и др.

Сезон 1917–1918 гг.: «Чайка» Чехова, «Война женщин» А. Дюма, «Красивый хищник» Лаведана, «Благодать» Урванцова, «Про любовь» Потапенко и др. Утренники: «Гамлет», «Отелло», «Уриель Акоста», «Единственный наследник», «Жорж Данден», «Анжело» и др.

Наряду с этими пьесами шли и другие, иногда имевшие успех, а иногда его не имевшие, что неизбежно во всяком театральном деле. Сама я в текущем сезоне выступила только в двух новых пьесах: в «Войне женщин», прошедшей 18 раз, и моем «Цветке зла» – 12 раз. Обе пьесы давали на круг свыше двух тысяч. Пьеса «Благодать» с В. А. Мироновой шла в вечер «забастовки» в сороковой раз; столько же приблизительно раз шла «Настасьюшка» с Э. Ф. Днепровой. Итак, пьесы с другими артистками шли вдвое и втрое больше, чем пьесы с моим участием. Из этого видно, заполняла ли я репертуар.

После девятнадцати лет дефицита дело в первые два года стало приносить прибыль. Это дало возможность значительно увеличить состав труппы, дошедшей до шестидесяти человек, и дать, вследствие дороговизны, почти всем артисткам и артистам прибавки, доходившие часто до удвоения первоначального жалования. Если гг. артисты пожелают, то я готова опубликовать список их жалований и прибавок, и тогда документально будет доказано, насколько неверны жалобы комитета.

Для артистов вообще делалось все, если не более, что делают в других театрах. По контрактам я не обязана была платить им полностью за Великий пост, когда три недели нет спектаклей, но заплатила за все беспспектакльные дни. Одна моя дирекция разрешала артистам играть в посторонних спектаклях.

Повсюду делались на меня политические наветы, что я, никогда в жизни не занимавшаяся политикою, а лишь искусством, будто бы сторонница старого строя. Прием, конечно, по нынешним временам опасный, и употребившие его гг. артисты сознавали его силу. Со сцены он был подкреплён неверными цитатами из моего письма. В этом письме нет выражений о «его величестве» и т. д., «цитированных» г. Рыбниковым. Я писала артистам, что стою за театр художественный, пьесам на злобу дня в род каких-нибудь «Веселых дней Распутина», чуждым искусства и бьющим на успех лишь посредством дешевых издевательств над бывшим государем или над духовенством, не место в серьезном драматическом театре не вследствие их тенденции, а потому, что они не художественны и потворствуют вкусам улицы.

Прошу извинения в заключение за личное воспоминание. В свой бенефис я получила небольшое подношение, тронувшее меня и обрадовавшее. В нем была надпись «Анастасии Алексеевне Сувориной труппа театра А. С. Суворина 31 января 1917 г. (Следуют подписи труппы, в числе которых и подписи всего состава комитета союза артистов, кроме В. А. Мироновой. — *Ред.*)

31 января... это было так недавно. Могла ли я ожидать, что эти же гг. артисты будут меня обвинять в разных преступлениях?

А. А. Суворина

Слухи и вести // Театр и искусство. 1917. № 18. 30 апр. С. 292.

Прискорбный инцидент. Артист Малого театра г. Боронихин на последнем заседании совета Союза сценических деятелей, на котором продолжалось обсуждение конфликта между дирекцией и артистами театра Суворина, произвел кулачную расправу с представителем дирекции А. В. Бобрищевым-Пушкиным. Г. Бобрищев-Пушкин потребовал, по словам «Петр<оградского> л<истка>», от г. Боронихина, состоящего в рядах армии, представления удостоверения от полкового начальства в том, что оно не встречает препятствий к заключению контракта на будущий сезон.

Инцидент привел к тому, что товарищеский суд при Союзе сценических деятелей в составе г-жи Петренко, гг. Тинского, Ге, Никитина и Ермакова постановил исключить г. Б<оронихина> из состава Союза до 1 января 1918 года. По слухам, инцидент не считается еще исчерпанным. Переговоры артистов с дирекцией в Союзе временно прерваны.

Бобрищев-Пушкин А. В. Письма в редакцию // Театр и искусство. 1917. № 21. 21 мая. С. 359–360.

Прошло три недели со времени нашего предложения совету и союзу, требовавшим моего удаления из Малого театра, указать на конкретные против меня обвинения. Молчанием их доказано, что они бессильны привести такие обвинения, что моя деятельность чиста. В наше время сторожа требуют удаления врачей, ленинцы – министров, это уж мода такая, не всегда справедливая. Вот как действовал за это время анархический суд общих собрания артистов союза Малого театра: директрису – лишить по управлению театром всех прав состояния, уполномоченного – удалить, управляющему труппой – объявить недоверие, одной служащей – бойкот за провокационные действия. А еще г. Зубов в своих письмах, вообще точно написанных с другой планеты, а не из Малого театра, среди других неправильных утверждений уверяет, будто я ввел в театре «судебный режим... для борьбы с актерами». Я с актерами не боролся никогда и всю жизнь был с ними в добрых отношениях, зная Театр А. С. Суворина с его основания двадцать лет. Я глубоко ценил и одобрял, участвуя в управлении театром при дирекции А. А. Сувориной, доброту, с которой она

щедро давала артистам прибавки и всевозможные льготы и поддерживала мягкий режим, при котором только и возможна была «театральная революция».

За это ее и отблагодарили. Предъявили ей требования, невыносимые в других театрах со стороны других, более дисциплинированных артистов. Ведь там, где нет дисциплины, возникает анархия. Все началось со стремления захватить театр. Ходили к Родзянко, к Керенскому с политическими на нее доносами, травили ее в печати, устроили ей на сцене скандал, так странно начавшийся лишь с четвертого акта. Все это имело целью заставить ее согласиться на проголосованные общим собранием артистов «требования», по которым «все дело управления как художественною, так и хозяйственной стороной предприятия» принадлежит «совету», состоящему в большинстве из артистов и ассигнующему из денег А. А. Сувориной «кредиты». В письмах г. Зубова повторена басня, будто А. А. Суворина отказалась выслушать комитет. О согласии А. А. Сувориной принять комитет были уведомлены его члены, но скрыли это от труппы, чтобы поддерживать в ней волнение. Это документально доказано записью в книге совета дирекции, за всеми надлежащими подписями, от 3 апреля, следующего постановления: «О принятии А. А. Сувориной комитета 5 апреля в 5 часов у нее на квартире» – «просить г.г. заведующего административною частью и управляющего труппою совместно с А. А. Сувориной принять комитет». Вообще труппу обманывали самыми мифическими сообщениями и обещаниями, толкая ее на прискорбные эксцессы миражом собственного театра – и в этих эксцессах надо винить не ее, а преследовавших свои цели нескольких лиц; остальные виновны лишь в излишней доверчивости. За это время художественной работы в театре не было, зато митингов, речей, итальянских забастовок, обращений к публике с фальшивыми речами и цитатами, скандалов – сколько угодно. Все это выносила проклинаемая «самодержавная дирекция» и платила жалованье «борцам за свободу». А теперь как-то хотят так повернуть, что потерпевшие от всех «эксцессов» люди – хищные волки, а те, кто, не стеснясь средствами, хотел захватить чужое имущество, кроткие, обиженные агнцы.

Обратились они в совет профессионального союза, что, конечно, звучит гордо, так что, явившись туда, я ожидал встретить кори-

феев петроградской сцены, но вместо того под председательством И. М. Лапицкого увидел нескольких неизвестных мне молодых людей и артистов того же Малого театра г.г. Муравьева и Музалевского, которые сидели тут и решали собственное дело. Такие решения редко бывают беспристрастными, и Совет предъявил приблизительно те же требования, по которым А. А. Суворина облагается новым десятипроцентным подоходным налогом в пользу союза артистов и обязана платить жалованье тем, кого хочет уволить, и увольнять тех, кого хочет оставить. В одно из заседаний совета ворвался г. Боронихин и учинил надо мною самосуд. Тогда он не помнил, что он солдат, а когда я, отвергнув принесенные им извинения, вызвал его на дуэль, то он вспомнил, что он солдат; его выручил комитет театральной команды из его товарищей г.г. Листова, Котмана и Барабанова. Они запретили ему драться, и г. Боронихин послушался, а для большей верности перед самой дуэлью отправился в Малый театр, где не был занят; товарищи артисты пришли туда с ружьями и арестовали его. Теперь приказ об аресте г. Боронихина в качестве обвиняемого отдан уже демократическим временным судом, куда он трижды не явился и где рассудят, заслуживал ли я кулачной расправы. А в совете профессионального союза 6 мая с участием тех же г.г. Муравьева и Музалевского не удалось достичь соглашения по пункту, касающемуся невозобновления оставшихся не подписанными контрактов с г.г. Муравьевым, Маковецким, Степановым, г-жами Мироновой, Трояновой и Кировой. Тогда я потребовал, согласно условию, примирительной камеры, а от меня потребовали, чтобы я признал примирительную камеру учреждением всевластным, неограниченным в своей компетенции, так чтобы на ее разрешение возможно было поставить пункты, касающиеся права собственности А. А. Сувориной. Но даже законодательные учреждения при принудительном отчуждении ограничены известными пределами, а примирительная камера может воздать каждому, что ему принадлежит по праву, но не может, например, обложить А. А. Суворину придуманным советом подоходным налогом. Я известил совет, что все материальные, художественные и нравственные права сторон подлежат рассмотрению в примирительной камере и что ее решению дирекция обязывается подчиниться. Боюсь, что совет повредил своим доверителям и что теперь дирекция,

к сожалению, примет при пересмотре контрактов не предложенный мною, а более решительный курс. Я предлагал совету соглашение с сохранением в силе всех заключенных контрактов.

Вот, по правде, история «борьбы с актерами». Было бы низостью оставить среди нее беззащитную женщину. Я не из тех министров, что уходят в минуту опасности. И желающие удалить меня для захвата театра правы, только я серьезно советую: тогда кулачной расправы недостаточно, надо подговорить хулиганов меня убить или искалечить.

Театр А. С. Сувориной под бойкотом // Обозрение театров. 1917. 13 июня. № 3454. С. 7–8.

То же: Бойкот театра А. С. Суворина: Письмо в редакцию / Совет Профессионального Союза Петроградских Сценических деятелей // Театр и искусство. 1917. № 25. 18 июня. С. 437–438.

Мы получили от Совета профессионального союза петроградских сценических деятелей следующее сообщение:

В конце марта тек<ущего> года между дирекцией Малого театра – и его труппой произошел конфликт на почве недовольства труппы как художественной стороной предприятия, так и хозяйственно-экономической. Вследствие уклонения дирекции Малого театра от каких бы то ни было переговоров с представителями труппы конфликт привел к т<ак> н<азываемой> итальянской забастовке, сопровождавшейся открытым протестом труппы по адресу дирекции театра на спектакле 7 апреля. Затем, после известного выступления в печати, союз артистов Малого театра, исчерпав все средства к мирному улажению конфликта, на своем заседании 13 апреля постановил передать его на рассмотрение Совета профессионального союза петроградских сценических деятелей. Ознакомившись с деятельностью союза артистов Малого театра и со всеми подробностями конфликта, Совет профессионального союза признал возможным предъявить дирекции Малого театра нижеследующие, по мнению Совета, вполне приемлемые требования: 1) Удалить от вмешательства в дело управления театром прис<яжного> повер<енного> Бобрищева-Пушкина. 2) Союз артистов Малого театра принимает через своих выборных участие в руководстве художественной частью театра. 3) Лица, уча-

ствовавшие в художественной работе театра, должны быть членами проф<ессионального> союза сценических деятелей. 4) Лица, вошедшие в Союз артистов Малого театра, не получившие до поста увольнительных писем, считаются продолжающими службу на следующий сезон на прежних условиях, если таковые не будут изменены новым договором. 5) Минимальный оклад жалования членам труппы Малого театра устанавливается в размере 100 рублей в месяц. 6) Из чистой прибыли предприятия 10% отчисляется в кассу союза артистов Малого театра в конце каждого отчетного года.

Требования были Советом предъявлены дирекции Малого театра в лице г-жи А. А. Сувориной с предложением своих услуг в целях мирного разрешения конфликта. Для ведения переговоров с Советом профессионального союза дирекцией были делегированы присяжный поверенный А. В. Бобрищев-Пушкин и г. Кочубей, причем ввиду изъясненного А. В. Бобрищевым-Пушкиным желания по возможности миролюбиво ликвидировать все дело Совет на первых же порах счел возможным пойти на следующие уступки.

а) Пункт 6 был заменен предложением дирекции предоставить ежегодно сбор одного спектакля в пользу фонда союза артистов Малого театра, и

б) пункт 3 был снабжен примечанием в словах: этот пункт обязателен только в том случае, если подобное правило будет принято всеми Петроградскими театрами.

Но на этом пришлось остановиться. Всячески убеждая членов Совета в своем миролюбии, в бесконечной готовности идти труппе навстречу как в своих устных заявлениях, так особенно в письменных (например, г. Бобрищев-Пушкин в разных письмах Совету пишет: 1) дирекция не нарушит ни одного договора с членами союза до окончательного выяснения вопросов о предоставлении или достижении соглашения. 2) Вопрос о военнообязанных отлагается до официального выяснения их положения. 3) Относительно членов союза, с которыми договоры не заключены, дирекция входит в переговоры с Советом о каждом в отдельности и т. д.).

Соглашаясь с некоторыми оговорками даже на установление минимума актерского жалования, дирекция очень скоро начала проявлять явную тенденцию возможно дольше затянуть переговоры и в

то же время, в полную противоположность вышеизложенным обещаниям, разослала одним артистам увольнительные письма, другим, состоящим на военной службе, с которыми контракты уже заключены, предъявила невыполнимое требование немедленно заручиться разрешением начальства на участие в спектаклях будущего сезона, а третьим просто предложила получить неустойки, явно стремясь разбить сплоченную труппу на мелкие части и избавиться от строптивых элементов. Все эти меры имели ту систему, что в результате ими поражаются именно активные руководители организации артистов Малого театра.

6 мая, убедившись в невозможности столкнуться с дирекцией, Совет сделал попытку перенести дело на рассмотрение Примири-тельной Камеры, организованной Отделом труда исполнительно-го к<omite>-та с<овета> р<абочих> и с<олдатских> д<епутатов>, предложив дирекции предоставить Камере разрешение требований артистов Малого театра, сформулированных в следующих четырех пунктах: 1) Удаление от вмешательства в дела художественного управления театром А. В. Бобрищева-Пушкина. 2) Труппа артистов Малого театра принимает через своих выборных участие в руководстве художественной частью театра. 3) Лица, вошедшие в союз артистов Малого театра, не получавшие до поста увольнительных писем, тем самым считаются продолжающими службу на следующий сезон на прежних условиях. 4) Минимальный оклад жалования членам труппы Малого театра устанавливается в размере ста (100) рублей в месяц.

Письмом от 7 мая с. г. дирекция изъявила свое полное согласие на Примирительную Камеру, но примирительное разбирательство не могло состояться вследствие уклонения дирекции от такового, как это официально засвидетельствовано Отделом труда в удостоверении № 694 от 1 июня с. г.

3 июня Совет сделал последнюю попытку и предложил г-же Сувориной в трехдневный срок принять вышеуказанные 4 пункта, предупредив о возможном призыве к бойкотированию всего предприятия в случае отказа. На это предложение ответа не последовало.

Посему Совет профессионального союза вынужден вступить на путь открытой организованной борьбы и, объявляя Малый театр под

бойкотом, предлагает артистам не подписывать с дирекцией Театра контрактов на сезон 1917–1918 года; антрепренеры же, которые пожелали бы снять этот театр, предупреждаются, что в распоряжении Совета имеются необходимые меры к недопущению спектаклей в этом театре. Вместе с тем Совет надеется, что публика со своей стороны сочувственно отнесется к этому бойкоту.

Совет профессионального союза петроград<ских> сценических деятелей.

Никонов Б. П. Табу // Обозрение театров. 1917. 15 июня. № 3456. С. 7–8.

Итак, Суворинский театр объявлен под бойкотом... Ни единый артист не должен к нему приближаться... Антрепренеры (в случае, если бы нашлись такие безумцы) должны чураться его как огня... Г-жа Суворина объявлена несуществующей, равно как и г. Бобрищев-Пушкин.

А публика?

О публике, конечно, ни слова! Публика позабыта. Интерес публичный сведен на нет и заглушен интересами чисто профессиональными и глубоко частными. «Максимум жалованья», и «процентное отчисление», «продолжение службы», «увольнительные письма»...

А искусство? А театр? Театр не как фабрично-заводское предприятие, а как храм искусства?

И искусство осталось в стороне. И театр остался в стороне. Налицо лишь рабочие, защищающие свой экономический быт, и фабрика, препятствующая им в улучшении экономического быта.

А ведь начало всей этой политико-экономической истории было совсем не такое. Начало у ней имело общественный характер и было построено на живой идее протеста против пошлости в данном театре... В свое время мы вполне оценили протест артистов Суворинского театра, когда они под влиянием общественного подъема вдруг прозрели и почувствовали невозможность играть плохие пьесы под началом у человека, мало заботящегося об истинном художестве и очень занятого лишь своей собственной персоной.

Это был, казалось, искренний порыв. Дальше, к сожалению, пошло хуже. Артисты вступили в экономическую схватку с хозяином

предприятия, чтобы заставить его принять их условия. Вместо поучительного жеста пренебрежения и нежелания играть в театре Сувориной артисты решили силой остаться в театре, остаться во что бы то ни стало, почти захватным путем и аннексировать театр, покорив под ножи (Sic!) строптивую хозяйку... Мало того: сознавая недостаточность своих единичных сил для этого, они обратились за помощью к профессиональному союзу. Против неорганизованной г-жи Сувориной и столь же неорганизованного Бобрищева-Пушкина выступила солидная организация. И в результате – бойкот и изъятие из общественного кругооборота большого театра, т. е. серьезной общественной ценности.

Красивый жест первого порыва превратился в вульгарное организованное насилие. Хозяйка не желает подчиниться артистам – ну так хозяйку дубьем! Или уходи прочь, или превращайся в бойкотное небытие, в Белую Даму, в призрак, которому предоставлено лишь бродить по театру глухой полночью, но отнюдь не выступать перед публикой в настоящем живом виде...

Но можно ли, радея о культуре и об истинном искусстве, насаждать эти прекрасные цветы кулаками и дубьем? Ведь не вырастут они при таких условиях!

Широкие пути общественного протеста сразу сменились узкими профессиональными дорожками личных артистических дел и делишек. Об обществе, о публике и думать перестали. И не подумав ни минуты, что театр есть учреждение не только частно-предпринимательское, но и общественное, наложили на него грозное табу...

И каким же нелепым покажется это табу, если вникнуть в его сущность! Разве можно считать правильным насильственное закрытие общественных учреждений только потому, что во главе их оказались лица, недостаточно приятные той или иной группе людей? Почему в таком случае не наложить бойкот на городскую больницу, на аптеку, на водопровод, на осветительную станцию, на какой-нибудь банк? Почему не объявить под бойкотом картинную галерею? Эрмитаж, Кунсткамеру? Исторические музеи? Ведь легко может оказаться, что хозяевами этих общественных предприятий окажутся лица не всем симпатичные и приятные?..

Между тем, как много задач для серьезной общественной борьбы и у артистов, и у возглавляющего их профессионального союза! Взять хотя бы театральную порнографию? Тем более что и суворинская история началась из-за протестов против «пошлости репертуара»...

Городили огород, посадили в нем цветы прекрасного гражданского протеста против пошлости. А выросла жесткая крапива...

Дризен Н. В. О ближайшем сезоне // Биржевые ведомости, веч. вып. 1917. 5 (18) июля. № 16319. С. 4.

Меня спрашивают, что я думаю о предстоящем сезоне Малого театра. На такой вопрос нельзя ответить сразу. Прежде всего по личному поводу. Я должен сказать, что впервые участвую в профессиональной организации. До сих пор моя сценическая деятельность протекала исключительно в сфере идейных интересов. Сначала в Обществе народных развлечений в Рязани, потом в «Старинном театре» в Петербурге; как там, так и тут, личная инициатива имела почти решающее значение. Правда, в том и другом случае приходилось вести дело с живым материалом – актером. Но подход к нему был совсем иной, я бы сказал, определенно нарочитый. В Народном театре все сводилось к тому, чтобы дать как можно больше непосредственных впечатлений простому зрителю; поэтому репертуар был почти однородный; к тому же артисты были на три четверти любители, значит, народ, сравнительно мало искушенный в закулисной жизни. В Старинном же театре мы сознательно избегали настоящих актеров.

Мы были так уверены, что сумасшествуем, что искали таких же фантазеров, как мы сами. После этого предисловия легко понять, как замысловато мое положение в новом деле. Как отнесутся к моим начинаниям и артисты и публика? Малый театр все же имеет за собою 23-летнюю давность. У него сложились известные традиции, он умудрен опытом и если иногда рисковал учинять вольности, то они ему прощались, как прощаются легкие шалости серьезным людям. Наконец, и публика Малого театра совсем иная, чем в других театрах. Она не любит особенно задумываться над предложенными ей сценическими кушаньями. Все должно быть приятно, удобоваримо, способствовать, а не мешать пищеварению. Между тем вот поди же,

какая-то сила толкает нарушить эту безмятежность. Не хочется больше ни «Благодати», ни «Генеральши Настасьишки», ни «Марьиной доли», словом, тех многочисленных *mixtum compositum*, на которых раньше зиждилось благополучие Малого театра. Может быть, совсем напрасно? Может быть, такое дерзание приведет к краху, во всяком случае, к серьезным конфликтам с аборигенами театра? Кто знает...

Но ведь что-нибудь, да понимала дирекция Малого театра, когда приглашала нового деятеля в свою среду. Очевидно, у нее нашлись с ним общие точки соприкосновения. Новый человек приходит с определенной программой. Она заключается прежде всего в том, что театр вырабатывает основной репертуар сезона. Пьес должно быть немного, но они принадлежат первоклассным авторам и будут хорошо поставлены. В этом отношении рядом с писателем-драматургом существует художник. Сейчас такой репертуар выработан. Мы открываем сезон пьесой А. Н. Островского «Не было ни гроша, да вдруг алтын» в декорациях и костюмах Б. М. Кустодиева. Я имею от него уже эскизы костюмов: они очень стильны и колоритны. Затем пойдут «Ткачи» Гауптмана, декорации для них пишет М. П. Бобышев. Потом намечен «Павел I» Мережковского. Пьесу эту взял иллюстрировать Г. И. Нарбут. Хотя он и новичок в декорационной живописи, но стильная его манера письма хорошо известна по выставкам «Мира искусства». Наконец, четвертая премьера отдана М. Метерлинку и его прекрасной драме «Мария Магдалина». Пьесу предположено поставить в стиле западноевропейских мистерий эпохи Возрождения. Декорации и костюмы даст Я. В. Гурецкий, известный публике Малого театра по иллюстрациям к «Адриенне Лекуврер» Скриба.

Я сказал, что это основной репертуар. Как видно, он составился главным образом из пьес классического характера. Но театр вовсе не желает быть чуждым современному жанру. Впрочем, выбор такого рода пьес будет зависеть и от артистки, которую мы зовем вместо госпожи Мироновой. Я не знаю, что она возьмет для дебюта, но пока что у нас имеются пьесы К. С. Острожского, С. Горина, обещана пьеса популярного драматурга, до сего дня не законченная, и т. д. Затем мы думаем об утренниках для молодежи по примеру прежних сезонов. На этот раз мы предлагаем поставить всю трилогию А. К. Толстого. Еще может интересовать состав труппы.

В огромном большинстве он останется прежний; только на первых местах появятся новые лица. Я уже говорил об одной драматической артистке, с которой ведутся переговоры; пока они не привели к прямым результатам, мне неловко называть это имя. Такие же переговоры ведутся с другой артисткой, приглашаемой на амплуа *grande dame*. Если этот ангажемент состоится, он, вероятно, произведет сенсацию в артистическом мире. Для меня же лично будет праздник, а в моей игре большой козырь. Из мужского персонала мы покончили с г. Бороздиным, хорошо известным публике по театру Незлобина, и с г. Дерюжинским, выдающимся учеником последнего выпуска казенной школы класса Н. С. Васильевой. Кроме того, ведутся переговоры с одним артистом московских театров на роли любовников.

Читатель, вероятно, подивится, что за два месяца до начала сезона, схема его деятельности не во всем достаточно определена. Но таковы обстоятельства времени. Может быть, по поводу более определенных частей схемы, например репертуара, поэт-скептик найдет нужным промолвить свое: «Мечты, мечты, где ваша сладость?» Ведь театр объявлен под бойкотом, ему грозят различными репрессиями. Где здесь место Островскому, Метерлинку, Кустодиеву, Нарбуту? Все это так и с рациональной точки зрения справедливо. А все-таки помечтать хочется. Тем более, человек, который только для этого и пришел в театр...

Н. Б. [Никонов Б. П.]. На одного втроем // Обозрение театров. 1917. 3 авг. № 3500. С. 7–8.

Даже не втроем, а впятером!

Пять драматургов во главе с Виктором Рышковым ударили на барона Н. В. Дризена. Объявили ему бойкот. Почти анафему. Заявили всенародно, что он весь в грехах и весь испятнан («есть грехи непрощаемые, есть следы и пятна, которые нельзя не только отмыть, но и вытравить»...). И обратились с призывом к остальным драматургам «не предлагать пьес театру Суворина до тех пор, пока во главе этого драматического театра стоит вчерашний цензор драматических сочинений барон Н. В. Дризен».

Театр Суворина (Сувориной), в самом деле, театр драматический! Что ни день, то с ним приключается новая драма: то пьеса провали-

вается, то артисты бунтуют, то профессиональный актерский союз объявляет бойкот: во главе встал роковой человек; был он цензором, почеркивал иные пьесы – и вот теперь в воздаяние пятеро драматургов хотят перечеркнуть его самого. А заодно с ним и театр...

Современные крестоносцы (наверное, каждый из пяти драматургов получил в свое время красный крест от цензора на свою пьесу) пошли в поход на неверного. Письмо В. Рышкова, открывшее этот поход, написано до того бурно-пламенно, что его читать страшно. В таком тоне и стиле призывал рыцарей Петр Пустынник. Таким же тоном разговаривал с сарацинами Ричард Львиное Сердце. За «неверного» становится жутко: справится ли он с пятерыми?

Но позвольте спросить, господа крестоносцы, не слишком ли уж свирепо напали вы на Н. В. Дризена?

Нет слов, барон Н. В. Дризен был цензором... Заседал он в желтом доме на Театральной улице и почеркивал пьесы, и причинял авторам неприятности с отменной, впрочем, вежливостью и обходительностью... Но надо отдать ему справедливость: в то время, когда все остальные российские цензоры проявляли свою цензорскую фантазию и усмотрение в размерах достойных не только негодования, но и недоумения, барон Н. В. Дризен обижал драматургов совсем не вдохновенно, без всякого полета и пафоса: слишком лояльно, слишком сухо...

И напрасно В. Рышков утверждает, что барон Дризен «должность цензора исполнял не по принуждению, а по призванию»... Прежде всего, «по принуждению» вообще никто в цензоры не идет: по принуждению идут лишь в арестный дом или в карцер. Понятие принуждения здесь не совсем уместно... А что касается призвания, то призвание у барона Н. В. Дризена очень определенное: он театрал и писатель по вопросам театра и театральной деятельности. Цензорское дело у него было, что называется, сбоку припека, а настоящее душевное дело у него было все-таки театр и театральная литература. И многие его цензорские грехи простятся и омоются и его литературной деятельностью, и его интересной затеей – «Старинным театром», и его несомненной любовью к искусству.

Вступив в качестве репертуарного руководителя в суворинский театр, барон Дризен наметил к постановке пьесу Мережковского

«Павел I», что отнюдь не указывает на сарацинские наклонности и на былые цензорские замашки. Да и весь новый репертуар суворинского театра, составленный под ферулой Н. В. Дризена, отмечен печатью литературности и вкуса.

К сожалению, у нас удивительно любят по-доктринерски упорно и по-сектантски жестоко ставить людям всякое лыко в строку. А еще более любят не прощать людям некоторых «принципиальных» провинностей, по известному правилу: «пусть погибнет мир, лишь бы торжествовала справедливость»... Разумеется, справедливость, не простая, не житейская, а квалифицированная-сектантская, изуверческая... Простая то справедливость в таких делах, как данное дело, гласит именно совершенно обратное.

«Есть грехи непростые!» – восклицает В. Рышков.

Это звучит по-пуритански строго. Но, право же, как-то невольно вспоминается мудрое замечание баснописца Крылова:

«По мне, уж лучше пей, да дело разумей».

Если же мы будем анафематствовать всех пьющих, всех согрешивших, всех «неверных», то в конце концов останутся, пожалуй, одни только добродетельные, но бестолковые люди. Много ли толку будет от них? Давайте уж лучше простим «непростые грехи»! Это будет справедливее и разумнее!

Не мытьем так катаньем... // Обозрение театров. 1917. 3 авг. № 3500. С. 8–9.

Главноуправляющий делами графини Апраксиной В. Ф. Рубахин представил прокурору петроградской судебной палаты полученное им от неизвестных авторов и неизвестной организации письмо следующего содержания:

«Социалистический блок по борьбе с контрреволюцией и анархией. Считая арендаторов вашего театра – Сувориных и всю дирекцию театра, как барона Дризена и др., – ярыми противниками революции и в качестве руководителей театра – этого могучего средства пропаганды каких-либо идей – могущими нанести вред делу революции, бюро социалистического блока предлагает вам немедленно расторгнуть с дирекцией Сувориных заключенный на аренду театра договор, в противном случае бюро вынуждено будет прекратить имеющи-

мися у него средствами существования этого театра, причем считает необходимым поставить вас в известность о нижеследующем:

если к 1 августа с.г. вы не выполните требований бюро (о чем не позднее 1 августа вы должны путем опубликования в вечерних газетах оповестить публику) или бюро усмотрит в передаче театра в другие руки фикцию, то дело как о Сувориных, так и о вас, так и об Апраксиной перейдет в отдел активной борьбы социалистического блока с контрреволюцией и анархией.

Председатель бюро (подпись неразборчива)».

Итак, история с суворинским театром приобретает уже некоторым образом «политическую» окраску. По-видимому, враги дирекции решились донять ее не мытьем, так катаньем...

Старк Э. Под гнетом тяжких недоумений // Обозрение театров. 1917. 15–16 авг. № 3512–3513. С. 8.

Погружаясь в мечты о предстоящем театральном сезоне, первом сезоне свободного русского театра, я с немалым удовольствием думал о «Павле I» Мережковского и, в особенности, о «Ткачах» Гауптмана, этой единственной в своем роде социальной драме. Радовало меня и то обстоятельство, что постановки эти должны быть осуществлены на сцене Малого театра, нуждавшегося как никакой другой в корневом обновлении своего репертуара.

Но мечты мои самым грубым образом были разрушены в минувшее воскресенье, когда, развернув газету «Речь», я прочел на первой странице следующее грозное предостережение:

«В виду слухов о передаче антрепризы А. А. Сувориной совет профессионального союза петроградских сценических деятелей доводит до сведения всех лиц, желающих снять Малый театр, что объявленный союзом бойкот будет распространен на всех лиц, снявших этот театр, пока не будут удовлетворены интересы тех артистов, защиту которых взял на себя профессиональный союз».

Действительно, я и забыл совсем, что мечтать нужно вовсе не о «Ткачах» Гауптмана, еще того менее об искусстве вообще, но наипаче о профессиональных союзах и о бойкоте как одном из средств классовой борьбы.

И теперь меня страшно интересует вот что. Бойкот продолжается до тех пор, пока не будут удовлетворены интересы определенной группы артистов.

Кто должен удовлетворить эти интересы?

А. А. Суворина.

Но слухи говорят о передаче антрепризы. Очевидно, А. А. Суворина предпочитает лучше расстаться с антрепризой, чем «удовлетворять» интересы. Быть может, она даже складывает сундуки, чтобы переправиться в Скандинавию? Вот будет конфузия! Г-жа Суворина отправится за рубеж, интересы останутся неудовлетворенными, театр будет заколочен, ибо никакое другое лицо не может взять антрепризу: место заято. «Табу! Табу! — закричал верховный жрец и протянутые руки опустили, все остановились как вкопанные...» (Это из Майн Рида.)

И вот какая коварная мысль закрадывается мне в голову:

— Как далеко может простираться профессиональное табу?

Если снять антрепризу пожелает Бобрищев-Пушкин?

— Табу! Та-бу!!

Если то же самое захочет сделать Н. В. Дризен? А если ту же мысль возымеет Максим Горький?

— Горький?...Т...а...б...

А что вы скажете насчет совета рабочих депутатов?

— А... в... в... вашество... Не погубите!

Я все это к тому, что группа лиц во главе с Горьким очень хотела учредить в Петрограде идейный театр, и взоры, понятно, обращались на Малый театр, ибо больше в нашем городе помещений нет. Также и к тому, что недавно прошел слух о намерении совета р<абочих> и с<олдатских> депутатов основать свой театр, и тогда же я подумал, что оное намерение разобьется об отсутствие настоящих театральных зданий. Наконец, мало ли какие еще могут явиться серьезные претенденты на принятие антрепризы А. А. Сувориной.

Что же, им всем бойкот? Ведь, очевидно, они же не станут принимать на себя никаких грехов прежней дирекции, вольных или невольных. Значит, театр так и останется заколоченным? Какая чепуха! Причем тут все другие лица, столь грозно от союза предостерегаемые,

причем тут искусство, причем, наконец, публика, для которой в Петрограде и так не хватает серьезных театров?

Все это тяжкие недоумения, и нерадостно под гнетом их встречать грядущий новый сезон, первый сезон свободного русского театра...

К бойкоту Малого театра // Театр и искусство. 1917. № 35. 27 авг. С. 599.

Попытка со стороны А. А. Сувориной ликвидировать конфликт не привела к положительным результатам. Явившись на заседание совета профессионального союза, она заявила о своем согласии на все требования, кроме обратного приема в труппу г-жи Мироновой и оставления г. Муравьева в качестве режиссера, предоставив последнему лишь роль актера, но совет остался непреклонен. В результате г-жа Суворина решила закрыть театр, о чем оповещает письмом в редакцию:

«Прошу вас довести до сведения общества и гг. артистов, служивших в Малом театре, нижеследующее:

Совет профессионального союза петроградских сценических деятелей объявил моей антрепризе бойкот, послав в Малый театр делегатов, чтобы „снимать“ артистов, пришедших на службу, и запретил всякие сношения между мною и труппою. Уступая насилию, я приняла 17 августа все, даже самые неправильные, пункты объявленного мне ультиматума, кроме требования о возвращении В. А. Мироновой, организовавшей все посягательство на мое дело, нанесшей мне со сцены оскорбление и, тем не менее, желающей насильно служить под моей дирекцией. Справедливость этого единственного моего заявления была признана многими членами совета во главе с Г. Г. Ге. Тем не менее 20 августа совет известил меня, что требуется „безотговорочное“ принятие всего ультиматума. Ввиду изложенного я вынуждена:

признать контракты с гг. артистами ими нарушенными, всех гг. артистов и служащих свободными;

закрыть театр до прекращения чинимого надо мною насилия, для чего приняты надлежащая мера».

А. Суворина

Кинорепертуар театра-кабаре «Балаганчик»



В. И. Сафронова

Кинорепертуар театра-кабаре «Балаганчик»

10 ноября 1920 г. в Петрограде на Итальянской, 13, в нижнем этаже «Палас-театра», открывает свой первый сезон театр «Вольная комедия». Он был создан по инициативе политуправления Балтийского флота и Петроградского театрального общества как театр политической, революционной сатиры. В правление «Вольной комедии» вошли М. Ф. Андреева, Л. В. Никулин. Главным режиссером театра был приглашен Н. В. Петров¹. По мнению Д. И. Золотницкого, революционности новому театру хватило на три программы. Политическая сатира уступала место традициям «Кривого зеркала», приспособляемым к современному спросу: «<...> Линия пародии, миниатюры, шутки широко разрослась в раскидистую боковую ветвь театра»². М. А. Рейснер так описывал «первое воплощение», т. е. начальный период существования, «Вольной комедии»:

Это был театр идей, там не было навязчивой проповеди митинговой дешёвки. Пролетарий не гримировался под сверхчеловека, а буржуа не малевали гидрой, но в каждой постановке чувствовалась революция, и ее глубокое дыхание захватывало зал. За звоном бубна и прыжками комедианта боролись и падали идеологии³.

Во второй половине 1921 г. «Вольная комедия» перебирается из тесного подвального помещения в «Палас-театре» в «дом с четырьмя колоннами» на Садовой, 12. В большом зале вместимостью 430 мест шли спектакли основного репертуара театра, а в малом зале на 120 мест – представления ночного кабаре «Балаганчик», органи-

¹ См.: Золотницкий Д. И. Октябрь и опыты агиткомедии // Театр и драматургия. Л., 1974. Вып. 4. С. 86.

² Там же. С. 74.

³ Рейснер М. А. «VARIENAS DELECTANS». Очерк третий // Эрмитаж. 1922. № 5. 13–19 июня. С. 4–6. Картотека Д. И. Золотницкого. СПбГТБ.

зованного коллективом «Вольной комедии» тогда же, осенью 1921 г. Первое представление «Балаганчика» прошло 11 ноября.

В архиве Петрова сохранился документ, согласно которому деятельностью открывшегося кабаре руководил «Художественный совет в составе В. А. Азова⁴, Ю. П. Анненкова, Н. Н. Евреинова, Н. В. Петрова, Д. Н. Темкина, Н. С. Шатова⁵»⁶. Чистый доход от спектаклей театра и кабаре в сезоне 1921/1922 г. коллектив планировал перечислять на «усиление средств Петроградского отделения всероссийского комитета помощи голодающим, поставив всю финансовую и хозяйственную часть дела под контроль этого Комитета»⁷.

„Вольные Комедианты“.



Весной 1921 г., с введением в стране Новой экономической политики, театр «Вольная комедия» был снят с казенного обеспечения. Репертуарные спектакли не давали достаточных сборов, большой зал публика заполняла на треть. Необходимость зарабатывать средства на нужды театра и коллектива была основной причиной создания «Балаганчика»⁸.

Судя по количеству открывшихся в Петрограде в начале 1920-х гг. кабаре (театр-кабаре «Сверчок на печи» на Невском; кабаре в ресторане «Стрелка» и ресторане «Купеческий»; кабаре «Максим», «Хромой Джо», «У Доминика»; кабаре «На крыше Европейской гостиницы»; кабаре-ресторан «Гермес»; кабаре-варьете «Шквал» на наб. р. Мойки; «Ягодка» на Троицкой; кабаре «Кинь-Грусть» при Балабинской гостинице на пл. Восстания; кабаре «Пекарь», «В подвале», «Монте-Карло», «Строитель», «Старая Москва», «Палкин»; кабаре «Слон» и т. д.) предприятие могло быть доходным:

⁴ Владимир Александрович Азов (наст. фам. Ашкинази) (1873–1941) – писатель, театральный критик, переводчик, зав. литературной частью «Балаганчика».

⁵ Николай Сергеевич Шатов – антрепренер, председатель распорядительного совета коллектива «Вольной комедии».

⁶ РГАЛИ Ф. 2358. Оп. 1. Ед. Хр. 826. Л. 2.

⁷ Там же.

⁸ См.: Петров Н. В. 50 и 500. М., 1960. С. 213.

Нет такой гостиницы, нет такого кафе, нет такого ресторана – да что там: нет такой пивной, которая не вещала бы об открытии в ней (или в нем) кабаре. И обязательно – первоклассного⁹.

В качестве ночного кабаре «Балаганчик» просуществовал один зимний сезон 1921 г. Программы начинались в 22.30 – 23 часа, после спектаклей «Вольной комедии», а заканчивались около двух ночи. В дальнейшем «Балаганчик» открывался в 20.30, время от времени с успехом «гастролируя» на большой сцене театра. Отыграв программу, некоторые актеры спешили на подмостки других кабаре. Так, актер и конферансье «Балаганчика» С. А. Тимошенко¹⁰ был разговорщиком кабаре «Ягодка» (программа здесь начиналась в полночь). Он же и звезда «Балаганчика» Рина Зеленая выступали на сцене кабаре «На крыше Европейской гостиницы». Сверхработоспособность актеров можно объяснить не только молодостью и жадой творческой деятельности, но и тем, что кабаре «Балаганчик» не приносило ожидаемой прибыли.

В конце 1923 г. председатель распорядительного совета коллектива «Вольной комедии» Шатов обращается в Петроградское театральное управление с просьбой отсрочить арендный платеж на два срока. Из этого документа мы узнаем, что в сезон 1922/1923 г. театр остался с крупным долгом Петротуку. Открытие нового сезона стало возможным только за счет обязательства (под угрозой отключения электричества) еженедельно отдавать 24 ½ процента всего оборота. Театр осуществил ремонт здания за свой счет в кредит: ремонт центрального отопления и котлов («теперь температура в театре до 14 [четырнадцати градусов]»¹¹), крыши, «состояние которой в прошлом году весной разрушило потолки и давало ручьями доступ воды в помещение театра <...> починил водопровод»¹². Финансовое положение театра, видимо, было действительно непростым:

Театр уже третий сезон существует своими средствами и, как можно с уверенностью сказать, обнаружил редкую живучесть, несомненный ре-

⁹ *Антемэ*. Кабарэтная эпидемия // Жизнь искусства. 1922. 7 нояб. № 44. С. 8.

¹⁰ Тимошенко Семен Алексеевич (1899–1958) – кинорежиссер, сценарист. В 1920-е – актер, конферансье, автор пьес.

¹¹ ЦГАЛИ СПб. Ф. 30. Оп. 1. Ед. хр. 54. Л. 84.

¹² Там же.

зультат его жизнеспособности и воли к жизни, а также глубокой преданности и любви к своей работе, не дававшей и еще и сейчас не дающей заработка¹³.

Рина Зеленая вспоминала:

Когда мы приходили в бухгалтерию получать зарплату, мне <...> кассир денег не давал, а говорил: «Вот тут распишитесь. С вас 1 р<уб> 75 к<оп>» – и объяснял, что расходы по ремонту крыши театра так велики, что приходится удерживать с актеров высшей категории¹⁴.

Открытие «Балаганчика» позволило коллективу «Вольной комедии» легализовать «боковую ветвь» собственного репертуара. Программы состояли из 10–15 номеров (скетчи, частушки, песенки, одноактные пьесы, хореографические номера) и обновлялись, как правило, еженедельно в течение театрального сезона. «Ball-mobile», «Танго Саркофаг», «Фитцли-Путцли», «Блок-нот Хроноса», «Гарри в баре», «Жизнеописание Наполеона Бонапарта», «Муж, жена, чичисбей и фашисты», «Самоубийство артиста №-ского на глазах у публики», «Оркестр короля Сиамского Чулалонгкорна» – изобретательные, легкомысленные и интригующие названия пьес и номеров дополняют не менее интригующие имена персонажей, известные и малоизвестные историкам театра имена исполнителей. В основной состав труппы «Балаганчика» кроме упомянутых уже Рины Зеленой и Тимошенко в разное время входили Ц. В. Аскназий¹⁵, А. Н. Виолинов, Л. Н. Давидович, М. Н. Дебольский, О. Г. Казико, Н. Н. Кошеверова, Ф. Н. Курихин, Е. Г. и Г. Г. Какшт, Б. С. Лихачев, С. А. Мартинсон, Е. А. Мосолова, Е. Н. Неверова, Н. С. Рашевская, Б. А. Рейн, З. В. Рикомы, Р. М. Рубинштейн, Л. С. Свирский, Д. Ф. и Ю. Ф. Слепян, З. И. Тарховская, Н. Ф. Фридланд, В. Г. Шмидтгоф и др. Главным режиссером «Балаганчика» (как и «Вольной комедии») был Петров, в то же время

¹³ Там же. Л. 84 об.

¹⁴ Зеленая Р. Балаганчик. Разрозненные страницы / Вступительная статья Р. Я. Плятта. М., 2004. С. 56.

¹⁵ Возможно другое написание инициалов актрисы – Ц. О. Аскназий, как, например, на афише спектакля, открывавшего сезон 1921/1922 с перечислением актеров труппы «Вольной комедии». См.: Афиша спектакля «Царица ночи». Подшивка афиш тетра «Вольной комедии» // СПбГМТиМИ. ГИК 11460/2.

ставивший спектакли в Академическом драматическом театре (б. Александринском), в Большом драматическом театре, в Академическом малом оперном театре (б. Михайловском), в Академическом театре оперы и балета (б. Мариинском) и др. В «Балаганчике» Петров выступал и как конферансье (под псевдонимом Коля Петер, придуманным ему М. А. Кузминым для спектаклей «Дома интермедий» в 1910 г.), и как актер (парадируя, например, Айседору Дункан, — «босиком, в тунике и в женском парике»¹⁶). Оформляли спектакли художники Н. П. Акимов, Ю. П. Анненков, И. И. Кюнке, В. В. Пакулин, А. В. Петров, П. П. Снопков¹⁷.



Н. Петров.

Ни о каком другом петроградском кабаре критики не писали так много, как о «Балаганчике». Возможно, объясняется это тем, что «Балаганчик» был более театром, чем кабаре, или более кабаре, чем другие заведения с аналогичной «вывеской»: «Единственное в Петрограде кабаре (а не “кабак”)»¹⁸.

Хвалили и ругали «Балаганчик» с одинаковым (за редким исключением) участливо-родственным отношением к нему. «Балаганчик» называли единственным очагом веселья в хмурой столице, куда «пойдет петербуржец, когда его посетит редкое и необъяснимое для его угрюмости желание посмеяться»¹⁹. Перед оранжевым занавесом встречают публику и вовлекают ее в действие конферансье Петров и Тимошенко, которые, как информировал читателя А. Меньшой, «с просцениума умело приближают зрителей к актерам и достигают того, что последние чувствуют себя как дома и веселятся. Публика пускается в разговоры с конферан-

¹⁶ Поляков В. С. Товарищ Смех. М., 1976. С. 40.

¹⁷ Петр Павлович Снопков (1900–1942) — художник-график. Работал как декоратор и художник по костюмам в театрах Ленинграда (Свободный театр, театр Госдрамы, БДТ) и Москвы.

¹⁸ ШАЭ [Шпис-Эшенбург В. А.]. «Балаганчик» // Обзорение театров и спорта. 1922. 31 окт. № 25. С. 7.

¹⁹ Федин К. В «Балаганчике» // Жизнь искусства. 1923. № 43. 30 окт. С. 10.

сье и дружно поет хором²⁰; а достигнуть этого в Петрограде очень нелегко»²¹. Молодые и весьма строгие критики Г. М. Козинцев и Л. З. Трауберг писали о театре как об одном «из самых здоровых, рекомендуемых зрелищ»²².

В отзыве 1924 г. автор вспоминает о первых годах «Балаганчика», когда он был скромным театром, идущим «по стопам революции», но вскоре поддавшимся влиянию НЭПа:

Двусмысленность, шаткость идей и принципов, несносность стремлений, неопределенность физиономии самого театра и отсутствие ясного плана у его руководителей превращают этот театр в коммерческое предприятие²³.

Неопределенность идеологии «Балаганчика» обыграна в пьесеревию «Суд над театром». На скамье подсудимых режиссер Петров и ученый секретарь «Балаганчика» Тимошенко.

2<-й зритель>: <...> Какие цели преследует Ваш театр?

5<-й зритель>: (голос из публики) Сборы.

1<-й зритель>: Кто там подсказывает?

Тим<ошенко>: Управляющий театром.

1<-й зритель>: Вы сборы преследуете?

Тим<ошенко>: Давно преследуем. Догнать никак не можем.

2<-й зритель>: Я спрашиваю про идеологические цели.

П<етров>: Как Вы сказали?

²⁰ «Всеобуч пения» – исполнение песни хором публикой и артистами под управлением дирижера Н. В. Петрова – одна из визитных карточек «Балаганчика». Текст «Всеобуча» сохранился в архиве Петрова:

В каждом сердце есть весна, есть весна, есть весна,

Это истина ясна,

Что во всех сердцах весна» и т. д.

(Всеобуч пения // РГАЛИ. 2358. Оп. 1. Ед. Хр. 37. Л. 7.) Вероятно, подобным образом были сочинены и другие песни «Всеобуча»: «Трудно оставаться взрослым в то время когда приходится подыскивать рифмованные окончания куплетов, исполняемых дуэтом конферансье в составе Н. В. Петрова и С. А. Тимошенко, или участвовать во всеобуче пения <...>» (Розенталь Н. Балаганчик // Жизнь искусства. 1923. № 49. 11 дек. С. 13).

²¹ А. М. [Меньшой А.]. Балаганчик / Маленькие театры // Еженедельник петроградских государственных академических театров. 1922. № 10. Ноябрь. С. 38.

²² Катэ [Козинцев Г. М., Трауберг Л. З.]. Балаганчик // Жизнь искусства. 1923. № 40. 9 окт. С. 8.

²³ Петербургский [Адонц Г. Г.]. О Балаганчике и прочем // Жизнь искусства. 1924. № 49. 2 дек. С. 11.

2<-й зритель>: Идеологические.

Тим<ошенко>: Это что такое, Н<иколай> В<Васильевич>?

П<етров>: А черт их знает. Ни в одном театре такого слова не слыхивал. Повторите, пожалуйста, еще раз.

2<-й зритель>: Дайте нам идеологию театра.

5<-й зритель>: За 30 миллионов им дай билет, да еще с идеологией.

2<-й зритель>: Кто там говорит?

Тим<ошенко>: Администратор.

1<-й зритель>: Значит, нет идеологии?

П<етров>: Была, теперь вышла вся.

2<-й зритель>. Так. А направление театра?

П<етров>: Юго-восточное. <...>²⁴

Представление об идеологическом направлении «Балаганчика» можно получить, ознакомившись с текстом одноактной «образцовой» оперетты Шмидтгофа²⁵ и Тимошенко, «Черные и белые»²⁶, входившей в первые программы «Вольной комедии» (декабрь 1920 г.), а в дальнейшем, возможно, и в программу «Балаганчика» под названием «Блек энд уайт»²⁷. Основные действующие лица: Кваки-Квак – африканский король; Рики-Тики, Пики-Мики, Вики-Бики – его жены; Ай-Ай – жрец; палач Тиу-Пиу, негры; генерал белой армии и его адъютант. Генерал и адъютант просят денег на борьбу с большевиками у англичан и французов. Не получив помощи в Европе, оказавшись случайно в Африке, обращаются с той же просьбой к местному королю.

Генерал: Могли бы нам помочь. А то знаете сами – большевики.

Король: Большевики. Это что такое?

²⁴ РГАЛИ. Ф. 2358. Оп. 1. Ед. Хр. 37. Л. 189.

²⁵ Владимир Георгиевич Шмидтгоф (Лебедев-Шмидтгоф) (1900–1944) – кинорежиссер, сценарист, драматург. В 1920-е актер и режиссер ленинградских театров: «Вольная комедия», «Комедия», «Свободный театр». С 1924 работал в кино.

²⁶ Реж. Н. В. Петров. Декорации и костюмы Ю. П. Анненкова.

²⁷ Название «Блек энд уайт» встречается в программе «Балаганчика» в декабре 1921, в феврале (с подзаголовком «негритянская трагедия») и апреле 1922. В 1921, возможно, играли оперетту Шмидтгофа и Тимошенко. В 1922 – одноименную комедию (или пародию на нее) К. Э. Гибшмана и П. П. Потемкина из репертуара «Дома интермедий» (1910), имевшую большой успех и сопровождавшуюся «гомерическим хохотом зрителей». См.: *Галанина Ю. Е. Дом интермедий // Петербургские театры, которых нет.* СПб., 2019. Вып. 1. С. 391.

Генерал: Какой вы счастливый человек, ваше величество, не знаете, что такое большевики...

Адъютант (уныло): Какой он счастливый. <...>

Генерал: Эти разбойники, воры и убийцы²⁸. Они злые, жестокие. Всех едят. Вроде крокодилов. И королей едят, и палачей, и жрецов.

Король: И-и меня могут, значит, съесть.

Жрец: И нас тоже.

Негры: Вот это здорово. Хорошо. Ай да большевики. <...>

Генерал: И вообще. Жить невозможно. Все по мандатам делается.

Негры: По мандатам.

Генерал: Везде нужны выписки из Домкомбедов... Разруха. Очереди. Все выдается по ордерам. Так что больше одной жены каждому не полагается.

Негры: Правильно.

Король: Ой-ой. Нет, белый, твои крокодилы хуже моих. Надо, кажется, тебе помочь. <...>

1-й негр: Ей, братцы, знаете что, а мне эти крокодилы белых нравятся. Королей лопают, жрецов лопают, палачей лопают.

2-й негр: Доходы отнимают. <...>

Адъютант: Боже, что я слышу! Эти дураки тоже начинают заражаться большевизмом. О, проклятая зараза! <...>

1-й негр: Регалии себе возьмем и разделим.

2-й негр: Да и белых тоже крокодилам. <...>

Негры: Они нам танцевать будут. Ура! <...>

(Марш. Входят Король, Палач, Жрец, Генерал.)

Король: Куш-Куш. Я, монарх великой Гиппотамии Квак-Квак, объявляю моему народу. Мною подписано тайное соглашение с представителем единой, неделимой. Я даю золото и войска.

Негры (хихикают)

Король (жрецу): Ай-ай, почему они смеются?

Жрец (шепчет Палачу): Палач, поднимай булаву. (Тишина.)

Король: Так вот, я даю золото и войска.

2-й негр: Ваш мандат.

3-й негр: Выписку из Домкомбеда.

Генерал: Боже, что я слышу?!

Король: Началось.

²⁸ В рукописи эта фраза вычеркнута.

Негры: Долой короля, долой белых!

Генерал: Ваше величество. Помогите. Ваши негры из черных в красных превратились. <...>

Негры: Бей! Крокодилам! Хватай!

(Король и жрец убегают. Палач прячется под трон. Негры хватают генерала и бросают его крокодилам) <...>

(Всех бросают крокодилам)

Все: Ура! Да здравствуют крокодилы! Ура! (Общий танец, пение, музыка, бедлам) (Хор негров финальный).

Из реки торчат ноги Генерала, Короля, Адъютанта и др. Крокодилы жуют.

Хор крокодилов.

Занавес²⁹.

Оперетта «Черные и белые» – пример политической сатиры «Балаганчика». Однако большая часть репертуара кабаре – сатира на произведения искусства. Пародировали спектакли академических театров, оперетту и спектакли молодых левых режиссеров; «акробатическо-раздевательную»³⁰ школу Касьяна Голейзовского, «дунканизм» и классический балет; массовую литературу – «авантюрно-зоологические вкусы <...> “развлекающей” публики»³¹ («Сердца трех Тарзанов»³²) и кино. Одна из афиш «Балаганчика» обещала зрителю «все виды театрального искусства»: драму, комедию, пение, хореографию, музыку, цирк, живопись, шантан и кинематограф³³. Возможно, в этой артистической направленности «Балаганчика» одна из причин коммерческой

²⁹ ЦГАЛИ СПб. Ф. 198. Оп. 1. Ед. хр. 4. Л. 13–17.

³⁰ Хроника // Еженедельник Петроградских государственных академических театров. 1922. № 5. 15 окт. С. 42.

³¹ Розенталь Н. Балаганчик // Жизнь искусства. 1923. № 51. 25 дек. С. 7.

³² Серию популярных романов о Тарзане американского писателя Э. Берроуза (первая книга «Тарзан, приемный обезьян», 1912) в России стали издавать в 1921. В 1923–1924 вышло несколько изданий в русском переводе, после чего романы о Тарзане не издавались в течение семидесяти лет. Если судить по количеству изданий начала 1990-х., в этот период герой Берроуза был намного популярнее у читателей постперестроечной эпохи, чем у читателей 1920-х. С 1923 в кинотеатрах Советской России демонстрировались экранизации серии Берроуза, например: «Похождения Тарзана» (ориг. назв. «The Romance of Tarzan»). 1918. США. Реж. Уилфрид Лукас (Lucas); «Возвращение Тарзана» (ориг. назв. «The Revenge of Tarzan»). 1920. США. Реж. Гарри Ревьер (Revier) и др.

³³ СПбГМТиМИ. ГИК 11460/56.

несостоятельности предприятия. «Балаганчик» привлекал не только и не столько нэпманов и «кутящих петроградских спекулянтов»³⁴, сколько артистическую богему³⁵. Б. М. Филиппов вспоминал: «Интеллигентный зритель принимал спектакли «Балаганчика» горячо, а в артистической среде успех его был сногшибательным»³⁶. О контрамарочниках часто шутили со сцены «Балаганчика»:

Петр<ов>: Публике. Позвольте раньше спросить: Вы входите в «Б<алаганчик>» через кассу или контору администратора?

1<-й> и 2<-й зрители>: Через кассу.

Тим<ошенко>: Какой редкий случай.

4<-й зритель> (тихо): Я по контрамарке.

1<-й зритель>: Молчите³⁷.

Контрамарочники упомянуты и в «Докладе ученого секретаря» Тимошенко («Но так как не все платят за билеты, есть другая поговорка “Не всё то золото, что блестит”»³⁸). Доклад предварял интимные спектакли «Балаганчика» после переезда из большого зала в малый, вызванного недостаточной заполняемостью большого зала («На все спектакли во всех театрах Петрограда публика приходит в очень интимной компании – бывает всего 50–100 человек»³⁹).

Посещаемость театров – тема многих публикаций первой половины 1920-х гг. На вопрос, вынесенный в название статьи: «Куда девалась театральная публика?» – автор отвечает:

Публика не ходит в театр, предпочитая сидеть дома или посещать кинематографы. <...> Не может театр существовать в пустыне, в безвоздушном пространстве, в городе, в котором надо выпустить афишу в две квадратных сажени, чтобы публика заметила, что театр существует, и, заметив, пошла в кино. <...> Публике не нужен театр. То щекотание, которое ей нужно после обеда, дает ей кинематограф⁴⁰.

³⁴ Сергей К. Письма из Петрограда // Вестник искусств. 1922. № 1. С. 15.

³⁵ См.: Петров Н. В. 50 и 500. С. 214.

³⁶ Филиппов Б. М. Записки «Домового». Харьков, 1978. С. 132.

³⁷ РГАЛИ. Ф. 2358. Оп. 1. Ед. Хр. 37. Л. 189.

³⁸ Тимошенко С. А. Новый доклад ученого секретаря «Балаганчика» Сем. Ал. Тимошенко касательно интимных вечеров в малом зале «Балаганчика» // РГАЛИ. Ф. 2358. Оп. 1. Ед. Хр. 37. Л. 3 об.

³⁹ Там же.

⁴⁰ Симплициссимус. Куда девалась театральная публика? // Жизнь искусства. 1923. № 9. 6 марта. С. 7.

Использование и пародирование приемов, тем и жанров кинематографа в театральных представлениях могло быть одним из способов привлечения публики, так, например, в 1922 г. в репертуаре театра «Марем» оперетта-шарж М. Неровного «Гвоздь сезона»⁴¹, включавшая все виды «театрального действия – от трагедии до фарса и кино»⁴² и «Фото-кино-техника 1922 года» этого же автора. В 1924 г. в московском «Эрмитаже» ставилась оперетта Жана Жильбера «Королева экрана» (кухня «кинопроизводства в буффонном преломлении»⁴³), а на сцене театра художественных миниатюр – «Палас» кино-скетч Г. Сидорова «Несгораемый шкаф». Список можно было бы продолжить. На программы «Балаганчика» кино оказало большее влияние, чем на репертуар какого-либо иного петроградского театра.

В длинном списке номеров «Балаганчика» за 1921–1925 гг. названий, содержащих прямые отсылки к кинематографу, немного. Первым, вероятно, был «Электробиоскоп “Аргус” (актуалия)»⁴⁴. В конце 1890-х – первой половине 1900-х гг. кинотеатры в России часто называли электробиоскопами. Сеансы состояли из короткометражных картин и сопровождались заметным миганием ламп проекционного аппарата. Возможно, в постановке «Электробиоскопа» и «Кинетофона Эдисона»⁴⁵ из программы 1923 г. на сцене воспроизводилась атмосфера кинозала раннего периода кино и первых звуковых просмотров (кинетофон⁴⁶). Электробиоскоп «Балаганчика», названный именем персонажа древнегреческой мифологии многоглазого великана всевидящего Аргуса, был предшественником повторяемого от программы к программе «Патэ-журнала».

⁴¹ Второе название оперетты – «Что они ставят».

⁴² Борис Прусс. По маленьким театрам / Мастерская Революционной Миниатюры // Жизнь искусства. 1922. 7 фев. № 6. С. 7.

⁴³ Рудин В. В Эрмитаже. Новый зритель. 1924. № 31. 12 авг. С. 8.

⁴⁴ Афиша «Балаганчика» и «Вольной комедии» 13–18 дек. 1921 // СПбГМТиМИ. ГИК 18124/25.

⁴⁵ Афиша 14-й программы «Балаганчика». 10–15 апр. 1923 // СПбГМТиМИ. ГИК 11460/36.

⁴⁶ Кинетофон – аппарат, изобретенный Томасом Алва Эдисоном (Edison) в 1895. Для демонстрации короткого фильма использовались синхронизированные друг с другом кинетоскоп и фонограф, обеспечивающие индивидуальный просмотр и прослушивание (в наушниках). В 1913 Эдисон представил систему «Кинетофон», в которой синхронизировалась работа кинопроектора с фонографом, установленным у экрана.

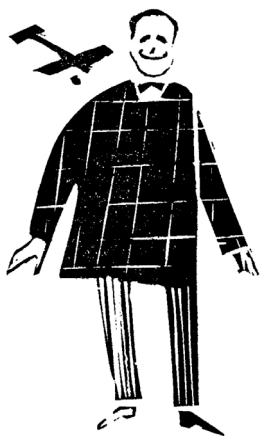
«Пате-журнал» (Pathé-journal) – французский киножурнал, выпускался фирмой «Пате» с 1908 по 1926 г. (девиз первых выпусков – «Всё видим, всё знаем»). Журнал состоял из документальных (и реже – постановочных) кадров: официальной, светской хроники, происшествий и катастроф, культурных и спортивных событий. В 1920-е гг. в Советской России новые выпуски «Пате-журнала» не демонстрировались⁴⁷.

Скорее всего на сцене «Балаганчика» «Патэ» был разговорным сольным номером, в котором в сатирической форме излагались события последнего времени. В программе 25–26 мая 1922 г. – «Патэ-журнал» (последняя хроника). В программе, опубликованной несколько дней ранее, указан исполнитель – Николай Петров. В октябре 1923 г. седьмым номером представления шла сцена «Комическое Патэ» в исполнении Рины Зеленой. Как правило, в публиковавшихся программках театра после названия номера – «Патэ» («Патэ-журнал», «Новогоднее Патэ») имя актера отсутствовало. Возможно,

Петров выступал в этой роли чаще других. В фельетоне об идеологии современного театра Евгений Гершуни (актер, выступавший и на сцене «Балаганчика») пишет:

Ну, а режиссеры – ведь идеологи театра, значит, валяй и их сюда. Петрова Николая из «Балаганчика», да поскорее, пока не удрал в Европу идеологом бр<атьев> Патэ⁴⁸.

На машинописном листе, озаглавленном «Патэ-журнал» из архива Петрова в РГАЛИ, в папке документов, относящихся к работе режиссера в «Вольной комедии» и «Балаганчике», дата и имя автора не указаны.



Коля Петров.

⁴⁷ Упоминаний о прокате новых выпусков «Пате-журнала» в прессе найти не удалось. Хотя в списке фильмов, приобретенных для проката ленинградской конторой «Кино-Север», есть один «Патэ-журнал» без указания года производства // ЦГАЛИ СПб. Ф. 242. Оп. 1. Ед. хр. 42.

⁴⁸ Гершуни Е. Опять об идеологии... (Маленький фельетон) // Жизнь искусства. 1923. № 26. 3 июля. С. 16–17.

Последние события. Известия всех стран. Новейшие открытия. Кафе-аэроплан.

Прибытие Пуанкаре. Торжественный обед. Последний спорт – хоккей в Москве.

И чемпион Альфред. Герои-пролетарии. И королева мод. Здоровый сад Швейцарии.

И жизнь пчелиных сот. Развалины у Греции. Дредноут под водой. Прибытие в Венецию Шаляпина с семьей.

Небесное затмение. Слои земной коры. Страна землетрясения. Вид с моря и с горы.

Пловец, переплывающий Ламанш и Гибралтар. Все видящий, все знающий один Патэ-журнал⁴⁹.

Текст содержит отсылки к событиям как 1920-х, так и 1910-х гг., когда молодой Петров выступал на сцене «Бродячей собаки» и «Привала комедиантов». Однако так могли быть написаны и куплеты «Патэ-журнала» «Балаганчика». Текст совсем небольшой – возможно, это вступление к основной части номера⁵⁰.

⁴⁹ РГАЛИ. Ф. 2358. Оп. 1. Ед. хр. 41. Л. 5.

⁵⁰ В 1923 драматург Д. И. Гликман (псевдоним Дух Банко) сравнивал сценическое действие распространенных в 1920-е маленьких театров (театров миниатюр, кабаре и пр.) с «Пате-журналом»: «В кинематографе прежнего времени нам показывали “Патэ-журнал” – хронику мирового дня. В ряде быстро мелькающих снимков зрителю подавались все замечательные, по мнению съемщиков, “события” европейской жизни. Четверти часа было совершенно достаточно, чтобы, не подымаясь с места в каком-нибудь “Пикадилли” или “Паризиане”, ознакомиться с “Маневрами итальянской кавалерии”, “присутствовать на смотре английских войск”, увидеть “прибытие в Рим французского президента Фальера” или “спуск нового Дредноута” и т. п. увлекательные моменты из современной истории. Вперемешку с военными упражнениями шли полеты аэропланов и дирижаблей, парижские моды, кормление голубей на площади св. Марка, великосветские похороны и проч., и проч. Содержания в этих мельканиях было мало, внутренней связи между картинками – никакой. Просто сваливали в одну кучу все, что попадало на экран всевидящего и всезнающего “Патэ-журнала”, и подводили к этой куче зрителя: разбериай, что по вкусу.

В нашем театральном обиходе имеется такой точно вид сцены: маленькие театры. Это Патэ-театр – перенесенный с экрана на сцену “Патэ-журнал”. В тех же “двух сериях” те же мелькания дивертисментных номеров. То же отсутствие содержания и внутренней связи между номерами. Та же погоня за современностью, вернее, за злободневностью – от пьески на тему русского дня до американского фокстрота и парижских мод. Совершенно кинематографическая конструкция программы (по “Патэ-журналу”) и кинематографический темп исполнения – словом, та же программа-куча, в которую свалены самые разнообразные образцы литературно-сценического производства: пьесы,

Кроме хроники «Патэ» местные и международные события отражались в пантомиме «Кинематограф без экрана (новая хроника)». Другие варианты названия: «Кино без экрана», «Кино-сводка». Сохранился текст Тимошенко «Кино-хроника № 1»⁵¹ из десятой программы «Балаганчика» (февраль 1923 г.).

текст пантомимы

1) Франция

Небывалые холода во Франции
застали население врасплох...

Особенно тяжело пришлось
парижским полицейским

Графиня де Лилас Кер де Жаннет
заморозила свое деколье

2) Америка

Конкурс на продолжительность
танцев в Нью-Йорке дал блестящие
результаты

3) Москва

К розыгрышу золотого займа.
Советский служащий, член союза
народного питания Иван Петрович
Нюшкин, выигравший 20 руб.
золотом на облигацию № 00603-14.

4) Бологое

[Слово неразб.] автомобильный пробег
Москва – Петроград.

Шикарно одетые парижане идут
по улицам, спасаясь от мороза тем,
что мужчины поверх канотье
завязали шарфы, а женщины
закутались в шарфы и драпри.
На дежурстве двое полицейских
греются как русские извозчики,
танцуя и похлопывая руками.
Полицейские своим дыханием,
дуя на графиню, оттаивают ее.

Несколько пар танцуют шимми.
Незаметно для публики артисты
надевают седые парики.

Комната с буржуйкой. Чинно
сидят Нюшкин, жена, тетя и
дочка.

Спиной стоящие люди махают
платками. Над их головами
проносятся клубы пара.

куплеты, балет, клоуны, оперетта, рассказчики, конференсье, балалаечники, живые модели и проч., и проч. энциклопедия в стиле “Патэ-журнала”) (Жизнь искусства. 1923. № 41. 16 окт. С. 9).

Давид Иосифович Гликман (1874–1936) – драматург, переводчик, сценарист. Один из заведующих литературной частью «Балаганчика» и постоянный его автор. Среди его пьес для «Балаганчика» «Письмо к Богу», «В театре импровизаций», «Дом № 18», «Русский рашник», «Париж в 1923 году», «Кто излечил короля».

⁵¹ В афишах и анонсах – «Кино-без-экрана».

5) Кёнигсберг

Прибытие аэроплана о-ва
«Дерулюфт» на аэродром.
Немецкий летчик Ханс Туттельбир

Ожидающие спуска замечают
аэроплан. Входит летчик.
Летчик раскланивается.

6) Париж

Последние моды фирмы Пакэн

Три дамы демонстрируют
туалеты.

7) Петроград

Фондовая биржа. Повышение
банкнотов.

По лестнице лезет человек с
громадным червонцем,
закрывающим всю фигуру
лезущего вверх. На ступеньках
по цифре сбоку: 55, 57, 60, 62, 64,
68, 70, 75⁵².

В тексте пантомимы трудно разглядеть что-либо «кинематографическое» (не имея возможности посмотреть фотографии, режиссерскую разработку и т. д.). Подобное действие могло быть названо и «Живой газетой» (жанр, сформировавшийся и распространенный в начале 1920-х гг.). От «Живой газеты» кинохронику «Балаганчика» отличает отсутствие какой-либо агитационной направленности даже при обращении к такой важной для государственной политики теме, как выигрышный заем, объявленный Декретом Совета народных комиссаров 31 октября 1922 г.

Кинопросцесс 1920-х гг. в СССР характеризует невероятно насыщенный и разнообразный кинопрокат. В кинотеатрах, в том числе в Петрограде, демонстрировалось огромное количество зарубежных картин (как новых, так и снятых несколько лет назад) – больше всего немецких и американских, а также французских и итальянских. Показывались и фильмы русских режиссеров-эмигрантов, и некоторые специально отобранные для проката дореволюционные фильмы. Афиши кинотеатров советских городов пестрели экзотическими нездешними названиями кинолент: «Четыре черта», «Пираты воздуха», «Карнавал жизни и смерти», «Месть парижанки», «Сладкий яд», «Карлик-преступник», «Гнездо любви», «Брачная ночь в монасты-

⁵² Тимошенко С. А. Кино-Хроника № 1 // РГАЛИ. Ф. 2358. Ед. хр. 39. Л. 1.

ре», «Женщина, которая осмелилась», «Любовь цыганки», «Авантюристка Бианка», «Раскольников» и т. д.

Особенности кинопроката первой половины 1920-х гг. нашли отражение в тексте В. Г. Шмидтгофа «Приключения молодого сценариста в стране кино», написанном в мае 1924 г. По сюжету, некое учреждение заказывает начинающему автору сценарий, где будут «современность, сатира, освещение бытовых вопросов, политическая жизнь страны, Красной армии, советская комедия, исторические факты из сурового прошлого. Не нужно салона, пинкертоновщины и вообще чепухи»⁵³. Дома сценарист размышляет над сценарием, а в голове у него мелькают обрывки виденных им фильмов:

Наплывом. Вереница киногероев и героинь, отдельные сцены, лица, постановки смешиваются вместе. Глупышкин⁵⁴ с Нормой Толмедж⁵⁵ едет в автомобиле. На них налетает гидроплан, которым управляют Мозжухин⁵⁶ и Поксон⁵⁷. Поксон падает на землю, разбивается на части. Из его живота выскакивают Конрад Вейд⁵⁸ и обезьяна Жак, несущая в руках Джекки Кугана⁵⁹. Вейд бросает Жак на съедение тиграм и спасает Джекки. Но Джекки болен проказой. Вейд заболевает тоже. Появляется ...⁶⁰ в роли Доктора Мабузо со своей дочерью Полой Негри⁶¹. Мабузо излечивает Вейда. Поли Негри влюбляется в Конрада Вейда, они садятся в поезд и едут вместе с мистером Вестом в страну большевиков. Рушится Индий-

⁵³ ЦГАЛИ СПб. Ф. 198. Оп. 1. Ед. хр. 4. Л. 1.

⁵⁴ Андре Дид (Deed) (1879–1940) – французский комедийный актер и режиссер немого кино. В России персонаж Дида – Буаро (Пьянчужка) получил имя Глупышкин.

⁵⁵ Норма Толмедж (Talmadge) (1894–1957) – американская актриса немого кино.

⁵⁶ Иван Ильич Мозжухин (1889–1939) – актер театра и кино, кинорежиссер. С 1920 жил и работал во Франции.

⁵⁷ Джон Банни (Bunny) (1863–1915) – американский комедийный актер раннего немого кино. В России известен под именем Поксон.

⁵⁸ Конрад Фейдт (Veidt) (1893–1943) – немецкий актер театра и кино. В статье используется наиболее распространенный в 1920-е вариант написания фамилии актера на русском языке – Вейдт. Второй по частоте использования в печати вариант – Фейдт. В цитатах, приведенных в тексте, актер упоминается под именем Вейдт, за исключением рукописи Шмидтгофа, – здесь он Вейд и в машинописи стихотворного текста под заголовком «Реклама» (см. ниже) из архива Н. В. Петрова – Вейт.

⁵⁹ Джеки Куган (Coogan) (1914–1984) – американский киноактер.

⁶⁰ В рукописи пропуск.

⁶¹ Пола Негри (Negri) (1897–1987) – актриса кино польского происхождения (наст. имя Барбара Аполония Халупец). Снималась в польском, немецком, американском кино.

ская гробница⁶². Чарли Чаплин бьет полисмена по голове автомобилем. Все кончается погоней, общей свалкой и дракой⁶³.

Сон незадачливого сценариста (сюжет завершается смертью автора, так и не дождавшегося постановки сценария) и заядлого синефила написан Шмидтгофом как монтаж сцен с участием знаменитых киноактеров 1910–1920-х гг. Здесь хорошо известные публике по до-революционному прокату комедийные актеры француз Андре Дид (Глупышкин) и американец толстяк Джон Банни (Поксон), обезьяна Жак (возможно, из фильма «Богиня джунглей»⁶⁴), а также кинозвезды 1920-х гг., чьи имена не сходили с афиш кинотеатров, а портреты помещались на обложках журналов и на открытках. Количество упоминаемых в тексте зарубежных и русских / советских актеров (Мозжухин и фильм «Приключения мистера Веста в стране большевиков», 1924 г., реж. Л. В. Кулешов) верно отражает соотношение зарубежных и отечественных картин в советском прокате того времени. А сверхдинамичное повествование отсылает к самому востребованному жанру 1920-х гг. – авантюрно-приключенческому фильму.

В этом жанре написана «Кино-оперетта» Жюльетты Икс⁶⁵ на музыку Зинаиды Рикомы⁶⁶ из программы «Балаганчика» первой половины 1924 г. Кинооперетта на сцене кабаре прозвучала за несколько лет до появления звуковых фильмов. Из «футуристических» номеров на тему звука в кино отметим еще кинопрогноз «Великий немой заговорил» из майской программы 1923 г. В архиве Петрова машинопись с текстом Жюльетты Икс озаглавлена «Оперетто-кино». «Кино» здесь в стремительно разворачивающемся сюжете и традиционных персонажах кинематографа тех лет (апаши, матросы, негр, посети-

⁶² «Индийская гробница» (Das indische Grabmal). 1921. Германия. Реж. Джо Мэй.

⁶³ ЦГАЛИ СПб. Ф. 198. Оп. 1. Ед. хр. 4. Л. 1.

⁶⁴ В 1922 несколько петроградских кинотеатров «крутили» драму в пяти частях «Тайна шимпанзе Жако». В один и тот же период 1923 с большим успехом демонстрировались два художественных фильма с участием обезьян: «Богиня джунглей» (The Jungle Goddess), 1922. США. Реж. Дж. Конвей (Conway) – пятнадцатисерийная приключенческая картина, третья серия которой называлась «Saved by the Great Ape» (Спасенная большой обезьяной) – и «Великодушный Жак» (ориг. назв. «Jack suor di leone»), 1917. Италия. Реж. Энрике Сантос (Santos). Также в начале 1920-х вышел в прокат фильм «Преступные похождения обезьяны шимпанзе» с обезьяной Жаком в главной роли.

⁶⁵ Псевдоним Жюльетты Лазаревны Гурфинкель (в замужестве Пугач) (1903–1905).

⁶⁶ Зинаида Викторовна Рикомы (Берман) (1902–1984) – актриса, певица.

тели бара). В погоне по парижским бульварам и улочкам («Моторы мчатся...»; «С крыши на крышу при помощи рук...») за эксцентричной девицей (коих в зарубежном кино было много) безработный господин оказывается в притоне апашей, в обители монастыря, баре. Девушка ускользает от преследователя, несколько раз меняя облик: апааш, монахиня, матрос. В тексте среди действующих лиц – слушатели лекции, но, судя по программе, в представлении их не было. Эксцентричную девушку играла Рина Зеленая, безработного господина – Л. С. Свирский.

КОНФЕРАНСЬЕ.

Новость текущего момента.
Четыре заграничных патента.
Последняя театральная мода.
Выпуска двадцать четвертого года.
Гвоздь нашего сезона.
Детективно-трюково-салонно.
Современная волшебная витрина.
За картиною картина.
Излечивает публику от сплина
Оперетта-кино.
Действие происходит
В экспрессе и на пароходе,
В Парижском ресторане
И на Атлантическом океане,
В монастыре и в шантане,
На яхте и на гидроплане,
В апаашском притоне
И в великосветском салоне,
В автомобиле и в карете,
И на философском факультете.

Небывалые штуки.
Головоломные трюки.
Блестящая постановка.
Неслыханная оркестровка.
Парижские туалеты.
Рискованные куплеты.
Философские речи.

Женские плечи.
Тридцать восемь серий.
Все в один вечер.
КОНФЕРАНСЬЕ. Париж. Бульвар. Скамья.
Вижу я:
На скамье совсем один
Господин –
Безработный
Но, увы, не беззаботный –
Ищет службы с нетерпением
По газетным объявлениям.
НА СЦЕНЕ (Безработный господин читает газету) <...>
... Дама среднего возраста,
хорошо сохранившаяся, с приданным....
Что, что... Ищет мужа... Мужа. «Молодого».
Молодого. «Блондина». Блондина.... «Со средствами».
С средствами....
Совсем не подходит <...>
... «Ищут здоровую кормилицу...»
Не подходит.
(Входит девица, становится за ним)
Нашел.
Пропала молодая девица семнадцати лет, стриженная.
Особые приметы: ямочка на подбородке и эксцентричный
характер. Нашедшего просят возвратить за приличное
вознаграждение.
Наконец-то у меня есть занятие. Я найду ее, возвращу и
получу приличное вознаграждение.
ДЕВИЦА. Вы в этом уверены?
ОН. ... О счастье... Вы – молодая девица.
ОНА. Может быть.
ОН. Вам 17 лет – это сразу видно. Особые приметы.
Ямочка на подбородке – вот она. НО эксцентричный
характер.
ОНА. Я ему покажу, где эксцентричный характер.
Ах, у папы с мамой
Скучно мне сидеть.

Не хочу быть дамой.
Рву приличий сеть. <...>
Стану героиней
Новых оперетт,
Будут похоженья
Бурны, как мечты...
И вознагражденья
Не получишь ты.

(Убегает, он за ней)

ЗАНАВЕС

КОНФЕРАНСЬЕ. В авто садится

Она скорей.
Летит как птица...
Герой за ней.
И по Парижу
Моторы мчатся...
Он ближе, ближе...
Куда спастись. <...>
Куда погоня
Его заводит,
В каком притоне
Ее находит?

НА СЦЕНЕ.

(Апаши в масках. Девушка, переодевшаяся апашем. Влетает господин)

ГОСПОДИН. Она здесь. Она должна быть здесь. Я сам видел, как она сюда вбежала 47 секунд тому назад.

АПАШИ. В чем дело? Как ты сюда попал? Чего тебе надо?

ОН. Я ищу молодую девушку...

ДЕВУШКА. Здесь нет молодых девушек... Товарищи апаши, это переодетый сыщик. Его подослала полиция.

ВСЕ. А сыщик! Полиция! Проклятый! Расправимся с ним.

ОН. Господи! Апаши. Я не сыщик. Клянусь.

ДЕВУШКА. Молчать! Товарищи апаши! Научим полицию, как травить апашей. Судить его!

ВСЕ. Судить. Судить.

ДЕВУШКА. Ставлю на голосование: какая мера наказания. Говори, рыжий Джек. Говори, Пьеро, кровавый глаз. Говори, Боб, таинственный кулак.

1<-й> АПАШ. Задушить.

2<-й> АПАШ. Утопить.

3<-й> АПАШ. Повесить.

ДЕВИЦА. Мы подумаем. Отложить до завтра. Нам предстоит еще сегодня четыре ограбления, восемь убийств и двадцать краж со взломом. Пока – вязать его.

[Апаши связывают господина, он сопротивляется. Она снимает маску.]

ОН. ... А, это она.

[Вырывается, отталкивает апашей: она убегает, он за ней.]

ЗАНАВЕС <...>⁶⁷

Сцена в притоне апашей – одна из самых удачных в «Кинооперетте». Апаши – хулиганы, бандиты Франции конца XIX – начала XX в. с особыми атрибутами в одежде (мятые рубашки с широким открытым воротником, платки, повязанные на шее, и т. д.) – герои многих фильмов 1910–1920-х гг., действие которых разворачивалось в кабачках и на парижских бульварах. Так, например, в 1923 г. в Петрограде демонстрировался фильм «Черный апаш»⁶⁸ с участием знаменитого немецкого актера Эмиля Яннингса. «Черный апаш – гроза и герой монмартрских кабачков современного Парижа, с его разнузданностью и развратом. <...> Эмиль Яннингс – красавец апаш, которому все дозволено»⁶⁹. В том же году шел фильм «В трущобах Парижа» о любовной связи работницы фабрики искусственных цветов и апаша Альфонса. Во второй серии картины «Маленькая Кадди»⁷⁰ героиня находит счастье, встретив друга детства апаша Жоржа. Соединение в восприятии современников апашей и кинематографа связано, возможно, с почти одновременным появлением субкультуры апашей и кино, с их низким положением в культурной иерархии. В 1912 г. Леонид Андреев в «Письмах о театре» писал о «кинемо» как о художественном апаше современности⁷¹.

⁶⁷ Жюльетта Икс (Гурфинкель Ж. Л.). Оперетто-кино // РГАЛИ. Ф. 2358. Ед. хр. 39. Л. 79–83.

⁶⁸ «Черный апаш» (ориг. назв. «Colombine»), 1920 (Германия). Реж. Мартин Хартвиг.

⁶⁹ Wein P. [Вейнштейн П.]. Черный апаш // Жизнь искусства. 1923. № 38. 25 сент. С. 22.

⁷⁰ «Маленькая Кадди», 1918. Реж. В. К. Висковский. Фильм выпущен в повторный прокат в 1922.

⁷¹ См.: Андреев Л. Письма о театре // Маски. 1912. № 3. С. 4.

Э. А. Старк назвал «Кино-оперетту» пустяком:

Сама вещь ничего собою не представляет. Но Рина Зеленая в ней показала себя отличной трансформисткой. А все вместе – просто чепуха, воспринимаемая только потому, что ее весело играют⁷².

«Кино-оперетта» начинается с пародии на анонсы и афиши кинотеатров. Подобный текст под заголовком «Реклама» без указания автора сохранился в архиве Н. В. Петрова.

Только у нас. Спешите видеть. На весь район монопольно.
Идет две недели,
Чтоб все посмотрели,
Подросткам и детям дозволено.
Кино-мистерия
В джунглях и прериях,
«Страсть молодого ковбоя».
Успех колоссальный,
сбор максимальный,
Цены возвышены втрое.
Все крокодилы из Конго и Нила.
Все попугаи Японии. Десять бегемотов.
Шесть кашалотов. Негры всех южных колоний.
Пирл Уайт и Конрад Вейт
Впервые в стране готтентота.
Метров биллион, трюков триллион,
Три роковых полета.
Сорок три серии
В джунглях и прериях.
Вся постановка условна.
Готовьте финансы.
Во время сеанса
Вход воспрещен безусловно⁷³.

Почти каждой строчке этого текста можно найти подтверждение в рекламных публикациях и афишах 1920-х гг. В рекламе многосерийного американского фильма «Потерянный город»⁷⁴ кинотеатра

⁷² Старк Э. В Балаганчике // Красная газета, веч. вып. 1924. 13 февр. № 35. С. 3.

⁷³ РГАЛИ. Ф. 2358. Оп. 1. Ед. хр. 38. Л. 44. Об.

⁷⁴ «Потерянный город» (The Lost City), 1920 (США). Реж. И.-А. Мартин.

«Паризиана» (Невский, 80, тогда – пр. 25 Октября) упомянуты «небывалые сцены с дикими зверями»⁷⁵. Там же «впервые в России» демонстрировался фильм «Великодушный Жак»⁷⁶ с участием «знаменитой обезьяны-человека» («учащимся и детям вход разрешен»⁷⁷). Безусловно, пародия на кинорекламу не являлась изобретением «Балаганчика» и новостью 1920-х гг. Стихотворные и прозаические фельетоны на эту тему довольно часто встречаются в прессе 1910-х гг. Афиша театра Войтоловского в Одессе от 27 января 1917 г., где в качестве конферансье и актера выступал юный Шмидтгоф, извещала:

Сенсация! Новейшая мировая программа! Сенсация! Электро-кинесине художественный театр «Шары». Монопольная картина. Невинная жертва преступной связи или несчастная мать и злополучный ребенок – малютка Ваня. Жуткая драма в 3-х больших отделениях 8500 метров длины и ширины. Сверх программы Патэ-журнал – «Все вижу – все знаю». Рекомендуются учащимся. Строго научная⁷⁸.

Драмы с несчастливым концом предпочитали зрители российских кинотеатров 1910-х гг. В 1920-е гг. советского зрителя привлекали многосерийные приключенческие фильмы, масштабные постановки американского и немецкого кино. О предпочтениях публики и масштабе кинопостановок одна из сцен представления «Суд над театром» под названием «Куда вы идете сегодня вечером»⁷⁹. Скорее всего демонстрировалась в других программах как часть номера «Кто-куда» (Sic!). В темноте зрительного зала в ложах один и девять, откуда два нэпмана вели телефонный разговор, загорались две лампочки.

«Нэпм< ан> 1: Куда вы идете сегодня вечером?

Н<эпман> 2: Что?

Н<эпман> 1. Я спрашиваю, куда Вы идете сегодня вечером?

Н<эпман> 2: А понимаете, не знаю, куда лучше, в театр или в кино.

Н<эпман> 1: Что же тут спрашивать, конечно, в кино.

⁷⁵ Музыка и театр. 1923. № 3. 23 янв. С. 1.

⁷⁶ «Великодушный Жак» (ориг. назв. «Jack suor di leone»), 1917. Италия. Реж. Энрике Сантос (Santos).

⁷⁷ Музыка и театр. 1923. № 15. 17 апр. С. 1.

⁷⁸ ЦГАЛИ СПб. Ф. 198. Оп. 1. Ед. хр. 79. Л. 1.

⁷⁹ В других программах эта сцена могла быть частью номера «Кто-куда».

Н<эпман> 2: Почему?

Н<эпман> 1: Простой расчет.

Н<эпман> 2: Нет, дело не в цене билета.

Н<эпман> 1: Да я не про это. Вот расчет какой. Предположим, вы хотите идти в театр. Что вы там увидите? Товар? Какой? В виде актеров, декораций. Сколько стоит искусство актеров, по ставке... Ну возьмем по 100 мил<лионов> за спектакль каждому. Ну, труппа человек 30. Итого 4 миллиарда. Прибавим еще декорации, доски, краски, холст, свет, еще скажем 5 ½, всего, значит, увидите искусство на 10 мил<лиардов>.

Н<эпман> 2: А кино?

Н<эпман> 1: Ого, слушайте. 20 слонов, это сколько? Это же придется считать в долларах. Теперь дальше. Два тигра. Одно крушение поезда. Весь поезд на ваших глазах, и к чертовой бабушке. Вы понимаете, сколько это стоит? В поезде же еще пассажиры, а у них деньги, бриллианты. Дальше взрыв моста, это вам миллионы. А погоня на пятидесяти лошадях, а услуги полиции и лучших сыщиков? А Индия, с ее гробницами и прочими ночами, я уже не говорю 5 убийств, и сколько они там пороха истратят. Ну что же. Считайте.

Н<эпман> 2: Хорошо, идем в кино. Сразу в 3.

Н<эпман> 1: Ну, конечно, в Пикадилли в 6 часов, в Спленид в 8, а в Кино-Троицкий в 10.

Н<эпман> 2: Может быть, успеем еще в Паризиану к 11?

Н<эпман> 1: Так мы будем иметь искусство за триллионы и в золотых долларах⁸⁰.

«Реклама» и разговор двух нэпманов содержат отсылки к масштабным немецким постановкам и к любимым советским зрителем американским фильмам: экзотическим мелодрамам, приключенческим картинам. Большое количество американских кинокартин появилось на экранах СССР в 1923 г., после того как «Госкино» приняло решение о широкой демонстрации зарубежных фильмов. Влияние американской культуры, воспринятой не в последнюю очередь через кинематограф, конечно, не ограничивается пародиями на сюжетные штампы и экранные образы. «Курс на U.S.A.», американизм – неотъемлемая составляющая эстетических программ, стилистики спектаклей

⁸⁰ РГАЛИ. Ф. 2358. Оп. 1. Ед. хр. 37. Л. 193–194.

и кинофильмов⁸¹ левых режиссеров 1920-х гг.; представления об идеальной современности многих советских художников тех лет:

Американизируется – значит, советизируется мир. Ибо в сумме «КОММУНИЗМ» – «американизм» – одно из слагаемых. <...> Разве янки = рабочий, сменяющий после завода блузу пиджаком по моде и идущий в dancing'и, общается этим к нашим врагам?⁸²

Сергей Радлов в статье о ФЭКС (фабрике эксцентрического актера под руководством Г. М. Козинцева и Л. З. Трауберга), Театре Н. М. Фореггера и «некоторых из постоянно выступающих в “Свободном театре” и “Балаганчике”» писал:

Все это поет, танцует, торопится, прыгает, показывает ноги голые и в шелковых чулках, толкует об американизации и мьюзик-холлизации и ужасно боится не поспеть в ногу с веком и не ухватить ритма современности <...> преклоняясь перед Западом <...> рабски мечтая о том, чтобы хоть на минутку подышать воздухом накуренного американского кабака с потным негром, только что отплясавшим фокстрот или шимми⁸³.

В репертуаре «Балаганчика» – «Любовь в американском небоскребе» Д. И. Гликмана, «Мисс Брайтон из Америки» А. Нератова, «Кэт и Вилли, Джек и Джим» Н. Эрдмана, «Бар-америкэн», «Матросская таверна “Золотой рог” в Сан-Франциско» и еще многие мистеры и мисс из Америки и Англии. Американизм в стилистике спектаклей «Балаганчика» полнее всего, вероятно, воплотился в спектакле «Мистер Могридж младший», речь о котором пойдет ниже.

Не менее значимым по влиянию на деятелей культуры и количеству фильмов в советском прокате был немецкий кинематограф. Германия и США в 1920-е гг. – конкуренты в борьбе за мировой кинорынок. В Советском Союзе количественный перевес фильмов до 1924 г. был в пользу немецких фильмов.

⁸¹ Из отзыва на первый фильм Г. Козинцева и Л. Трауберга «Похождения Октябрины» (1924): «Новый младенец советского экрана и фабрики Эксцентрического актера пошел не в мать и не в отца, а в заокеанского молодца – веселого, бессодержательного американца. <...> Моментами “Октярина” опережает даже американские фокусные фильмы» // Б. п. «Похождения Октябрины» // Ленинградская правда. 1924. 16 дек. № 288. С. 7.

⁸² Трауберг Л. Курс на U.S.A. // Театр. 1923. № 12. С. 14.

⁸³ Радлов С. Письма о театре // Красная газета, веч. вып. 1923. 10 июня. № 131 (212). С. 3.

Две самые громкие советские «кинопремьеры» немецкого кино первой половины 1920-х гг., а ныне классика мирового кино – «Кабинет доктора Калигари» (1920) Р. Вине и двухсерийный фильм «Доктор Мабузе, игрок» (1922) Ф. Ланга. Обе картины демонстрировались в Петрограде в январе-марте 1923 г. «Кабинет доктора Калигари» – первый фильм немецкого киноэкспрессионизма – получил широкий резонанс в среде деятелей искусства. Устраивались специальные просмотры и диспуты; о фильме писали статьи⁸⁴. История о таинственном докторе Калигари (В. Краусс), который способен управлять сомнамбулой Чезаре (Вейдт) и заставлять его совершать ужасные преступления, разыгрывалась в студийных павильонах на фоне раскрашенных задников. Художники-экспрессионисты группы *Der Sturm* оформили декорации в предельно условной манере, наполнив экранный мир изломами линий, искаженными пропорциями предметов, жесткой графикой черного и белого, подчеркнутой светотенью. К. Державин писал:

Кабинет Калигари – фильма замечательная сама по себе, но еще более замечательная как симптом. Она отражает в себе все самое больное, самое надломленное, самое истеричное, что есть в экспрессионизме. Этим она плоха. Хороша она тем <...> что в сфере кино является живым протестом против той антихудожественности, которой проникнуто кино всех стран и народов, не исключая и РСФСР⁸⁵.

12 февраля 1923 г. в кинотеатре «Сплендид-палас» (Толмачева, 12) состоялся специальный показ фильма «Кабинет доктора Калигари», а после демонстрации картины – диспут. Список приглашенных к участию в диспуте, опубликованный на афишах и в анонсах кинотеатра, включал ряд имен известных деятелей искусства⁸⁶. Среди них и

⁸⁴ См.: А. А. «Кабинет Калигари» // Зрелища. 1923. № 20. 16–22 янв. С. 21; Державин К. Кабинет Калигари // Жизнь искусства. 1923. № 7. 20 фев. С. 13–14; Соколов Ипп. Кино-экспрессионизм. Роберт Вине // Зрелища. 1923. № 67. С. 15; Сторицын П. Достижения и пути современной кинематографии («Кабинет доктора Калигари») // Последние новости. 1923. 19 фев. № 8 (30). С. 3.; Фельдман К. Кабинет доктора Калигари // Кино. 1922. № 4. 25 дек. С. 10–12.

⁸⁵ Державин К. Кабинет Калигари // Жизнь искусства. 1923. № 7. 20 фев. С. 13.

⁸⁶ Н. Н. Арбатов, В. В. Баллюзек, А. Н. Бенуа, Голубев, Н. Н. Евреинов, А. В. Ивановский, Е. П. Карпов, А. Р. Кугель, Д. И. Лещенко, А. А. Мгебров, К. С. Петров-Водкин, Н. В. Петров, А. П. Пантелеев, Я. Я. Полферов, Н. Н. Пунин, В. Р. Раппопорт, С. Э. Радлов, В. Е. Татлин, Н. Н. Урванцев, К. П. Хохов, В. А. Щуко, Ю. М. Юрьев // Последние новости. 1923. 12 фев. № 7 (29). С. 4.

Николай Петров. «Публики собрался полный зал», – информировала читателей вечерняя Красная газета, – «диспутантов явилось только четверо: Урванцев, Пантелеев, С. Радлов⁸⁷ и Мгебров»⁸⁸.

В конце 1923 г. пресса извещала об открытии театральной мастерской «Кабинет доктора Калигари», во главе которой будут находиться Н. В. Петров, С. А. Тимошенко, Н. П. Акимов, А. М. Флит, В. А. Трахтенберг и «другие театральные деятели»⁸⁹:

Своей задачей «Кабинет» ставит создание нового экспрессионистского театра. В репертуар «Кабинета» включены «Галем» (Sic!), «Любовь к трем апельсинам», «Голая любовь» и др. новинки современной и западной драматургии. Кроме этого, «Кабинет» будет периодически давать пародийные и кабаре-вечера⁹⁰.

Позднее журнал «Жизнь искусства» опубликовал объявление об открытии 24 декабря «Кабинета Калигари» в «Вольной комедии»⁹¹. Журнал «Театр» анонсировал первый показательный вечер содружества «артистов и друзей “Балаганчика”, объединившихся под названием “Кабинет доктора Калигари”»⁹² 28 января 1924 г. в помещении «Балаганчика». О том, что «Кабинет Калигари» при «Балаганчике» действительно существовал или, по крайней мере, намерения его создать были достаточно серьезные, свидетельствует лист из архива Петрова со списком труппы «Балаганчика», составленным на бумаге с эмблемой театральной мастерской «Кабинет доктора Калигари».

На сцене «Балаганчика» пародии на «Доктора Мабузе» и «Кабинет Калигари» появились, когда фильмы еще шли в петроградских кинотеатрах. Центральный номер одной из февральских программ 1923 г. – «Демьянова уха (4 Демьяна). Сервировка басни Крылова “Демьянова Уха” четырех петроградских мэтров театра». Ревю состояло из пародий на спектакль «Антоний и Клеопатра» Академи-

⁸⁷ В феврале 1923 С. Радлов на вечере «За культуру молодой Германии» в Институте истории искусств на Исаакиевской пл., 5 говорил о фильмах «Кабинет доктора Калигари» и «Доктор Мабузе» и их влиянии на драматургию.

⁸⁸ Доктор Калигари. Диспут в «Сплендид-палас» // Красная газета, веч. вып. 1923. 16 фев. № 37 (118). С. 4.

⁸⁹ Б. п. Кабинет доктора Калигари // Последние новости. 1923. 29 окт. № 46 (68). С. 3.

⁹⁰ Там же.

⁹¹ См.: Хроника // Жизнь искусства. 1923. № 51. 25 дек. С. 21.

⁹² Жизнь театра // Театр. 1924. № 3 (16). 15 янв. С. 17.

ческого драматического театра – «Фикий и Демьяниха, или Антоний и Клеопатра»; на спектакль Еврейского театра «Демьян-Колбойник, или Дос Ферблондзетэ Уке»; на популярную оперетту на музыку Эдмунда Эйлера, поставленную одновременно в двух петроградских театрах, – «Демьян пляшет Гоп-са-са, или Демьянова Сильва». Последняя часть номера – пародия на кино:

Доктор Демьяно-кино-боевик в 24 частях из серии «Доктора: Мабузо, Калигари и др». Злодей-гипнотизер Доктор Демьяно – Рубинштейн; графиня Чольда – Аскназий; русский князь Фока – Виолинов; прокурор Венк – Лихачев; Личини Демьяни – Слепян; слуга – Осокин; щуцманы – Осокин и Пакулин⁹³.

«Доктор Демьяно» – пародия на фильм Ланга о гении преступного мира, обладающем даром гипноза и талантом перевоплощения, докторе Мабузе⁹⁴. «Доктор Мабузе, игрок» – один из самых кассовых боевиков советского проката 1920-х гг.⁹⁵ В опубликованных программах автор «Демьяновой ухи» в сервировке четырех театров не указан. Возможно, у каждой пародии, составляющей номер, был свой автор. Например, в фонде Б. С. Лихачева⁹⁶ (ОРиРК СПбГТБ. Ф. 16) сохранился текст третьей части – «Демьян-Колбойник», написанной актером «Балаганчика» и автором нескольких пьес из репертуара театра Р. М. Рубинштейном.

⁹³ Программы театров // Жизнь искусства. 1923. № 6. 13 фев. С. 29.

⁹⁴ Доктор Мабузе – Доктор Демьяно, графиня Тольд – графиня Чольда, граф Тольд – русский князь Фока, Кара Кароцца – Личини Демьяни.

⁹⁵ Спустя два месяца пародия на другой немецкий боевик (в отличие от авангардных экспрессионистских «Мабузе» и «Калигари», коммерческий, в американском духе фильм) будет идти на сцене петроградского театра «Гротеск» (Невский, 108). Киномистификация «Индийская гробница» в четырех сериях сочинения В. В. Королевича в постановке Л. О. Утесова. В анонсе представления театр обещал: «Четыре серии в один вечер (если не меньше) с участием йогов, специально привезенных из Берлина; настоящих живых тигров (мало ли их у нас в Петрограде?); отгрызанных тиграми человеческих ног (нам не жалко) и прочих индусских тайн – при участии Неконрада Вейдт и Миа-Май» (Жизнь искусства. 1923. № 15. 17 апр. С. 32).

⁹⁶ Борис Сергеевич Лихачев (1898–1934) – киновед, историк, актер и режиссер театра, сценарист, драматург, педагог. Лихачев считается основателем фильмографии в России. В 1927 выпустил первую часть исследования «История кино в России (1896–1926)» – «Кино в России. Материалы к истории русского кино». Это первая в мире монография по истории русского кино, ставшая и первой киноведческой диссертацией, защита которой состоялась в 1928 в Российском институте истории искусств (в период с 1924 по 1931 – Государственный институт истории искусств).

Со сцены «Балаганчика» имя доктора Мабузе звучало в частушках Рины Зеленой:

У миленочка мово
Разболелось пузо.
Я пойду да позову
Доктора Мабузо⁹⁷.

Другая частушка – отклик на «Кабинет доктора Калигари»:

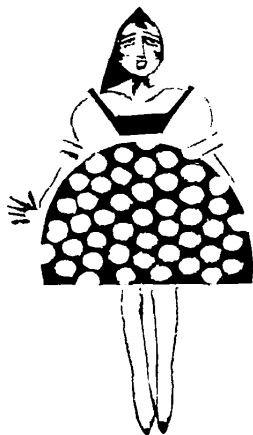
Плачьте, Папа, Плачьте, Мама.
Я к вам больше не приду.
Что мне опера и драма [?]
Я в сомнамбулы пойду⁹⁸.

Рина Зеленая выступала на сцене «Балаганчика» в 1923–1924 гг. и, наверное, была одной из самых ярких его звезд: «Рина Зеленая от «Балаганчика» неотъемлема. И “Балаганчик” без Рины Зеленой – не “Балаганчик”»⁹⁹.

Фирменным номером Зеленой в «Балаганчике» стали частушки и песенки:

Частушки Зеленой = своеобразное, хорошее = удачные городские остроты + зазывная манера пения, выкриками + пародийная смесь города с деревней в наряде (кринолин, платочек, лакированные туфли). Манера Р. Зеленой – резкая, острая, в плане современного кабаре¹⁰⁰.

Появление сомнамбулы Чезаре на сцене «Балаганчика» состоялось в пантомиме-аттракционе¹⁰¹ «Чарли Чаплин и Конрад Вейдт против “Балаганчика”»:



Рина Зеленая.

⁹⁷ РГАЛИ. Ф. 2358. Оп. 1. Ед. Хр. 37. Л. 8.

⁹⁸ Там же.

⁹⁹ *Меньшой А.* Ласковая улыбка или несколько слов о Балаганчике // Театр. Пг., 1923. № 11. 11 дек. С. 10–11.

¹⁰⁰ *КаТэ [Г. М. Козинцев и Л. З. Трауберг].* «Балаганчика». № 9 (В порядке путеводителя) // Жизнь искусства. 1923. № 6. 13 фев. С. 14.

¹⁰¹ Одним из центральных (судя по размеру шрифта на афише) номеров «Балаганчика» в феврале-марте 1922 была кинопантомима «Чалма и цилиндр» в двух частях.

Легкая полька. Балаганчик фланирует и ухаживает за Публикой. Он объясняется ей в любви, достает свою афишу, показывает ее, говорит жемствами, что он и есть Б<алаганчик>. Приглашает публику к себе.

Публ<ика> почти что соглашается.

Под звуки американского танца выбегает Чаплин и танцует [зачеркнуто] тащит с собой Публику. Она упирается. Появляется Вейдт с афишей «Калигари» в костюме сомнамбулы. Ухаживает за Публикой, гипнотизирует ее и увлекает ее за собой. Балаганчик в ужасе. Занавес¹⁰².

В состязании за любовь публики проигрыш грубоватого Чаплина и галантного фланирующего Балаганчика Вейдту вполне закономерен, если учитывать время создания пантомимы. Номер впервые был включен в программу «Балаганчика» в начале мая 1923 г. К тому моменту имя Чаплина было широко известно, но фильмы с ним в советском прокате были редкостью. Первое знакомство российского зрителя с американским актером состоялось в 1916 г., когда прокатная контора А. Е. Хохловкина выпустила серию комических лент с участием Чаплина¹⁰³. Массового распространения эти картины тогда не получили. Зрители «Балаганчика» до показа пантомимы «Чаплин – Вейдт» могли видеть американского актера всего в нескольких короткометражных комедиях, снятых в 1914–1915 гг.: «Борьба за зонтик»¹⁰⁴, «Чаплин в театре»¹⁰⁵, «Чарли – бродяга»¹⁰⁶, «Чарли и Мэйбл у колеса»¹⁰⁷ и др. Гораздо большее количество короткометражных картин Чаплина (и с ним в главной роли) поступит в прокат в 1924 г. До этого времени «не всякий зритель знал Чаплина в лицо»¹⁰⁸. Чаплин был известен в первую очередь в артистической среде. К творчеству Чаплина, внешнему образу его экранного героя не раз обращались художники-авангардисты. В Советской России гораз-

¹⁰² РГАЛИ. Ф. 2358. Оп. 1. Ед. Хр. 37. Л. 187.

¹⁰³ См.: Гинзбург С. С. Кинематография дореволюционной России. М., 1962. С. 261.

¹⁰⁴ «Борьба за зонтик». Ориг. назв. «Между двумя ливнями» (Between Showers). 1914. США. Реж. Г. Лерман (Lehrman).

¹⁰⁵ «Чаплин в театре». Ориг. назв. «Реквизитор» (Property Man). 1914. США. Реж. Ч. С. Чаплин (Charlin). См.: Зрелища. 1923. № 19. 3–21 янв. С. 4.

¹⁰⁶ «Чарли – бродяга». Ориг. назв. «Бродяга» (The Tramp). 1915. США. Реж. Ч. С. Чаплин.

¹⁰⁷ «Чарли и Мэйбл у колеса». Ориг. назв. «Мэйбл за рулем» (Mabel at the Wheel). 1914 г. США. Реж. М. Сеннет (Sennet) и М. Норман (Normand).

¹⁰⁸ Цивьян Ю. Г. На подступах к карпалистике: движение и жест в литературе, искусстве и кино. М., 2010. С. 118.

до популярнее Чаплина в первой половине 1920-х гг. был немецкий актер Конрад Вейдт (Фейдт), хорошо знакомый зрителю по целому ряду полнометражных картин. Среди них исторические постановки («Лукреция Борджиа», «Леди Гамильтон», «Вильгельм Телль»), первоэкранные боевики («Индийская гробница», «Жемчуг, кровь и слезы») и фильмы немецкого экспрессионизма («Кабинет доктора Калигари», «Удивительные похождения мистера “Никто”»)¹⁰⁹. В первой половине 1920-х гг. Вейдт – любимый актер рядовых посетителей кинозалов и рафинированных интеллектуалов. Сергей Радлов называл его величайшим актером современности:

Тело тонкое, гибкое и выразительное. Лицо, где каждый малейший мускул волшебным послушен воле актера, где каждый мускул живет своей жизнью, где опускающиеся веки или слегка раскрывающийся рот выразительнее двадцати драматических монологов и десяти балетных пируэтов. Весь организм проникнут волей, целесообразностью и напряженностью. Душа эластична и натренирована с места брать эмоцию наивысшего давления. Таков единственный и несравненный – Конрад Вейдт¹¹⁰.

Не жалели превосходных степеней в адрес актера и другие авторы. Ипполит Соколов, изображая Вейдта подобным образом («исключительная пластичность», умение «передать всю нежность и страсть бессильно раскрытой ладонью»), указывает на главную, по его мнению, особенность Вейдта. Он «прежде всего сексуален. Сексуален до болезненности. Женщины увлекаются Конрадом Вейдтом гораздо сильнее, чем Максимовым¹¹¹ и Мозжухиным в прежнее время: Максимов и Мозжухин в сравнении с Конрадом Вейдтом “щенки”. Ведь

¹⁰⁹ «Лукреция Борджиа» (Lucrezia Borgia), 1922. Германия. Реж. Р. Освальд (Oswald); «Леди Гамильтон» (Lady Hamilton), 1921. Германия. Реж. Р. Освальд; «Вильгельм Телль» (Wilhelm Tell), 1922. Реж. Р. Дворский (Dworsky), Р. Вальтер-Файн (Walther-Fein); «Жемчуг, кровь и слезы». Ориг. назв. «Христиан Ваншаффе» (Christian Wahnschaffe). 1922. Германия. Реж. Урбан Гад (Gad); «Удивительные похождения мистера “Никто”». Ориг. назв. «Голова Януса» (Der Januskopf). 1920. Реж. Ф. В. Мурнау (Murnau).

¹¹⁰ Радлов С. Эмоциональность или цитаты // Театр. 1923. № 8. 20 нояб. С. 2.

¹¹¹ Владимир Васильевич Максимов (наст. фам. Самусь) (1880–1937) – актер театра и кино, режиссер, педагог. В кино дебютировал в 1910, став звездой русского экрана. В многочисленных киноролях дореволюционного периода воплощал «тип слащавого любовника в безукоризненном фраке» (Лихачев Б. С. Кино в России. Л., 1927. С. 103).

сколько имеется психопаток – вейдтисток, просиживающих на одной и той же картине с участием К. Вейдта по 7, 10 и 12 раз»¹¹². На сцене «Балаганчика» Вейдт одерживал победу над Публикой (в афишах – Зритель в исполнении Л. С. Свирского) без единого жеста.

Автора текста «Чарли Чаплин и Конрад Вейдт против “Балаганчика”» пока установить не удалось. Интересно, что в статье Радлова о конкуренции театра и кино, написанной примерно в то же время, кино представляют Вейдт и Чаплин:

<....> Если ленты американцев были зачастую чем-то вроде полуспорта, полутрюка, то последние немецкие работы, как «Кабинет доктора Калигари», – конечно, самые подлинные куски искусства <...> У кино грандиозное преимущество. Он [кинематограф] – индустриален. Массовое производство – фактор колоссальной важности. В мелком городишке Южной Африки можно за гроши купить билет «на многомиллионную американскую постановку». На сибирском полустанке будут смотреть Чарли Чаплина и Конрада Вейдта»¹¹³.

Балаганчик в пантомиме изображала Белла Рейн¹¹⁴, загипнотизировавшего Публику Вейдта «в костюме сомнамбулы» – Сергей Мартинсон. В другой пьесе кабаре – «Любовь театров» Людмилы Давидович¹¹⁵, где действующие лица Академический театр, Оперетта, Свободный театр, Кино и Публика, – Мартинсон представлял Кино. Выбор исполнителя на роль Кино и сверхпластичного Вейдта не случаен. Тогда же, в 1923 г., Л. Трауберг написал о Мартинсоне как об актере, владеющем будущим: «Изумительная точность движения, жеста, мимики. Виртуозные ноги, обработанные американским танцем»¹¹⁶. Чаплин на сцене «Балаганчика»¹¹⁷ –

¹¹² Соколов И. Два типа киноактера. Конрад Вейдт и Эмиль Яннигс // Зрелища. 1924. № 69. С. 4–5.

¹¹³ Радлов С. Еще о конкуренции театра и кино // Жизнь искусства. 1923. № 11. 20 марта. С. 14.

¹¹⁴ Белла Абрамовна Рейн (1897–1983) – актриса, режиссер, педагог.

¹¹⁵ Людмила Наумовна Давидович (1900–1986) – актриса, поэт, переводчик.

¹¹⁶ Трауберг Л. З. Даешь рекламу! // Театр. 1923. № 10. 4 дек. С. 11.

¹¹⁷ Среди имитаторов Чаплина можно отметить ленинградского актера Алексея Михайловича Матова (Стрелкова) (1883–1942), выступавшего как «русский Чарли Чаплин» на сцене Свободного театра и с конца 1923 по 1924 – перед показами в кинотеатре «Гладиатор».

Аркадий Маневич¹¹⁸; за несколько месяцев до этого Маневич – Чаплин в первом спектакле фэксов.

История дружбы-вражды «Балаганчика» и ФЭКС заслуживает особого внимания. На просцениуме «Вольной комедии» 5 декабря 1921 г. состоялось первое публичное выступление фэксов («зеленых безусых юношей»¹¹⁹) на диспуте об эксцентрическом театре, где ими был провозглашен Манифест эксцентрического театра. Осенью 1922 г. центральный номер одной из программ «Балаганчика» – «“Горе от ума”». В постановке В.Э.М., Е.П.К. и ФЭКСА¹²⁰. За первыми двумя аббревиатурами легко прочитываются имена знаменитых режиссеров: новатора Всеволода Эмильевича Мейерхольда и традиционалиста Евтихия Павловича Карпова. Критики называли «Горе от ума» злой и блестящей постановкой, особенно отмечая не лишённую «острого сарказма»¹²¹ пародию на эксцентриков¹²² («эксцентриков еще раз высекли, и довольно основательно»¹²³), материалом для которой мог служить единственный на тот момент спектакль ФЭКС «Женитьба» (вольная трактовка комедии Н. В. Гоголя).

Шумная премьера «Женитьбы» состоялась 22 сентября 1922 г. В постановке фэксы воплотили многое из того, что возвестили в манифесте и сформулировали в сборнике «Эксцентризм» (1922): цирковая клоунада, мюзик-холл, акробатика, кино, детектив и т. д. Агафья Тихоновна – здесь Мисс Агата, Подколесин – Чарли Чаплин. В пародии «Балаганчика» «“Горе от ума”» в постановке Фэкса кроме основ-

¹¹⁸ Абрам (Аркадий) Яковлевич Маневич (1902–?) – актер театра и эстрады. В середине 1920-х – ассистент в мастерской кино и театра «Стумазит». Участвовал в театральных постановках ОБЭРИУ, театра «Радикс». Исполнитель одной из ролей в фильме «Ваши глаза», 1929. Режиссер и сценарист К. Минц. Часто выступал под псевдонимами Чарли или Чаплин. В 1940–1941 – помощник режиссера Ленинградской студии малых форм.

¹¹⁹ Зин Л. Эксцентрический театр (Диспут) // Вестник театра и искусства. 1921. № 10. 9 дек. С. 3.

¹²⁰ Программы театров с 21 по 26 ноября // Жизнь искусства. 1922. № 46. 21 нояб. С. 7.

¹²¹ Двинский Мартын [Берман М. М.]. Зигзаги // Обзорение театров и спорта. 1922. 15 нояб. № 36. С. 7.

¹²² В июне 1922 пародия шла в несколько в иной редакции: «“Горе от ума” – образцы постановок режиссеров – В.Э.М. – Е.П.К. – Н.П.». Третья часть номера здесь – интерпретация постановки Николая Петрова, т. е. пародия на самого себя. См.: Вестник театра и искусства. 1922. № 29. 30 мая – 5 июня. С. 7.

¹²³ Двинский Мартын [Берман М. М.]. Зигзаги // Обзорение театров и спорта. 1922. 15 нояб. № 36. С. 7.

ных действующих лиц первоисточника (комедии Грибоедова) на сцене появлялись 1-й и 2-й эксцентрики (Ю. Ф. Слепян и Б. С. Лихачев), Грибоедов (Б. Я. Де-Ламар¹²⁴) и два загадочных персонажа: Кто-то (С. И. Честноков) и Голос (Е. П. Гершуни). Видимо, немалую долю эксцентрики привнесло исполнение С. А. Тимошенко роли Лизы¹²⁵.

Ответ ФЭКС на пародию балаганщиков последовал незамедлительно. На представление 16 ноября группа эксцентриков явилась в «полном “боевом” виде – вооруженная свистульками и трещотками – и учинила в переполненном зрительном зале форменную звуковую обструкцию, вызвав со стороны зрителей справедливое возмущение»¹²⁶. Стоит напомнить, что одному из предводителей ФЭКС семнадцать лет, другому – двадцать один. Их ученикам в среднем не больше. «Обструкция» могла быть ответом на подобный выпад. В письме сестре о премьере «Женитьбы» Козинцев пишет:

<...> Явились целые группы с целью сорвать спектакль, например, не знаю, известный ли тебе Коля Петер (Н. В. Петров); и вот до открытия занавеса безумный скандал. Дикий гам, в воздух летят кем-то принесенные мячи, кто-то подражает кошке и т. д.¹²⁷

В феврале 1923 г. в статье о «Балаганчике» Козинцев и Трауберг называют «Горе от ума» в числе лучших номеров театра.

Руководители Фабрики эксцентрического актера – герои одной из сцен скетча С. А. Тимошенко «Кто-куда» (Пролог к пубlique):

[Первый] Два молодых человека, фэксисто¹²⁸ одетых. [Далее небольшой фрагмент неразб.] <...>

¹²⁴ Борис Яковлевич Де-Ламар (наст. фам. Вольпе) (1900–1942). В 1937 был репрессирован, играл в лагерном театре, умер в заключении.

¹²⁵ См.: Программы и либретто // Обозрение театров и спорта. 1922. 15 нояб. № 36. С. 12.

¹²⁶ Хроника // Жизнь искусства. 1922. № 46. 21 нояб. С. 4.

¹²⁷ Козинцев Г. М. Письмо к Л. М. Козинцевой-Эренбург. 27 сентября <1922> // Г. М. Козинцев. Собрание соч.: в 5 т. Л., 1986. Т. 3. С. 169.

¹²⁸ Интересно, что в первой половине 1920-х представителей ФЭКС называли не только фэксовцами, но и фэксистами: «Ваши победы, товарищи фэксисты <...>» (Пиотровский Адр. «Внешторг на Эйфелевой башне» // Жизнь искусства. 1923. № 23. 12 июня. С. 18). См. также: Николаев-Шевырев А. Годовщина Фэкса // Последние новости. 1923. 16 июля. № 30 (52). С. 3; Б. п. Вечер Гимп'а // Музыка и театр. 1922. № 3. 10 окт. С. 5.

[Первый] <...> Я давно говорил, что нужна американщина. Нет бога, кроме Чаплина, и Фэкс пророк его. Пора отрешиться от старых натуралистических форм. Долой все. Плевать на взрослых вообще и на родителей, в частности.

[Второй] Безусловно. Штаны клоуна выше Александринского театра. Держать нос на Америку. Превратить театры в конюшни. Я даже так в журнале писал¹²⁹.

Текст Тимошенко – прямая отсылка к сборнику «Эксцентризм», в частности, к статье Козинцева, содержащей, например, такие сентенции: «Зад Шарло нам дороже рук Элеоноры Дузе!»; «Пьеса – нагромождение трюков. Темп 1000 лошадиных сил»; «Двойные подошвы американского танцора нам дороже пятисот инструментов Мариинского театра»¹³⁰.

О «Балаганчике» Козинцев и Трауберг подробно писали как минимум дважды. Особое отношение в статьях-манифестах и других публикациях фэкссов уделялось Семену Тимошенко.

В первой половине 1920-х гг. Тимошенко известен и популярен прежде всего как конферансье, выступавший не только на сцене «Балаганчика», кабаре «Ягодка», кабаре «На крыше Европейской гостиницы», но и в «Свободном театре», театре «Марем» и на других площадках («Самый плодовитый из всех петербургских конферансье»¹³¹). Невысокий человек в спортивной курточке вел разговор о жизни и искусстве. О гастролях «Балаганчика» в Москве обозреватель «Нового зрителя» писал:

Из «трех на просцениуме» приятнее всех Тимошенко, остроумие которого несколько не в «московском» стиле. Очень простое, приятное, без традиционной хлыщеватости и без вульгарности¹³².

Козинцев и Трауберг называли Тимошенко усовершенствованным «острильным аппаратом»¹³³, писали о «непритязательных, но воздей-

¹²⁹ Тимошенко С. А. Кто куда? (Пролог к публице) // РГАЛИ. Ф. 2358. Оп. 1. Ед. хр. 41. Л.

¹³⁰ Козинцев Г. М. «АБ! Парад эксцентрика» // Эксцентризм. Пг., 1922. С. 4.

¹³¹ Черный В. [Бренев Н. Н.]. Театральный фельетон. Конферансье. Тимошенко // Жизнь искусства. 1922. 5 сент. № 35. С. 3.

¹³² Абрамов А. О «Балаганчике» // Новый зритель. 1924. № 18. С. 11.

¹³³ КаТэ [Козинцев Г. М., Трауберг Л. З.]. Балаганчика № 9 (В порядке путеводителя) // Жизнь искусства. 1923. № 6. 13 февр. С. 14.

ствующим, как касторка»¹³⁴ остротах Тимошенко, отлично принимавшихся публикой. В фельетоне А. Флита «Божественные конферансы» (краткое содержание: Саваофу как-то не по себе... И он временно берет на небо четырех лучших «смехунов» столицы) автор воспроизводит непритязательный стиль общения Тимошенко с публикой:

И было утро, и был вечер, и был Тимошенко.

Не успел разинуть рта Саваоф, как худенький человек осклабился с самым домашним видом, скинул шапку с наушниками, откашлялся, сплюнул на божественные плиты и возговорил <...>¹³⁵.

Далее следует монолог Тимошенко, вероятно, не слишком удавшийся Флиту. Монолог прерывается воплем разгневанного Саваофа: «Вон!» Завершается сцена так:

Но конферансье не смутился, он проворно нахлобучил шапку с наушниками и, бросив удивленному Саваофу – “Гони двести лимонов”, спустился на землю на спине одного из архангелов¹³⁶.

Фельетон сопровождает шарж. Художник изобразил Тимошенко с черной повязкой, закрывающей правый глаз, хитрым прищуром левого



С. Тимошенко.

глаза, ироничным изгибом губ. Через два десятилетия Тимошенко сыграет посла Ливонского ордена в фильме С. М. Эйзенштейна «Иван Грозный» (1944). Возможно, облик посла (очки с поднимающимися черными стеклами; головной убор) и сама идея пригласить Тимошенко на эту роль подсказаны Эйзенштейну образом Тимошенко-конферансье 1920-х гг. Вне сцены Тимошенко тогда носил черные очки, привезенные ему Надеждой

¹³⁴ *КаТэ* [Козинцев Г. М., Трауберг Л. З.]. Балаганчик // Жизнь искусства. 1923. № 40. 9 окт. С. 8.

¹³⁵ *Флит А.* Божественные конферансы (Весенняя фантазия) // Жизнь искусства. 1923. № 17. 1 мая. С. 18.

¹³⁶ Там же. С. 19.

Фридланд из Европы для защиты больного глаза от ветра и пыли: «единственные американизированные очки в Птг. [Петрограде]»¹³⁷.

На сцене «Вольной комедии» и «Балаганчика» Тимошенко редко играл главные роли, но почти всегда персонажей, которые обладали властью над людьми или имели дело с техникой: режиссер, констебль, прорицатель, электротехник, судья, приказчик в похоронном бюро, драматург, чиновник, сыщик, жрец, факир, капитан, фабрикант, руководитель театральной студии, директор института; подсознательное начало (в пьесе Н. Евреинова «В кулисах души»); министр полиции (в пьесе Б. А. Горин-Горяинова «Комедия двора»); человек, живущий высоко над городом (в собственной пьесе «Воск»).

Современники связывали образ Тимошенко с техникой и кинематографом тогда, когда он не снял еще ни одного фильма. Фельетон на тему кризиса театра А. Пумпянская пишет в стиле стенографического отчета о заседании Драмтреста.

Как вернуть фантазию на сцены Ленинградских театров? Об этом реплики С. Радлова, В. Н. Всеволодского-Гернгросса, А. И. Пиотровского. Самая многословная принадлежит Тимошенко:

Предлагаю механический, автоматический сюжетоизобретатель: (на экране появляются чертежи) действует таким образом: сюда кладут 1 пьесу Ибсена, 1 трагедию Шекспира, 1 комедию Мольера, 1 комедию Бернарда Шоу и 1 пьесу русского драматурга, сделавшую недавно полный сбор. Поворачивается маховое колесо. Все перемалывается. Вырабатывается сюжет. А сюда надо сбоку опустить половину авторского гонора по золотому рублю. И пьеса готова¹³⁸.

В «Балаганчике» экран использовался в сольном номере Тимошенко, «ученого секретаря» «Балаганчика», в научно-историческом докладе «“Балаганчик” как таковой», который сопровождался «демонстрированием схем, диаграмм, кинокартин и прочими комментариями»¹³⁹. Безусловно, демонстрирование кинопроекции как части театрального спектакля не было изобретением Тимошенко.

¹³⁷ Письмо С. А. Тимошенко Н. Ф. Фридланд. 23.05.1923 // Личный архив Л. Я. Штерн. Копия предоставлена П. А. Багровым.

¹³⁸ Пумпянская А. Падение Фантазии, или Театральный кризис // Жизнь искусства. 1924. № 8. 19 февр. С. 10.

¹³⁹ Программы театров // Жизнь искусства. 1923. № 15. 17 апр. С. 30.

В 1915 г. «соединение кино и сцены» практиковал актер и режиссер П. Н. Орленев в постановке драмы Г. Ибсена «Бранд», используя снятые в Норвегии для одноименного фильма кадры. В 1920-е гг. киноэкранный формат оформления спектакля применяли и молодые режиссеры, и режиссеры старшего поколения.

В статье о «Балаганчике» уместно вспомнить «Бунт машин» Большого драматического театра. Премьера спектакля по одноименной пьесе А. Н. Толстого, написанной по мотивам драмы чешского писателя К. Чапека «R.U.R.», в постановке режиссера К. П. Хохлова и художника Ю. П. Анненкова состоялась в апреле 1924 г. Рецензенты называли «Бунт машин» первым киноспектаклем в Ленинграде и отмечали, что воспитанные по канонам классического театрального искусства актеры театра не справляются с кинематографичностью постановки – слишком медленный темп действия:

Чувствуя, что сама пьеса не захватывает, Толстой ввел особого конферансье – обывателя (Монахов), который не без основания чертыхается по адресу пьесы и своими отсебятинами потешает почтеннейшую публику в духе Балаганчика. Совершенно неожиданно конферанс превращается в глупейшую погоню вдоль Фонтанки, демонстрируемую в виде кинофильмы на экране <...>¹⁴⁰

Кроме ассоциативной связки: конферансье – Балаганчик – кинематограф – интересен тот факт, что первая постановка по мотивам произведения Чапека должна была состояться на сцене «Балаганчика». Пьеса «Машины» в шести картинах (перевод и литературная обработка Тимошенко) репетировалась коллективом театра в декабре 1923 г. В январе 1924 г. постановка была готова, о чем свидетельствует опубликованная программа¹⁴¹ «Балаганчика» со 2 по 6 января. Однако уже к середине месяца «Машины» сняты с репертуара «по распоряжению Петрогубполитпросвета во избежание параллелизма с деятельностью Государственного Большого драматического театра»¹⁴².

¹⁴⁰ Тарантул. Бунт машин // Музыка и театр. 1924. № 15. 22 апр. С. 8.

¹⁴¹ См., например: Жизнь искусства. 1924. № 1. 1 янв. С. 56. Здесь автором переработки пьесы Чапека кроме С. Тимошенко значится Н. Ф. (актриса Н. Фридланд), но скорее всего автором «Машин» был только Тимошенко. Сохранился экземпляр пьесы с его подписью (Архив сектора кино и ТВ РИИИ).

¹⁴² Жизнь театра // Театр. 1924. № 3 (16). 15 янв. С. 17.

Частая смена программ, состоявших из дюжины и более одноактных пьес и миниатюр, требовала постоянного пополнения репертуара. Перечень тех, кто писал для «Балаганчика», довольно внушительный. Отметим лишь, что здесь и именитые литераторы, и малоизвестные авторы, и актеры труппы (Давидович, Рубинштейн, Д. Ф. Слепян и др.). Пьесы Тимошенко в репертуаре «Балаганчика» почти всегда были центральным номером программы. Часто названию пьесы Тимошенко в анонсе или рецензии предшествовали определения «фантастическая» либо «кинематографическая». Гротеск и юмор переплетались в них с «катастрофальными», по выражению А. Меньшого, настроениями:

Пьесы эти катастрофальные хороши только в комических своих частях. <...> Но трагические моменты, – когда Тимошенко делает интеллигентное лицо, – ниже всякой критики¹⁴³.

Трудно оспаривать, вероятно, субъективную оценку критика, поскольку тексты пьес Тимошенко, о которых пишет Меньшой, пока не удалось отыскать. О даровании Тимошенко-комедиографа можно судить по кинокомедиям 1930–1940-х гг. Трагические моменты в кино удавались ему не хуже, в чем можно убедиться, посмотрев фильм о Первой мировой войне «Снайпер» (1931), некоторые эпизоды которого звучат пронзительно до сих пор.

Первая пьеса Тимошенко в репертуаре «Балаганчика», принадлежность которой к кинематографу очевидна, – «Фильма смерти» из программы марта-апреля 1923 г. «Фильма смерти» подавалась как последняя новинка Берлина, трагифарс в одном действии, сюжет которого «заимствован из рассказа Курта Минцера»¹⁴⁴. В роли артистки Терезы Вавар – самая опытная актриса «Балаганчика» – Елизавета Мосолова¹⁴⁵. Среди других действующих лиц: любовник актрисы – Эмиль Лятур (Рубинштейн), горничная (Ц. В. Аскназий), киносъем-

¹⁴³ Меньшой А. Ласковая улыбка, или Несколько слов о Балаганчике // Театр. 1923. № 11. 11 дек. С. 11.

¹⁴⁴ Программы театров // Жизнь искусства. 1923. № 11. 20 марта. С. 20.

¹⁴⁵ Елизавета Александровна Мосолова (1870–1953) – актриса комедии, фарса, эстрады. До 1917 выступала на сцене театра Ф. Корша в Москве; в театре А. Суворина в Петербурге; «Невском фарсе» В. Казанского; Литейном театре. В 1920–1925 актриса «Вольной комедии» и «Балаганчика».

щик фирмы Патэ (Кякшт), врач (А. Н. Виолинов), директор фирмы Патэ (Лихачев).

В конце сентября 1923 г. новый сезон «Балаганчик» открыл сенсационной детективной пьесой Тимошенко «S-12-B»¹⁴⁶. Названия десяти картин пьесы похожи на названия кинофильмов с афиш кинематографов: «Картина 1-я – “Тринадцатый час”. Карт<ина> 2-я – “Ночная тень”. Карт<ина> 3-я – “Ковбой в маске”. Карт<ина> 4-я – “Появление дамы в черных перчатках”. Карт<ина> 5-я – “Матч Карпантье – Ллойд”. Карт<ина> 6-я – “Узел запутывается”. Карт<ина> 7-я. – “Тайна черного ящика”. Карт<ина> 8-я – “Пустая комната”. Картина 9-я – “Сброшенная маска”. Карт<ина> 10-я – “S-12-B”»¹⁴⁷.

Атмосфера детектива создавалась выстрелами, звучащими из зала, и интригой, поддерживаемой до самого финала. В анонсах и афишах очередного показа автор просил не рассказывать «содержание пьесы тем, кто ее еще не видел»¹⁴⁸. В приключениях главных героинь: двух мисс, сестер Кернеджи (Н. В. Крассовская, Н. С. Рашевская) – участвовали: дама в черных перчатках (Давидович), Шерлок Холмс (Ф. Н. Курихин), Нат Пинкертон (С. П. Майер), доктор Гриф (К. А. Гун), боксер Шарль Карпантье (Мартинсон), негр-боксер Дуглас Ллойд (Г. Г. Кякшт), мальчик-газетчик (Ю. Ф. Слепян), сэндвичи (Н. Н. Кошеверова и Грачева), полицейский (И. В. Костылев), апашка (Рина Зеленая), ковбой в маске¹⁴⁹ и несколько других персонажей. Критики оценивали «S-12-B» как «остроумную, легкую и увлекательную шутку, живо разыгранную артистами»¹⁵⁰. Более развернутых отзывов пока найти не удалось. Козинцев и Трауберг, «перечисляя хорошее» в «Балаганчике», ограничились призывом: «Хорошее стоит не похвал, а рекламы: все – на “S.12.B”!»¹⁵¹ В рекламе руководители театра знали толк. Почти в каждом спектакле, в каждой программе «усиленная

¹⁴⁶ Согласно анонсу, пьеса Томми Тим в переводе с английского С. Тимошенко опубликована: Жизнь искусства. 1923. № 38. 25 сент. С. 31.

¹⁴⁷ Репертуар театров, концертов и экрана // Жизнь искусства. 1923. № 39. 2 окт. С. 39.

¹⁴⁸ Афиша «Балаганчика» с 2 по 7 окт. 1923 // СПб ГМТМИ. ГИК 11460/45; Репертуар театров, концертов и экрана // Жизнь искусства. 1923. № 39. 2 окт. С. 39.

¹⁴⁹ В программе тайна маски не раскрыта, исполнитель роли не указан.

¹⁵⁰ Николаев-Шевырев А. Открытие «Балаганчика» // Последние новости. 1923. 1 окт. № 42 (64). С. 3.

¹⁵¹ Катэ [Козинцев Г. М., Трауберг Л. З.]. Балаганчик // Жизнь искусства. 1923. № 40. 9 окт. С. 9.

реклама самих себя <...>. “S.12.B” – формула итога почти всех спектаклей Балаганчика. S – Садовая, 12 – номер дома, B – Балаганчик»¹⁵².

Следующая кинематографическая пьеса Тимошенко на сцене «Балаганчика» – «киносpectакль для кинопублики»¹⁵³ – «Бунт Времени» (*La révolte du Temps – Die Revolte der Zeit*). Премьера состоялась 17 и 18 ноября 1923 г. Спектакль шел весь вечер, т. е. был единственным номером программы. «Бунт времени» – «экспрессионистическое, фантастическое представление в манере “Балаганчика”»¹⁵⁴ в восемнадцати картинах, с тремя интермедиями, прологом и эпилогом. Контуры сюжета таковы: время взбунтовалось, часы пошли назад:

Историческая карта мира – вверх дном. В Германии – Средние века. На Св. Елене и в Ла Манше – век Наполеона. Во Франции – допотопная эпоха. Где-то на севере – страна 2500 года. И только в Соединенных Штатах (где – как раз – гастролирует “Балаганчик”) 1923 год¹⁵⁵.

Не имея возможности ознакомиться с пьесой, обратимся к программе:

Картины: I – «Фиолетовый бал» в «Вероника-Дилле» в Берлине. II – «Кабачок апашей на Монмартре». III – «Доклад Эйнштейна в Лондоне»; IV – «Нью-Йорк»; V – «Военное министерство»; VI – «U. – F. – 181»; VII – «Наполеон-Бонапарт – Император Франции»; VIII – «В Белом Доме в Вашингтоне»; IX – «Третья жена Бонапарта»; X – «21 Октября 1805 г., полдень, Трафальгар»; XI – «Агентство по распределению живых людей древности»; XII – «Ку-Клус-Клан»; XIII – «2000 год»; XIV – «Свадьба Наполеона Бонапарта»; XV – «Штаб битвы»; XVI – «Саломея, дочь Иродиады, царица Иудейская»; XVII – «Формула номер три»; XVIII – «Путь начинается вновь»¹⁵⁶.

Два премьерных спектакля были скорее прогонами на публике, генеральной репетицией, после которой спектакль претерпел неко-

¹⁵² Прокофьев А. «S – 12 – B» // Записки передвижного театра. 1923. № 66. С. 7. В этой же статье автор задает вопрос: «А какова же ваша новая формула, если “Садовая улица” переименована в “Улицу 3-го июля”?» На гастролях в Одессе летом 1924 пьеса Тимошенко шла под названием «Л.24.Б», что, вероятно, означает: «Ленинград. 1924 г. Балаганчик». Критик местной газеты назвал «Л.24.Б» беззубой и неряшливой карикатурой на кино (*И. Кр. Балаганчик* // Известия. Одесса, 1924. 7 сент. С. 5).

¹⁵³ Д’Актиль А. [А. А. Френкель]. Балаганчик // Театр. 1923. № 9. 27 нояб. С. 15.

¹⁵⁴ Программы театров // Жизнь искусства. 1923. № 45. 13 нояб. С. 37; Программа спектакля «Бунт времени» // СПб ГМТМИ. ГИК 7239/17.

¹⁵⁵ Д’Актиль А. [А. А. Френкель]. Балаганчик // Театр. 1923. № 9. 27 нояб. С. 15.

¹⁵⁶ Там же.

торые изменения. С 20 ноября «Бунт времени» шел в новой редакции. Количество картин сократилось до семнадцати. Была исключена вторая картина – «Кабачок апашей на Монмартре». 2000 год тринадцатой картины заменен на 2500. Более фантастичной здесь стала и четырнадцатая картина – «Гастроль “Балаганчика” в Нью-Йорке на свадьбе Наполеона Бонапарта». Об изменении содержания можно судить и по переменам в списке действующих лиц (личин актеров). Теперь в нем отсутствуют Ной, Хам, Поэт, апашка в исполнении Зеленой. Зато появились несколько персонажей будущего, например хранитель формул в стране 2500 года (Майер) и два его помощника; Гамма, специалистка по чтению мыслей (Фридланд); Би, инженер (Рикомы). Кроме перечисленных, в этой густонаселенной пьесе (некоторые актеры играли по 2–3 роли) участвовали король небоскребов Робинзон Морган (Рубинштейн); его дочь Эдди Морган (Казико); вдова керосинового короля Мисс Мод Аллан (Неверова¹⁵⁷); Наполеон Бонапарт (А. В. Зилоти); адмирал Нельсон (М. Н. Дебольский); Саломея (Петров¹⁵⁸); дама в черном, член фашистской организации Ку-клус-клан (Фридланд); германский капиталист Гуго Стиннес (Гун); профессор Эйнштейн (Дебольский); президент U.S.A. (Мартинсон); военный министр U.S.A. (Е. Кяшт); капитан Вильбору с подводной лодки U-F-181 (Дебольский); египетская царевна (Фридланд); профессор Лоренц, автор доклада о «Бунте времени» (Гун); доктор, спец по омолаживанию (Костылев); мисс, нанявшая на службу Ноя с сыновьями (Кошеверова); дама из «Веселых Амурчиков» (Давидович) и др. В массовке – «Посетители и посетительницы кафе для женщин “Вероника-дилле” в Берлине, ученые Академии наук в Лондоне, члены Ку-клукс-клана, посетители агентства, матросы, люди 2500 года, артисты Птг. [петроградского] театра “Балаганчик”, гастрوليрующие в Нью-Йорке, обезьяны-макаки – вся труппа»¹⁵⁹. После первых двух представлений «Бунта времени» в анонсах следующих представлений указывалось: «Весь спектакль 5-го цикла “Балаганчика” – с первой сцены до последней представляет из себя *единое* представление»¹⁶⁰.

¹⁵⁷ В спектаклях 17 и 18 ноября – Рашевская.

¹⁵⁸ В спектаклях 17 и 18 ноября – Тарховская.

¹⁵⁹ Программы театров с 20-го по 25-е ноября // Жизнь искусства. 1923. № 46. 20 нояб. С. 38.

¹⁶⁰ Там же.

Эклектичность содержания и состава действующих лиц «Бунта времени» заставляет еще раз вспомнить сценарий Шмидтгофа. Оба текста написаны в одно время не без влияния многочисленных фильмов советского кинопроката. Развитие действия, монтаж событий, происходящих в различные периоды истории и в разных частях света, могли быть подсказаны Тимошенко лентой Д. У. Гриффита «Нетерпимость» (1916).

Фильм Гриффита, продолжительность которого составляет около трех с половиной часов, одна из самых масштабных и значительных постановок немого кино. Действие разворачивается в четырех исторических эпохах, смысловые и художественные связи между которыми осуществляются с помощью монтажа. Непростой для обывательского восприятия фильм для советского проката был приобретен в 1918 г., но в то время широко не демонстрировался. Показы «Нетерпимости» в Петрограде возобновлялись несколько раз. Так, в 1921 г. фильм в течение двух недель с успехом шел в Большом зале Филармонии в рамках недели помощи голодающим Поволжья. В ноябре 1922 г. – в концертном зале Народного дома (ежедневно один спектакль-сеанс). В августе 1923 г. толпы народа осаждали кинотеатр «Паризиана», чтобы увидеть фильм Гриффита. Во время показа администрация кинотеатра устраивала небольшие антракты, «давая возможность отдохнуть зрению»¹⁶¹.

Побывавший на представлении «Бунта времени» критик А. Меньшой уличил автора в очередном плагиате: «На сей раз – Бернард Шоу»¹⁶². Какое именно произведение Шоу «присвоил» Тимошенко, Меньшой не пишет. Скорее всего речь идет о пяти пьесах Шоу «Назад к Мафусаилу» (1918–1920), впервые опубликованных в Советской России в 1924 г. Издание на русском языке вышло позже премьеры «Бунта времени», однако Тимошенко мог читать пьесу в оригинале или, по крайней мере, был знакомым с ее содержанием по публикациям в прессе. Так, о спектакле «Назад к Мафусаилу» в постановке «Театрального цеха» в Нью-Йорке писал К. И. Чуковский:

Начинается пьеса сотворением мира. Рай, Адам, Ева, Змей. Во втором действии изображены наши дни. <...> Остальные три действия относятся к будущим эпохам: последнее действие происходит в 31920 году¹⁶³.

¹⁶¹ Р. В. Еще о «Нетерпимости» // Жизнь искусства. 1923. № 34. 28 авг. С. 25.

¹⁶² Меньшой А. Ласковая улыбка, или Несколько слов о Балаганчике // Театр. 1923. № 11. 11 дек. С. 11.

¹⁶³ Чуковский К. И. «Назад к Мафусаилу» // Современный запад. 1922. Кн. первая. С. 170.

Критик Д'Актиль считал, что постановка «Балаганчика» рассчитана на специфическое восприятие кинозрителя:

Вы не посещаете театров, но наполняете кино, – заявляют Н. Петров и С. Тимошенко. Вам нужны: неожиданности, трюки, минутная смена минутных картин, фокстрот как идея, джунгли как мировоззрение, смешение эпох, конгломерат стилей, действие во всех временах и вне всякого времени... Извольте! <...> В пьесе Тимошенко есть все, чего может желать современный кинозритель: небоскребы, частушки Рины Зеленой, Ку-клус-клан, песенки Неверовой, подводная лодка, фокстрот Ноя и Хама, бой при Трафальгаре, обольщение Саломеи, фиолетовый бал в Берлине, формула номер три, третья жена Наполеона Бонапарта, теория относительности, практика омолаживания <...> и т. д.¹⁶⁴

Кинозритель, посмотревший «Бунт времени», в стильной Эдди Морган в исполнении О. Г. Казико мог узнать немецкую актрису Осси Освальда¹⁶⁵; миллионерша Мод Аллан (Неверова) была вылитая Перл Уайт¹⁶⁶. Критик журнала «Жизнь искусства» считал исполнение Зилоти роли Наполеона противоречащим общему тону спектакля: «Это какой-то провинциальный Хлестаков»¹⁶⁷. Д'Актиль находил такую трактовку роли закономерной: «Зилоти – Наполеон равно настолько, насколько можно быть Наполеоном на экране»¹⁶⁸ – так же, как решение создателей спектакля показать Эйнштейна с длинной бородой: «Кино не признает великих ученых иначе, чем седобородыми!»¹⁶⁹

На афишах и в анонсах в перечне создателей «Бунта времени» (необычайно подробном для «Балаганчика») трижды упоминается слово «монтаж»: монтаж действия и слов – Тимошенко; монтаж красок и конструкция¹⁷⁰ – Акимов; монтаж слов в рифме – Л. Н. Давидович. Несколько позднее, в 1927 г., режиссер спектакля Петров назовет самый ранний период творчества Акимова периодом «отвлеченного конструктивизма». «<...> Его декорация никогда не оставляет пресно-

¹⁶⁴ Д'Актиль А. [А. А. Френкель]. Балаганчик // Театр. 1923. № 9. 27 нояб. С. 15.

¹⁶⁵ Осси Освальда (Oswalda) (1897–1947) – немецкая актриса немого кино.

¹⁶⁶ Перл Фэй Уайт (White) (1889–1938) – американская актриса немого кино.

¹⁶⁷ И.О. [И. А. Оксенов?]. Бунт времени (Балаганчик, V-й цикл) // Жизнь искусства. 1923. № 47. 27 нояб. С. 9.

¹⁶⁸ Д'Актиль А. [А. А. Френкель]. Балаганчик // Театр. 1923. № 9. 27 нояб. С. 15.

¹⁶⁹ Там же.

¹⁷⁰ На афише: «монтаж красок и материалов» // СПбГМТиМИ. ГИК 15928/4.

го впечатления фотографии жизни, он всегда делает возможное, но небывалое в жизни»¹⁷¹.

Конструктивистские декорации «Бунта времени», как писали современники, не выступали на первый план, помогая актеру играть¹⁷². Например, любопытно сконструированные сцены «в кабинете Моргана с качающимися секретарями и механическим креслом, “Бой при Трафальгаре”, где несколькими деталями создана обстановка корабля, “Касса” II акта, интересен метод быстрой смены картин III акта, достигнутой использованием просцениума, на котором сооружены “старый и новый миры”»¹⁷³. Экономное использование сцены, способствовало быстрой смене картин мест действия. Комбинируя детали, Акимов легко и быстро менял «условные обозначения сцены, превращая кабачок в пароход, обратно, в улицу большого города и т. д.»¹⁷⁴. На создание особой кинематографической стилистики спектакля работали и световые эффекты, и чистая, безукоризненная световая монтiroвка.

Кинематографичность «Бунта времени» особая, разыгранная на сцене театра пародии и «веселой шутки». Д’Актиль усмотрел в спектакле «бунт против публики, угодливо ползающей у ног (конечно же, не Великого) Немого»¹⁷⁵.

Премьера очередной кинопьесы¹⁷⁶ Тимошенко «Воск» состоялась 29 февраля 1924 г. Жанр пьесы автор обозначил как экспрессионистический гротеск в стиле Гофмана. О спектакле мало что известно, поэтому трудно судить, что именно Тимошенко заимствовал у Э. Т. А. Гофмана. Обозреватель вечерней «Красной газеты» увидел в «Воске» перепев («до некоторой степени») «S.12.B.» и воздержался от пересказа, «чтобы не испортить тем, кто еще не побывал на XII цикле, неожиданности лежащего в основании “Воска” трюка»¹⁷⁷. Имена действующих лиц (на афишах и в анонсах — личин комедиантов) подсказывают: «Воск» мог быть пародией на кинодетектив. По воспоминаниям Филиппова, такие пародии особенно хорошо принимала

¹⁷¹ Петров Н. В. [Б. н.] // Н. П. Акимов. Л., 1927.

¹⁷² См.: Прокофьев А. «S-12-B» // Записки передвижного театра. 1923. № 66. С. 7.

¹⁷³ Д’Актиль А. [А. А. Френкель]. Балаганчик // Театр. 1923. № 9. 27 нояб. С. 15.

¹⁷⁴ Пиотровский А. И. [Б. н.] // Н. П. Акимов. С. 9.

¹⁷⁵ Д’Актиль А. [А. А. Френкель]. Балаганчик // Театр. 1923. № 9. 27 нояб. С. 15.

¹⁷⁶ М. Ш. «Балаганчик». XII цикл // Красная газета, веч. вып. 1924. № 52 (442). С. 3.

¹⁷⁷ Там же.

публика «Балаганчика». Кроме главных героев – г-на Даниэля (Курихин) и его сына Майкрофта (Рубинштейн), а также второстепенных (художника, поэта, полисмена, дамы и др.) – в пьесе участвовали Джек Потрошитель (Кякшт), Мария Стюарт (Крассовская), Ирма Вайт¹⁷⁸ (Фридланд), детектив Этель Кинг (Мосолова) и две ее помощницы¹⁷⁹. Критики называли «Воск» наиболее содержательным номером программы, который смотрится с интересом.

В декабре 1924 г. в прессе промелькнуло сообщение о подготовке «Балаганчиком» постановки по новой сатирической комедии Тимошенко «Ангел на шпиге Адмиралтейства», в которой «театром будет проделан опыт сценического соединения пьесы с кинофильмой»¹⁸⁰. Действие пьесы с одними и теми же исполнителями развивалось то на сцене, то на экране. Съемки, как утверждает в публикации, осуществляло «Госкино». Премьеры, которая должна была состояться «на будущей неделе», скорее всего не было. В последующих программах «Балаганчика» пьесы с таким названием нет.

Спектакль «Мистер Могридж младший» по пьесе М. Я. Тригера коллектив «Вольной комедии» впервые представил публике в конце марта 1924 г. Первоначально «Могриджа» планировали включить в программу «Балаганчика». Вероятно, для Тригера это был первый драматургический опыт. Автор рецензии на спектакль увидел в пьесе начинающего автора если не плагиат, то подражание Тимошенко:

Едва только в прологе раздался в зрительном зале выстрел и появились сыщики – память предательски начала подсказывать “S.12.B – Садовая, 12, Балаганчик, – вот откуда! И Макс Тригер был тут же уличен в покушении повторить опыт Христофора Колумба¹⁸¹.

Постановку «Мистера Могриджа младшего» – американизированной комедии в трех действиях (I – Миллиардер и жулик. II – Гидроплан на борту «Лузитании». III – Тайна каюты № 2), с прологом (Выстрел в Брайтонском Королевском театре¹⁸²) и эпилогом (Томас Бойн знает,

¹⁷⁸ Возможно, Фридланд играла здесь преступницу а la Ирма Веп (в афише Ирма Вайт) в исполнении французской актрисы Мюзидоры из популярного в России многосерийного фильма «Вампиры» (1915), реж. Луи Фейад.

¹⁷⁹ См.: Программа театра-кабаре «Балаганчик» // СПб ГМТМИ. ГИК 7450/28.

¹⁸⁰ Театральная хроника // Красная газета, веч. вып. 1924. 18 дек. № 289. С. 4.

¹⁸¹ Д. П. «Мистер Могридж младший» // Красная газета, веч. вып. 1924. 24 марта. № 67. С. 3.

¹⁸² Второй вариант названия пролога – «Драма в Брайтонском королевском театре».

что делать!) – осуществил Петров в конструктивистских декорациях Акимов с музыкой Н. С. Можаровской. Г. К. Крыжицкий писал, что в спектакле прежде всего интересна конструкция Акимова, «сделанная с большой тщательностью и несомненным остроумием»¹⁸³. Петров же «только добросовестно интерпретировал авторские ремарки и <...> ничего не дополнил к акимовской монтровке»¹⁸⁴. Сам режиссер считал, что макеты Акимов к «Мистеру Могриджу», характер и система перемены картин определяют динамическую форму спектакля:

Вращающийся круг на первом плане с различными диафрагмами сразу же предопределяет бесконечное нагромождение событий, развивающихся с кинематографической быстротой¹⁸⁵.

Тридцать восемь эпизодов пьесы мелькали в столь быстром темпе, что зрителю некогда было опомниться, «настроиться на критический лад, и он, – о, чудо, это всем недовольный, все критикующий зритель аплодирует среди действия. И все это – когда на сцене не красочная декорация, а конструктивная установка, не французский фарс, а американский скетч, не “кружевное плетение” Юрневой, а точная, математическая работа балаганщиков»¹⁸⁶.

На следующий день после премьеры подробную рецензию на спектакль опубликовал С. С. Мокульский:

Американизм «Мистера Могриджа» выражается в усвоении кинематографической техники. Отсюда – сложный монтаж с лестницами, станками, вертящимся колесом, летающими аэропланами. Отсюда обилие движения, трюков, световых эффектов. Отсюда – авантюрный, полусыщичский сюжет из жизни американских миллиардеров и авантюристов. Отсюда – одновременное развитие действия в нескольких планах, непрерывно перемежающихся с быстротой фильма. В этом отношении режиссер Н. Петров добился любопытных результатов. Так, в 3 отделении (акте!) действие несколько раз переносится с палубы парохода в кочегарку и обратно. На палубе танцуют фокстрот, в кочегарке обсуждают план ограбления капиталиста. Несколько туров фокстрота и – музыка умолкает, свет на палубе гухнет: действие – в кочегарке. Несколько фраз заговорщиков, и снова –

¹⁸³ Г. К-ий [Крыжицкий Г. К.]. «Два Леф'а» // Музыка и театр. 1924. № 13. 8 апр. С. 5.

¹⁸⁴ Там же.

¹⁸⁵ Петров Н. В. [Б. н.] // Н. П. Акимов. С. 30–31.

¹⁸⁶ Д. П. «Мистер Могридж младший» // Красная газета, веч. вып. 1924. 24 марта. № 67. С. 3.

свет на палубе, музыка, фокстрот. Сделано это чисто и четко. Некоторая иллюзия мелькающей фильмы дана, но далеко не полная. И спрашивается: зачем это театру? Конкуренция между театром и кино принимает характер взаимного передразнивания. Раньше кино передразнивало психологический театр настроений, теперь театр перенимает у кино его калейдоскопичность. И так как не удавались кино настроения и переживания, так не удастся достичь молниеносной быстроты и динамичности кино. Потому остроумный постановочный замысел Н. Петрова и превосходный монтаж Н. Акимова не спасают спектакля. Актеру здесь нечего играть. Ибо актерская игра не исчерпывается беготней и обрывками фраз, чувств, переживаний. Нужно что-то большее: сценические образы – богатые, плодотворные, насыщенные новым содержанием. А этого нет¹⁸⁷.

Возможно, «что-то большее» не входило в режиссерские задачи Петрова. В рабочих тетрадях 1922–1924 гг. он записывает: «Работа над спектаклями “Балаганчика” (задача: практически тренировочная работа над молодым актерским материалом, тренировки, в области: драмы, движения и звука)»¹⁸⁸. Одновременное развитие повествования в нескольких планах, быстрая и четкая смена действий в сочетании с «математической» работой актера – всё это интересовало режиссера Кулешова и практиковалось им и его коллективом на маленькой сцене ГИКа в начале 1920-х гг. Так называемые фильмы без пленки Кулешов ставил до того, как появилась возможность снять первый фильм на пленке.

«Балаганщики» начинают работу в кино в 1924 г. Три летних месяца Петров снимал фильм «Сердца и доллары» по сценарию Д. И. Гликмана и В. В. Королевича¹⁸⁹. Фабула сюжета такова: из Америки в Советскую Россию в поисках родственников приезжают простой клерк (эту роль сыграл сам режиссер) и дочь богатых родителей. По недоразумению, богатая мисс оказывается в семье рабочего, а клерк – в доме нэпмана. Съёмки проводись «на улицах, заводах, вокзалах, аэродромах и т. п. местах г. Ленинграда и его окрестностей»¹⁹⁰,

¹⁸⁷ Мокульский С. С. «Мистер Могридж младший» // Ленинградская правда. 1924. 27 марта. № 70. С. 5.

¹⁸⁸ Петров Н. В. Тетради с отрывками пьес, песнями, 1922–1924 // РГАЛИ. Ф. 2358. Оп. 1. Ед. Хр. 450. Л. 131 об.

¹⁸⁹ Владимир Владимирович Королевич (наст. фам. Королёв) (1894–1969) – поэт, драматург, сценарист и режиссер.

¹⁹⁰ ЦГАЛИ СПб. Ф. 242. Оп. 1. Ед. Хр. 51. Л. 35.

а во второй половине августа и в начале сентября – в Волховстрое. «Америка», т. е. дом миллионера, показана только в начале фильма. И хотя художник картины В. Е. Егоров¹⁹¹ никакого отношения к «Балаганчику» не имел, некоторые элементы оформления декораций родом из постановок кабаре. Например, механизированное кресло, в котором спит тучный миллионер, отец главной героини. Отсутствие в титрах имен актеров труппы «Балаганчика», вероятно, связано с тем, что театр в это время гастролировал в Одессе и Киеве. Тем не менее, возможно, специально для фильма была снята на пленку небольшая часть программы «Балаганчика»: конференс и «Оркестр короля Сиамского Чулалонгкорна». По сюжету сценария, главные герои оказываются на одном из представлений «Балаганчика»:

385. Спектакль Балаганчика. Идет номер.

386. Ложа. В ней Гарри и Лиза. Смотрят на сцену. Аплодируют.

387. На просцениуме Тимошенко.

388. Ложа. Гарри и Лиза. Гарри угощает конфетами Лизу. Смотрит в сторону, кого-то узнал и кланяется. Лиза заметила, повернулась и смотрит туда же.

389. Другая ложа, в ней Адда и двое мужчин. Адда улыбается и кланяется. <...>

396. На сцене раскланивающиеся артисты. 397. Ложа. Лиза поворачивается от сцены к Гарри, и они встречаются глазами. <...>

399. Ложа. Вчетвером смотрят на сцену. Смеются.

400. На сцене Сиамский оркестр.

401. Ложа. Иванов смеется, говорит что-то Гарри.

СМОТРИ, как ПОХОЖ НА ТВОЕГО ОТЦА.

Иванов показывает пальцем. Гарри смотрит.

402. Носатая рожа сиамца (в бинокль)¹⁹².

Фильм сохранился без первых двух частей. В копии Госфильмофонда сцены в «Балаганчике» нет. В сценарии этой сценой начинается четвертая часть. В Ленинграде демонстрация картины «Сердца и доллары» началась в ноябре 1924 г. Критики писали о ней как о легкой и веселой комедии с мещански разработанным сценарием:

¹⁹¹ Владимир Евгеньевич Егоров (1878–1960) – русский и советский художник театра и кино.

¹⁹² ЦГАЛИ СПб. Ф. 242. Оп. 1. Ед. хр. 18. Л. 23–23 об.

Авторы сценария <...> по-видимому, решили быть больше американцами, чем сами американцы. В результате, при общей технической слаженности картины, – перегрузка происшествиями и трюками»¹⁹³.

В декабре этого же года на экраны выйдет первый фильм В. Шмидтгофа по собственному сценарию – «Н+Н+Н» («Нини, налог, неприятность»), короткометражная комедия о попытке спекулянта Беззаботова и его легкомысленной супруги скрыть от финотдела свои непролетарские доходы. До «Н+Н+Н» Шмидтгоф начинал снимать полнометражную комедию «Двуглавая утка» с Л. О. Утесовым в одной из главных ролей. Художником неснятого полностью фильма был Н. П. Акимов.

Для Петрова «Сердца и доллары» и следующий фильм «Аэро-НТ-54» (1925) о борьбе за создание первого советского авиационного двигателя – всего лишь эпизоды в творческой жизни театрального режиссера. Тимошенко в анкете личного дела, указывая причину увольнения из «Вольной комедии», 1 февраля 1925 г. напишет: «По личному заявлению», «желая всецело работать в кино»¹⁹⁴.

В сентябре 1923 г. несколько изданий опубликовали сообщение о приобретении «Кино-Севером» киномана Тимошенко «Смерти не будет» и о приглашении в качестве режиссера фильма по этому сценарию С. Радлова, а также артистов Хохлова и В. Н. Давыдова на главные роли.

Тема сценария – учреждение в 1925 г. «Лиги борьбы за бессмертие». Фон картины – Запад 1925 г.; Петроград 1923 г.; социальная революция на Западе; восстание летчиков; все это тесно переплетается с философским сюжетом и темами американского детектива и германской психологической экспрессионистической кинодрамы. <...> Близкое участие примет в съемках сам автор¹⁹⁵.

Фильм не был снят; не вышла на экран и картина по киномуану «Форт призраков», написанному Тимошенко осенью 1924 г., т. е. в последний сезон работы «Балаганчика».

Первой режиссерской работой Тимошенко в кино станет короткометражная агиткомедия «Радио-детектив», вышедшая на экран в начале апреля 1925 г. Фильм не сохранился. В постановке приняли участие – Н. П. Акимов (художник), Р. М. Рубинштейн (исполнитель

¹⁹³ Андреев Б. Советская кинокомедия // Рабочий и театр. 1924. № 12. 8 дек. С. 20.

¹⁹⁴ ЦГАЛИ СПб. Ф. 257. Оп. 1. Ед. хр. 740. Л. 4.

¹⁹⁵ Б. п. Кино-роман С. Тимошенко // Жизнь искусства. 1923. № 36. 11 сент. С. 24.

роли нэпмана), Н. Ф. Фридланд (в роли следователя), Н. Н. Кошеверова. Мнения критики о фильме разошлись. Вл. Недоброво писал о «Радио-детективе» как о вредной комедии, не имеющей никакой социальной ценности, где радио – «аппарат огромного политического и общественного значения» – используется как дешевый и неправдоподобный пособник «в деле поимки нэпмана, уклоняющегося от уплаты налогов!»¹⁹⁶ Одним из героев фильма, возможно, был Чарли Чаплин в исполнении А. М. Матова.

Сам Тимошенко относит начало своей деятельности «по кино» к 1923 г., имея в виду теоретическую работу. Первые публикации его статей о кино, вероятно, относятся к 1924 г. Среди них фельетоны и небольшие теоретические тексты: «Человек на экране», «Русский сценарий», «Киноартист», «Кинорежиссер» и др. О серьезном отношении Тимошенко к вопросам теории кино и кинопроизводства свидетельствует уже то, что в конце января 1926 г. на пятом заседании Кинокомитета при отделе истории и теории театра ГИИИ был заслушан его доклад на тему «Теории киномонтажа». Председатель заседания А. А. Гвоздев отметил «большой интерес и принципиальное значение доклада, впервые поставившего конкретную проблему теории киноискусства»¹⁹⁷. В том же 1926 г. издательство «Academia» выпустит книжку Тимошенко «Искусство кино и монтаж фильма. Опыт введения в теорию и эстетику кино».

Последствия наводнения 1924 г. привели к тому, что зимний сезон в «Вольной комедии» начался только 25 ноября. После ремонта первого этажа и восстановления отопления театр «шумно оповестил»¹⁹⁸ о слиянии «Балаганчика» с кино: «Нововведением <...> явится присоединение к его программам киноотделения»¹⁹⁹. Программа «Кино-Балаганчика» (с таким названием кабаре публиковались теперь афиши и анонсы) состояла из двух отделений. Первое отделение – Экран, демонстрация фильма. Второе – «Балаганчик», программа которого сократилась до пяти-семи номеров. Общая продолжительность сеанса «Кино-Балаганчика» составляла около двух часов. Главным режис-

¹⁹⁶ Вл. Недоброво. «Радио-детектив» // Жизнь искусства. 1925. № 33. 18 авг. С. 19.

¹⁹⁷ ЦГАЛИ СПб. Ф. 82. Оп. 3. Ед. хр. 20. Л. 19 об.

¹⁹⁸ Б. н. Кино-Балаганчик («Анна Болейн») // Ленинградская правда. 1924. 16 дек. № 288. С. 7.

¹⁹⁹ Б. н. «Вольная комедия» // Жизнь искусства. 1924. № 47. 18 нояб. С. 22.

сером по-прежнему был Петров, но как конференсье и актер он уже не выступал. Театр давал два представления «Кино-Балаганчика» за вечер в будние дни и три – в выходные и праздничные.

Включение в программу кинофильма было вынужденной мерой, очередной попыткой спасти театр от банкротства. По договору, подписанному Ленинградским театральным управлением и председателем распорядительного совета коллектива «Вольной комедии» Шатовым 1 октября 1924 г., арендная плата за помещение на Садовой ул. (тогда ул. 3 июля) с 1 октября 1924 г. по 1 июня 1925 г. составит 450 р., а с 1 июня 1925 г. по 1 октября 1925 г. пятьдесят процентов от этой суммы (при условии, «что в производственном плане доминирующую роль должен занимать театр Вольная комедия «Балаганчик» как таковой. Демонстрация кинокартин может быть произведена как добавление к основной программе»)²⁰⁰.

Любопытно было бы взглянуть на другой договор – между «Вольной комедией» («Балаганчиком») и «Госкино» – о прокате фильмов. Первым стала мелодрама «Мой мальчик»²⁰¹ с участием юного Джеки Кугана. Корреспондент вечерней «Красной газеты» приветствовал долгожданное открытие милого «Балаганчика», считая сотрудничество с «Госкино» браком скорее по расчету, чем по любви: «Формально спектакль “Балаганчика” как такового не страдает от кинососедства и производит цельное впечатление»²⁰². Возможно, впечатлению целостности программы способствовали киночастушки Доры Слепян²⁰³ в исполнении автора. Иное мнение было у редактора журнала «Жизнь искусства» Г. Г. Адонца, назвавшего американский фильм филантропическим «буржуазным хламом»²⁰⁴.

За два месяца работы «Кино-Балаганчика» в 1924 г. было показано всего несколько картин. Кроме новинки советского проката, американ-

²⁰⁰ ЦГАЛИ СПб. Ф. 30. Оп. 1. Ед. хр. 54. Л. 106.

²⁰¹ «Мой мальчик» (My Boy). 1921. США. Реж. Виктор Херман (Heerman), Альберт Остин (Austin).

²⁰² *Ф-т*. Открытие Кино-Балаганчика // Красная газета, веч. вып. 1924. 27 нояб. № 274. С. 4.

²⁰³ Дорианна Филипповна Слепян (1902–1972) – актриса, драматург. В 1920 окончила студию Большого драматического театра. Играла на сцене «Вольной комедии», ленинградского театра «Сатиры», «Таврического театра».

²⁰⁴ *Петербургский [Адонц Г. Г.]*. О Балаганчике и прочем // Жизнь искусства. 1924. № 49. 2 дек. С. 11.

ской картины «Мой мальчик», это костюмная историческая драма Эрнста Любича «Анна Болейн»²⁰⁵, где, «по мере возможности, изображена разнузданная жизнь английского короля Генриха»²⁰⁶; «Сердце гор»²⁰⁷ – приключенческая драма, разыгранная «среди природы и здоровых людей природы»²⁰⁸ с участием Мэри Пикфорд; драма о распаде семьи полковника царской армии «Враги»²⁰⁹ производства «3-й фабрики Госкино». Демонстрация последней картины, возможно, обусловлена договором с «Госкино». Фильм Ч. Г. Сабинского²¹⁰, «рассчитанный на зрителя-массовика», рассказывал о вражде отца и сына, полковника и студента-коммуниста, и включал сцены работы подпольной типографии, преследования революционеров полицейскими, расстрела красноармейцев на берегу реки. В «Балаганчике», куда зритель-массовик захаживал нечасто, «Враги» – первое отделение программы, второе – миниатюрное обозрение «Райкапелла», скетч «33 несчастья», песенки Рикомы и т. п. Как с сожалением констатировал критик, «роль “Балаганчика” как такового свелась к типично дивертисментному сопровождению фильма не хуже и не лучше, чем в других кино»²¹¹.

Демонстрируя один фильм в неделю, театр вряд ли мог хорошо заработать, в то время как в многочисленных кинотеатрах Ленинграда шло по несколько фильмов в день, а репертуар менялся порой дважды в неделю. Вероятно, «Госкино» сотрудничество с «Балаганчиком» также не приносило большой прибыли. В 1925 г. первоэкранных боевиков в афише «Кино-Балаганчика» уже не встретишь, за исключением анонса исторической драмы Любича «Жена фараона». В начале года в «Кино-Балаганчике» наряду с американскими комедиями, например «Нефтяной карьерой»²¹² с участием «необъятного»

²⁰⁵ «Анна Болейн» (Anna Boleyn). 1920. Германия. Реж. Эрнст Любич (Lubitsch). В Петрограде фильм впервые демонстрировался в 1923.

²⁰⁶ См.: *Нелус* Э. Анна Болейн // Жизнь искусства. 1924. № 51. 16 дек. С. 23.

²⁰⁷ «Сердце гор» (ориг. назв. «The Heart o' the Hills»), 1919. США. Реж. Сидни Франклин (Franklin).

²⁰⁸ См.: *Нелус* Э. Сердце гор // Жизнь искусства. 1924. № 51. 16 дек. С. 23.

²⁰⁹ «Враги» («Отец и сын», «Разрушенный очаг»), 1924. Реж. Ч. Г. Сабинский.

²¹⁰ Чеслав Генрихович Сабинский (1885–1941) – художник театра и кино, кинорежиссер, сценарист.

²¹¹ Б. н. Кино-Балаганчик («Анна Болейн») // Ленинградская правда. 1924. 16 дек. № 288. С. 7.

²¹² «Нефтяная карьера» (ориг. назв. «Gazoline Gus»), 1921. США. Реж. Дж. Круз (Cruze).

Фатти²¹³, «нежно влюбленного в кассиршу», где «бешеное катание с танцовщицами на пожарном автомобиле»²¹⁴ сменяют погоня за поездом и бесчисленные падения, демонстрировались либо картины невысокого качества либо снятые несколько лет тому назад. Например, фильм «В тине жизни»²¹⁵:

Совершенно непонятно, как такой убогий во всех отношениях хлам «Госкино» решается показывать искушенному зрителю столицы. Две-три вмонтированные в фильм советских надписи не меняют дела. Зритель остается в полном недоумении²¹⁶.

Через несколько дней после начала демонстрации фильма в «Красной газете» появляется заметка под заголовком «Суд в театре». Из нее можно узнать некоторые подробности договора с «Госкино»:

Кино, эксплуатируя экран и получая половину с общего валового сбора «Кино-Балаганчика», обязуется предоставлять театру первоклассные картины²¹⁷.

Далее автор статьи, видимо, хорошо знакомый с делами театра, извещает читателя о том, что поверенный «Балаганчика» Н. Я. Рабинович обратился в суд в связи с демонстрацией картины «В тине жизни», причинившей «Балаганчику» убытки. Рабинович просил «для обеспечения доказательства негодности фильма произвести осмотр картины»²¹⁸. Суд удовлетворил ходатайство, и 11 января, «когда в “Кино-Балаганчике” шел очередной спектакль, в конторе театра открылся суд с участием сторон и экспертов. После опроса сторон и оглашения заявления “Балаганчика” все участвующие в деле лица направились совершенно изолированно от публики в директорскую ложу, где смотрели картину “В тине жизни”»²¹⁹. Эксперты в лице А. Толстого, литературоведа и музыковеда Л. В. Пумпянского, ху-

²¹³ Роско Конклинг Арбакл (Arbuckle) (1887–1933) – американский комедийный актер, режиссер и сценарист немого кино, известный по псевдонимом Фатти (Fatty).

²¹⁴ А. Н-тов. «Нефтяная карьера» (Балаганчик) // Красная газета, веч. вып. 1925. 16 янв. № 14. С. 4.

²¹⁵ «В тине жизни» (ориг. назв. «Regeneration»), 1915. США. Реж. Пауль Уолш (Walsh).

²¹⁶ Ф. А. [Флит А. М.]. «В тине жизни» («Кино-Балаганчик») // Красная газета, веч. вып. 9 янв. 1925. № 8. С. 4.

²¹⁷ С. Т. «Суд в театре» // Красная газета, веч. вып. 1925. 14 янв. № 12. С. 4.

²¹⁸ Там же.

²¹⁹ Там же.

дожника И. И. Бродского, председателя Ленинградского отделения Главнауки М. П. Кристи, актера академических театров Б. А. Горин-Горяинова (выступавшего и на сцене «Балаганчика») и заместителя председателя союза драматических писателей Б. И. Бентовина единогласно пришли к выводу, что в фильме «В тине жизни» нет фабулы, нет связи между эпизодами: «Картина не представляет никакого интереса ни в идеологическом, ни в художественном отношении»²²⁰.

Результатом конфликта стало решение Репертуарного комитета Губполитпросвета о закрытии «Кино-Балаганчика», которое, впрочем, через несколько дней было отменено:

Репертуарный комитет совместно с Художественным отделом Губполитпросвета договорились об условном разрешении существования «Балаганчика» с тем, чтобы программа вырабатывалась под непосредственным руководством Губполитпросвета²²¹.

В середине марта театр демонстрировал фильм «Екатерина Медичи», как гласила афиша, первую в СССР полученную из Франции «картину в красках»²²². Критик, посетивший «Балаганчик», объяснил включение «Екатерины Медичи» в программу требованием кассы, а сам фильм назвал киноантикварной уникой «выпуска приблизительно 1905 года»²²³. Речь идет о картине «Королева Марго» 1914 г. режиссера Анри Дефонтена, раскрашенной по системе Pathécolor. С 1914 по 1925 г. поэтика кино коренным образом изменилась, поэтому для зрителей «Кино-Балаганчика» просмотр «Екатерины Медичи» был своеобразным путешествием во времени, в прошлое не столько историческое, сколько кинематографическое:

И очень занятно было потому смотреть на странные штампово = пафосно = узаконенные движения актеров, на скромную Варфоломеевскую ночь, где избиение гугенотов показывалось в крошечном павильончике, на длинные части, где самые ответственные и трудные моменты съемки

²²⁰ Там же. С экспертами можно согласиться лишь отчасти. В идеологическом плане картина Уолша для советской аудитории, возможно, интереса не представляла, но в отношении художественной стороны фильма выводы комиссии кажутся слишком суровыми.

²²¹ Б. п. «Кино-Балаганчик» // Ленинградская правда. 1925. 18 янв. № 15. С. 4.

²²² Реклама «Кино-Балаганчика» // Красная газета, веч. вып. 1925. 15 марта. № 62. С. 6.

²²³ Н-тов Д. Вниманию антикваров («Екатерина Медичи» в «Балаганчике») // Красная газета, веч. вып. 1925. 17 марта. № 64. С. 4.

(нападение кабана, казнь и т. д.) не показывались на экране, а рассказывались надписью, где глаз зрителя отдыхал на ярко-голубых лошадях, розовом дыме и зеленых лицах героев²²⁴.

В первых числах апреля «Кино-Балаганчик» прекратил свое существование. 8 апреля 1925 г. Губернский суд наложил арест на имущество театра по иску «Госкино» за неплатеж прокатных денег²²⁵. Летом 1925 г. состоялись гастроли «Балаганчика» по южным городам. Последние гастроли театра проходили налегке, без кино и с поредевшей артистической труппой.

В дальнейшем С. А. Тимошенко, Н. Н. Кошеверова и В. Г. Шмидтгоф связали свою жизнь с кинематографом. Фильмы ведущих режиссеров «Ленфильма» Тимошенко («Три товарища», «Небесный тихоход», «Вратарь») и Кошеверовой («Золушка», «Старая, старая сказка», «Тень») известны нескольким поколениям кинозрителей. Картины Шмидтгофа, в 1920-е – 1930-е гг. много снимавшего на Ленинградской кинофабрике, в основном не сохранились. Г. Г. Кякшт в 1920-е гг. был одним из руководителей ленинградской Киноэкспериментальной мастерской (КЭМ) и преподавателем акробатики в Техникуме экранного искусства. Многие актеры, входившие в состав труппы «Балаганчика» и принимавшие участие в его программах, снимались в кино: Рина Зеленая, О. Г. Казико, З. В. Рикомы, Л. С. Вивьен, А. Н. Виолинов, К. А. Гун, Б. А. Горин-Горяинов, Р. М. Рубинштейн, Ф. Н. Курихин (дебютировавший в кино еще до революции). З. И. Тарховская исполнила главную роль в первом фильме Г. М. Козинцева и Л. З. Трауберга «Похождения Октябрины» (1924). В этой же картине как киноактер дебютировал С. А. Мартинсон. Б. С. Лихачев стал одним из первых историков отечественного кино. Собранные Лихачевым материалы (афиши, плакаты, либретто и сценарии, фотоматериалы, картотека отечественных и зарубежных фильмов и пр.) легли в основу коллекции Кинокабинета РИИИ, основанного в 1927 г. и расформированного в 2013 г.²²⁶

²²⁴ Н-тов Д. Вниманию антикваров («Екатерина Медичи» в «Балаганчике») // Красная газета, веч. вып. 1925. 17 марта. № 64. С. 4.

²²⁵ См.: Б. н. Конец «Балаганчика» // Новая вечерняя газета. 1925. 9 апр. № 8. С. 7.

²²⁶ Автор статьи благодарит историка кино П. А. Багрова за помощь в подготовке фильмографических и биографических справок.

Театр народной комедии: Поиски путей к зрителю



Ю. Е. Галанина

Театр народной комедии: Поиски путей к зрителю

В первые послереволюционные годы вопрос о рождении нового театра был тесно связан с проблемой формирования демократической зрительской среды и мог решаться двояко: как идеологически, так и в плане рождения новых художественных приемов¹.

Театр народной комедии (далее – ТНК) под руководством С. Э. Радлова, просуществовавший неполных два сезона (1920–1922 гг.), признан одним из самых ярких экспериментальных театров этого времени². Его оригинальность определялась тем, что в труппу на равных правах были включены драматические актеры и артисты цирка, а наиболее яркие спектакли опирались на традиции сценариев народных площадных представлений и свободной импровизации.

Общеизвестно, что своего зрителя имел Большой драматический театр (БДТ), возникший в 1919 г., руководство которым осуществлялось Александром Блоком и Максимом Горьким. Это был театр, не обращавшийся к открытой агитации, ставивший исключительно классические произведения. Не случайно здесь устраивались спектакли для красноармейцев, по окончании которых зрители отправлялись на фронт.

Однако билеты в серьезные академические и государственные театры в основном приобретались и распространялись профсоюзами, уверенными «в образцовости исполнения»³ и стремившимися воспитывать широкие массы.

¹ См.: Гудкова В. Смена караула, или Новый театральный зритель 1920-х годов // Новое литературное обозрение. 2013. № 5. С. 20–23.

² См.: Золотницкий Д. Зори театрального Октября. Л., 1976. С. 242.

³ Кузнецов Е. Народная комедия (Некролог) // Красная газета. 1922. 26 янв. № 19. С. 6.

Народ в театр не шел и не бежал по собственной охоте, а был подталкиваем либо партийными, либо военными ячейками. Шел он в театр «по наряду». То в театр нарядят такую-то фабрику, то погонят такие-то роты⁴.

Классическая драматургия в БДТ была устремлена к «пышному расцвету высокой драмы с большими страстями, с чрезвычайным действием с глубоким потоком идей»⁵; фактически провозглашалось направление на воспитание нравственности, борьба за социальную справедливость. Однако предсказанного Блоком ажиотажного устремления в театр спектакли БДТ у зрителей не вызывали.

В деятельности ТНК ярко выраженная идеологическая направленность отсутствовала. Открытие театра произошло через год после блестящего начала спектаклей труппы БДТ. Организаторы были знакомы с художественным направлением этого коллектива, обладавшего всемерной поддержкой со стороны Наркомпроса и главы Театрального отдела Наркомпроса (ТЕО НКП) М. Ф. Андреевой, актрисы этого театра. Однако в планы ТНК не входило подражание коллективу, пользовавшемуся таким успехом.

Интересы, устремления и пристрастия нового зрителя не были достаточно ясны организаторам театрального дела. Старый дореволюционный театр, привлекавший образованную публику, тяготел к углубленному психологизму и натуралистическому воссозданию реальности. Организаторы Народной комедии выступали против увлечения бытом и психологией⁶, не соответствующего требованиям нового времени и не отвечающего интересам широкой массовой аудитории. Художественный вектор Театра Радлова, искавшего свое направление и шедшего путем проб и ошибок, был нацелен на возрождение площадных народных форм театра и, таким образом, ориентирован на другую, демократическую аудиторию.

Уровень образования народных масс в дореволюционной России был низким, а в военные и послереволюционные годы еще более снизился. Вырос процент маргинальных слоев населения. Социальные

⁴ Шаляпин Ф. Маска и душа. Мои 40 лет на театрах. М., 1989. С. 180.

⁵ Блок А. О театре (1908) // Блок А. А. Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. Т. 8. Проза (1908–1916). М., 2010. С. 30.

⁶ См.: Кузнецов Е. Театр несносной публики (К его первой годовщине) // Красная газета. 1921. 15 янв. № 9. С. 4.

изменения 1917 г. служили причиной появления нового всенародного театра для массового зрителя.

Неграмотная толпа, необразованный обездоленный люд требовал своего места под солнцем, пьес, вселяющих веру в грядущие изменения, в победу справедливости. Близкие для себя темы: торжество угнетенных, осмеяние и наказание притеснителей – зрители находили в комедийных представлениях на сценах народных театров. Их герои с помощью природной смекалки и палочных ударов вершили правосудие; завершалось действие неременной победой добра и наказанием обидчиков. Зрителей привлекала яркая зрелищная выразительность выступлений в уличных балаганах. Комедианты, клоуны, дрессировщики, шпагоглотатели, акробаты и гимнасты демонстрировали ловкость и отвагу. Исключительная точность движений казалась проявлением сверхъестественных сил. Жителям города хотелось забыть о социальных и бытовых проблемах, погрузиться в иную, пусть и выдуманную реальность, спасительную и благополучную.

В России приемы народных театров широко использовал В. Э. Мейерхольд в период деятельности Студии на Бородинской (1913–1917), одним из принципов которой было восстановление театральных традиций прошлого, и Курсов мастерства сценических постановок (КУРМАСЦЕП), 1918. В Студии на занятиях по овладению сценической техникой комедии дель арте В. Н. Соловьева (в его терминологии, «итальянской импровизованной комедии») стремились к глубокому изучению и освоению традиционных методов игры, их накоплению, знанию текстов писаной ученой комедии⁷. Мейерхольд, считая, что «основным в искусстве театра является игра», творчество, т. е. созидание новой преображенной реальности, учил: «Актеру нового театра необходимо составить целый кодекс технических приемов, каковы он может добыть при изучении принципов игры подлинно-театральных эпох», чтобы ими «щеголять» и «украшаться»⁸. Комбинирование заранее известных, изученных текстов, приемов, движений составляло спектакль, каждый раз создающийся заново.

⁷ См.: Соловьев В. К истории сценической техники *commedia dell'arte* (Из речи, читанной на открытии Студии Вс. Э. Мейерхольда) // Любовь к трем апельсинам (1914–1916): в 2 т. СПб., 2014. Т. 1. С. 16.

⁸ Класс Вс. Э. Мейерхольда. Техника сценических движений // Любовь к трем апельсинам (1914–1916): в 2 т. Т. 1. С. 336.

Радлов был учеником Мейерхольда и продолжателем его дела. Не случайно после отъезда Мейерхольда из Петрограда его считали главным реформатором театра в бывшей столице. В предреволюционные годы он посещал Студию Мейерхольда на Бородинской. Радлов вспоминал: «[При создании ТНК] я использовал *некоторые* свои знания итальянской комедии [масок], которые у меня были, потому что я *немножко* ходил в Студию Мейерхольда, где процветало увлечение комедией⁹. Затем я со своими университетскими товарищами *немножко* подчитывал итальянские сценарии на итальянском языке <...>. Знаком я был с изданием Перетца¹⁰, изданием сценариев эпохи Анны Иоанновны, которые представляли собой эмигрировавшие, переселившиеся к нам сценарии итальянцев»¹¹ (выделено мною. – Ю. Г.).

Повторение слов «некоторые», «немножко» указывает на сознательное признание Радловым недостаточного владения приемами, изучаемыми в Студии Мейерхольда, а также намеренно затушевывает его связь с Мейерхольдом, утратившим в 1930-х гг. признание властей.

Рождению ТНК предшествовала организация Радловым в июне 1918 г. передвижного Театра экспериментальных постановок (по афишам – Первая коммунальная труппа), основу которого составили ученики студии В. Э. Мейерхольда¹². Спектакли шли на разных площадках, в том числе и в Народном доме на Петроградской стороне.

Филолог по образованию, Радлов в годы обучения в университете специализировался в области античной классики¹³. Увлеченный древним театром, летом 1918 г. он осуществил постановки двух старинных пьес: «Сбитенщик» Я. Б. Княжнина и «Близнецы» Плавта.

⁹ Имеется в виду Студия на Бородинской.

¹⁰ Владимир Николаевич Перетц (1870–1935) – историк литературы. Значительное внимание уделял народному театру XVII–XVIII вв. См.: *Перетц В. Н.* Итальянские комедии и интермедии, представленные при дворе императрицы Анны Иоанновны в 1733–1735 гг.: Тексты. Пг., 1917.

¹¹ *Радлов С. Э.* Воспоминания о Театре Народной комедии / Публикация П. В. Дмитриева // Минувшее: Исторический альманах. 16. М.; СПб., 1994. С. 82. Возможно, опубликованный текст Радлова представляет собой переработанный вариант его выступления в Институте истории искусств на «Дне воспоминаний» 21 ноября 1926 г. См.: *А. Д.* Прогулка в прошлое (на первом «Дне воспоминаний» в Институте истории искусств) // Красная газета, веч. вып. 1926. 23 нояб.

¹² А. М. Бонди, Ф. А. Глинская, Н. Д. Елагин, К. Ю. Ляндау, А. Я. Трусевич, В. С. Чернявский и др.

¹³ См.: ЦГИА СПб. Ф. 14. Оп. 3. Ед. хр. 56066, 11231.

Пьеса Плавта, построенная на путанице, произошедшей из-за сходства братьев-близнецов, и соперничестве законной жены и гертеры, шла в переводе режиссера, но стилизованная игра актеров в непривычных для России древних масках европейских лицедеев не могла привлечь внимания неподготовленных зрителей и успеха среди петроградской широкой публики не имела, хотя была высоко оценена знатоками классической древности¹⁴.

В пьесе «переимчивого» Княжнина «Сбитенщик» использован классический, многократно повторяющийся сюжет итальянской комедии масок (старик препятствует соединению молодых влюбленных, простолюдин-сбитенщик помогает им преодолеть вмешательство отца).

В производственной программе театра, вероятно, составленной Радловым, главной целью театрального коллектива названо «создание всенародного театра, воплощающего в себе и творящего стиль нашего времени». При этом указывалось, что для осуществления планов Радлова «всенародный репертуар античного театра дает богатейший материал»¹⁵.

Приблизить к современности архаику древнего театра, «создать материал для новых пьес, новых драматургов», по мнению режиссера, позволит словесная импровизация, «черпающая свои материалы из жизни, быющей вокруг, создающая типы современного театра <...>»¹⁶ Освоив этот прием, актер получит возможность проявить речевую находчивость, способность «нести отсебятину», говорить об окружающей реальности в понятной обывателю просторечной манере. Стремясь создать всенародный театр, отражающий реальность XX в., античник Радлов ориентировался прежде всего на традиции классического римского народного представления и правила красноречия древней риторики¹⁷.

¹⁴ См.: С. Ц[ыбульский]. «Менехмы» Плавта на сцене Зимнего Водевилья в Народном Доме в Петрограде // Гермес. 1918. № 22. Янв. – июль. С. 117–118.

¹⁵ Временник ТЕО Наркомпроса. 1918. Ноябрь. Вып. 1. С. 30.

¹⁶ Б. п. [Радлов С. Э.?). Театр экспериментальных постановок // Временник ТЕО Наркомпроса. 1918. Ноябрь. Вып. 1. С. 30. См.: Радлов С. Словесная импровизация в театре // Жизнь искусства. 1922. 1 марта. № 9. С. 4. В измененной редакции: Радлов С. Словесная импровизация в театре // Радлов С. Статьи о театре. 1918–1922. Пг., 1923. С. 57–60.

¹⁷ См.: Радлов С. Словесная импровизация в театре // Жизнь искусства. 1922. 1 марта. № 9. С. 4.

По словам Радлова, «актер-импровизатор поможет театру убить зловредное существо – кабинетного литератора, в тиши своей кватирки пишущего слова для театра»¹⁸. Такая речевая импровизация в XX в., в эпоху режиссерского театра, фактически свидетельствовала об отказе от литературного текста на сценических подмостках и в 1920-х гг. вылилась в одну из форм борьбы с литературоцентризмом. Сценическое творчество декларировалось как самостоятельный, отдельный вид искусства.

С начала 1919 г. Театр экспериментальных постановок трансформировался в театр «Студия» (Литейный, 51), где Радлов поставил трехактную пьесу для детей «Саламинский бой» по мотивам произведений Геродота, Фукидида и Эсхила, сочиненную им в содружестве с другим «античником» – Адрианом Пиотровским¹⁹. Но эти шаги не могли способствовать созданию новой зрительской аудитории.

Организация образцового показательного театра, разместившегося в Эрмитаже, не решала вопроса о том, как удовлетворить запросы широкой публики. Постановка пьесы Л. Н. Толстого «Первый винокур», предназначенной для народных театров, была впервые показана в залах Зимнего дворца 13 октября 1919 г. Режиссер Ю. П. Анненков ввел в спектакль выступления героев городского фольклора, цирковых артистов, акробатов и т. д.²⁰ По словам Анненкова, «игра цирковых артистов <...> органически слилась с игрой артистов драмы, чрезвычайно обогатив зрелищный элемент спектакля»²¹, достигнув максимальной выразительности. Виртуозность исполнения акробатических номеров укрепляла веру в человека и его возможности.

В спектакль Анненков ввел пантомимную роль клоуна Анюты (клоун-акробат Жорж Дельвари²²), некоего «соглядатая» из зала, ко-

¹⁸ Радлов С. Словесная импровизация в театре // Жизнь искусства. 1922. 1 марта. № 9. С. 4.

¹⁹ См.: Золотницкий Д. Зори театрального Октября. С. 229–231.

²⁰ См.: Шкловский В. Народная комедия и «Первый винокур» // Жизнь искусства. 1920. 17–19 апр. С. 1. Первая рец.: Н. Н. [Носков Н. Д.]. Первый винокур (Эрмитажный театр) // Жизнь искусства. 1919. 24 сент. № 250. С. 1. Подробнее см.: Золотницкий Д. Зори театрального Октября. С. 232–239.

²¹ Анненков Ю. П. Дневник моих встреч: Цикл трагедий: в 2 т. Л., 1991. Т. 2. С. 37.

²² Георгий Ильич Кучинский (псевд. Жорж Дельвари, 1888–1942) – клоун, выступавший на арене цирка в различных жанрах (акробат-эксцентрик, наездник и пр.). Уйдя из ТНК, возглавил созданный им Театр дерзких шутов, где также играл комические роли, ставил скетчи, миниатюры, политические клоунады; затем снова вернулся на манеж.

торый «ахал, обращался к публике с недоуменными взглядами, жестами, возгласами, в буквальном смысле слова покатывался со смеху, хохотал до упаду»²³. Д. Золотницкий отмечал:

В статье «Кризис эстрады» Анненков не без гордости заявлял:

«Пройдитесь только по улицам Петербургской стороны с клоуном Дельвари, и вы увидите, как все его знают на любом перекрестке, как каждый мальчуган, каждый подросток считает долгом вежливости его приветствовать:

– Здравствуй, Анюта!

И в этом нет и тени озорства, потому что его любят и ценят»²⁴.

Однако через несколько дней спектакль был снят за буржуазное осовременивание классики.

Для выступлений труппы Радлова был намечен зал Народного дома на Петроградской стороне, прежде носившего имя императора Николая II. Народный дом был одним из культурно-просветительных учреждений города, возникших в 1880-х гг. и связанных с деятельностью попечительств о народной трезвости, главной задачей которых было не просвещение, а развлечение и отвлечение от пагубного пристрастия. Это так называемый Железный зал Народного дома с открытыми металлическими несущими балками, удерживающими его конструкцию, ныне занимаемый Планетариумом. Зал соседствовал с двумя другими театральными помещениями, где давали свои спектакли Драматический²⁵ и Оперный²⁶ театры. Соответственно Железный зал был, по сути, открытой, далеко выдвинутой в зал эстрадной площадкой и предназначался для концертов и дивертисментов. После революции его сцена использовалась для проведения митингов и показа развлекательных программ, составленных из номеров различных жанров²⁷.

²³ Золотницкий Д. Зори театрального Октября. С. 236–237.

²⁴ Цит. по: Золотницкий Д. Зори театрального Октября. С. 236–237, 261.

²⁵ Петроградский драматический театр давал спектакли в малом зале, расположенном слева от вестибюля.

²⁶ Оперные спектакли проходили в большом зале справа от входа, пристроенном в 1910–1911.

²⁷ В 1918 здесь шли небольшие пьесы и сценки: лубок-сказка В. Раппопорта «Как Иван-дурак умным стал», инсценировка «Песни про купца Калашникова», пьеса М. Е. Левберг «Зарождение Марсельезы». Программа включала патриотическую поэзию, народные песни, лубочные номера, хореографические миниатюры, в том числе в исполнении премьеров государственного балета (Бориса Романова и др.), танцы апашей, выходивших на сцену под видом сибирских бродяг.

Радлов писал:

Отдел театра и зрелищ, который возглавляла М. Ф. Андреева и ее помощник Н. Е. Буренин²⁸ <...>, обратились ко мне с просьбой: нельзя ли что-нибудь попробовать сделать, чтобы создать что-то вроде комбинированного сюжетно-эстрадного театра, программы, чтобы увеличить интерес зрительного зала к этим эстрадным выступлениям²⁹.

На Западе к этому времени широкое распространение получили театры-варьете и мюзик-холлы, объединяющие представителей разных жанров: актеров драматических и музыкальных театров, цирковых виртуозов и пр.³⁰ Впрочем, постановка Мейерхольдом «Мистерии-буфф» В. Маяковского в первую годовщину революции также включала выступления цирковых артистов, традиционные для народных балаганов.

С лета 1919 г. в Железном зале размещался Театр художественно-го дивертисмента (ТХД)³¹. Устраивались концертные выступления с декламациями и лубочными постановками, привлечением артистов государственных театров. Но публика оставалась равнодушной к таким увеселениям.

Обитатели района Сытного рынка (крупнейшего в Петрограде), рядом с которым располагался Народный дом, – местная шпана, воришки, карманники, побирушки, беспризорники и пр. – были далеки от культурных интересов.

К деятельности ТХД был причастен А. Я. Алексеев-Яковлев³² – широко известный в дореволюционной России организатор гуляний

²⁸ Николай Евгеньевич Буренин (1874–1962) – музыкант, концертмейстер; участник революционного движения с 1901. После революции 1917 работал в Театральном отделе Наркомпроса. С 1921 на дипломатической работе (зам. торгпреда РСФСР в Финляндии, позднее – в советском посольстве в Германии). См.: *Буренин Н. Е.* Памятные года. Воспоминания. Л., 1961; 2-е изд.: Л., 1967.

²⁹ *Радлов С. Э.* Воспоминания о Театре Народной комедии / Публикация П. В. Дмитриева. С. 81.

³⁰ См.: *Сергеев А.* Циркизация театра: От традиционализма к футуризму. СПб., 2008. С. 26–27.

³¹ В правление театра входили Н. Е. Буренин, актер Н. Н. Урванцев, певица С. Д. Масловская, художница В. М. Ходасевич, артист цирка В. Ф. Эрнани. В совещаниях участвовали М. А. Кузмин, Ю. М. Бонди, В. В. Воинов (ЦГА СПб. Ф. 2551. Оп. 1. Ед. хр. 2410).

³² Алексей Яковлевич Алексеев-Яковлев (1850–1939) – режиссер, художник и драматург. Постановщик театрализованных представлений для народа. Работал в балаганных театрах. Руководил постановочной деятельностью всех театров Петербургского городского попечительства о народной трезвости.

и площадных театров для народа, безусловно, хорошо знавший народного зрителя и его интересы. Характерно, что в феврале 1919 г. он обратился к Андреевой с предложением включить цирковых артистов в программу дивертисментных выступлений на сцене Железного зала. Резолюция партийной комиссарши последовала в апреле: заменить циркачей великорусским оркестром в составе шестнадцати человек³³, по ее мнению, вероятно, более подходящим для воспитания нового зрителя.

Сцена Железного зала, представлявшая собой выдвинутый в зал просцениум, спуск с которого на открытые площадки располагался в середине и с боков перед первыми рядами кресел³⁴, очень подходила для непосредственного контакта артистов со зрителями.

На заседаниях правления театра поднимался вопрос о включении в программу кинематографа. 5 и 6 декабря устраивались «русские посиделки», 7, 9 и 10 декабря шла «смешанная программа с цирковыми номерами»³⁵.

Участие Радлова в этих заседаниях в документах не отмечено. Однако соратник Радлова В. Н. Соловьев, один из ближайших учеников Мейерхольда в 1911–1916 гг., страстный адепт итальянской комедии масок и творчества Мольера, присутствовал на заседании правления театра 8 декабря 1920 г.³⁶; активно участвовал в разработке программы; предлагал ставить пантомимы, использовать опыт старинного народного театра – итальянской комедии масок, ориентируясь на проверенные веками традиционные сюжеты, доступные пониманию неискушенного зрителя. Опираясь на свой режиссерский опыт, особенно по организации спектаклей для солдат, он предлагал включить в репертуар ТХД водевили и пантомимы с участием двух-трех актеров, а также «китайскую» пантомиму по собственному сценарию «Сказка еще об одном принце, который нашел свою принцессу» (очевидно, на сюжет «Принцессы Турандот» К. Гоцци). Руководители решили «поставить в виде опыта пантомиму Соловьева в первую очередь»³⁷.

³³ См.: ЦГА СПб. Ф. 2551. Ед. хр. 2432. Л. 16.

³⁴ См.: ТНХ. Протоколы заседаний комиссии Художественного дивертисмента. 3 окт. 1919 – 5 июля 1920 // ЦГА СПб. Ф. 2551. Оп. 1. Ед. хр. 2409. Л. 2.

³⁵ ЦГА СПб. Ф. 2551. Оп. 1. Ед. хр. 2409. Л. 11, 12.

³⁶ См.: ТНХ. Протоколы заседаний комиссии Художественного дивертисмента. Л. 13.

³⁷ Там же.

30 декабря состоялась премьера «итальянской пантомимы» «Прерванное свидание»³⁸, сочиненной Соловьевым на классический сюжет комедии дель арте (соединение влюбленных вопреки воле отца), с участием старика Панталоне (Панталионе) и пары влюбленных. Пантомима была разыграна близкой автору группой учеников Курсов мастерства сценических постановок³⁹. Однако постановка показалась руководству ТХД «скуchnовой»⁴⁰.

13 декабря 1919 г. в протоколе заседания ТХД впервые упоминается фамилия Радлова, ранее встречавшегося с Соловьевым в Студии на Бородинской, в КУРМАСЦЕПе и Наркомпросе. Радлов с большим интересом отнесся к созданию нового театра. Несмотря на недовольство руководства «Прерванным свиданием», Радлов, поверив в правильность избранного курса на традиционализм и осознав сложность возрождения античного театра под петербургским небом, направил свои искания в русло итальянской комедии масок и настаивал на приглашении таких опытных консультантов, как Соловьев и К. М. Миклашевский⁴¹, автор книги об итальянской комедии масок⁴².

Первым спектаклем Театра народной комедии принято считать состоявшуюся 8 января 1920 г. постановку «цирковой комедии» Радлова

³⁸ В анонсе сообщалось: «Сегодня в Железном зале (б. Народного дома) идет в первый раз итальянская пантомима Вл. Н. Соловьева “Прерванное свидание” с традиционными театральными персонажами Панталоне, Сильвио и Аурелией. Импровизованной игре артистов будет соответствовать музыка Г. Ю. Бруни, построенная также на принципах импровизации» (Жизнь искусства. 1919. 30 дек. № 330. С. 4).

³⁹ В пантомиме участвовали: Актер, читающий текст Пролога, – Юрьевский (возможно, актер Драматической труппы Народного дома. Следует отметить, что сам Соловьев исполнял роль автора, читающего пролог, в своей первой постановке «Арлекин, ходатай свадеб» (1911)). Пантелионе (Панталоне) – учащийся КУРМАСЦЕПа Г. А. Головки; Аурелия, его дочь – ученица КУРМАСЦЕПа, в дальнейшем художница театра Е. П. Якунина; Сильвио, влюбленный в Аурелию – учащийся КУРМАСЦЕПа, секретарь ТЕО Наркомпроса (1919–1921), театальный критик К. Н. Державин (1903–1956).

⁴⁰ ЦГА СПб. Ф. 2551. Оп. 1. Ед. хр. 2409. Л. 32.

⁴¹ Константин Михайлович Миклашевский (1885–1943) – актер, режиссер, историк театра. Готовил несостоявшийся итальянский сезон Старинного театра в 1914–1915.

⁴² Миклашевский К. La Commedia dell'arte, или Театр итальянских комедиантов XVI, XVII и XVIII столетий. М., 2017.

«Невеста мертвеца, или Сватовство хирурга»⁴³ (художник В. М. Ходасевич⁴⁴), повторяющую традиционную схему сюжета комедии дель арте, переделанную на злобу дня: героем пьесы (молодым влюбленным) стал кронштадтский матрос (его роль исполнял клоун Жорж Дельвари), влюбленный в молодую Елизавету⁴⁵, к которой сватается скупой доктор Болваниус⁴⁶. Матрос обманным путем под видом мертвеца, доставленного на анатомический стол доктора, проникал в дом хирурга и вместе с другими персонажами с помощью цирковых трюков дурачил и запугивал струсившего хозяина, выдавая себя за ожившего мертвеца, выходца с того света. Роль комической старухи, пытавшейся защитить внучку, исполнял известный цирковой артист Серж⁴⁷, поражавший публику невероятными кульбитами⁴⁸.

В рецензии Соловьев подчеркивал черты итальянской комедии масок:

Чередование традиционных театральных персонажей с героями сегодняшнего дня сообщило всему спектаклю характер преувеличенной пародии и облегчило работу режиссера над созданием импровизированного

⁴³ В ролях: Матрос – Дельвари; Банкир Морган – Александров; Дочь банкира – Лиди (Козюкова); Доктор – Гибшман; Цанни – Боб; Бабушка Елизавета – Серж; Носильщики – Вильямс, Алекс, Такашима, Таурек. См.: *Л. Театральная хроника // Известия Петросовета*. 1920. 14 янв. С. 2; *Соловьев В. Н. «Невеста мертвеца» // Жизнь искусства*. 1920. 15 янв. № 343. С. 2.

⁴⁴ Валентина Михайловна Ходасевич (1894–1970) – театральный художник, живописец, график. Племянница поэта В. Ф. Ходасевича. Училась в живописных школах Москвы, Петрограда, Мюнхена и Парижа. Оформила 12 спектаклей в Театре народной комедии.

⁴⁵ Роль Елизаветы исполнила Лиди (Лидия) Козюкова, цирковая артистка, жена клоуна-эксцентрика Бориса Дмитриевича Козюкова (1892–?).

⁴⁶ Эту роль исполнял Константин Эдуардович фон Гибшман (1884–1942) – актер театра и эстрады, конферансье. Сотрудничал с Мейерхольдом в Драматическом театре В. Ф. Комиссаржевской, в Доме интермедий, в Териокском товариществе, в Эрмитажном театре; выступал в петербургских кабаре «Бродячая собака», «Привал комедиантов» и в московской «Летучей мыши».

⁴⁷ Александр Сергеевич Александров (псевд. Серж; 1892–1961) – воздушный гимнаст.

⁴⁸ 2-я редакция цирковой комедии С. Э. Радлова под названием «Сватовство доктора» шла с измененным составом действующих лиц 30–31 мая в Летнем Василеостровском театре. В ролях: Банкир Морган – Александров; Его дочери Елизавета – Козюкова и Елена – Нефедова; Бабушка Елизавета – Головина; Доктор – Алекс I; Цанни, слуга – Юргенс; Матрос, Директор цирка – Нефедов, Букко, слуга директора – Филиппов; 2-й слуга – Алекс II; Медведь – Вильямс; Обезьяна – Жорж.

текста. Удачно использованы режиссером отдельные номера цирковых артистов, которым придан характер *lazzi* старой итальянской комедии. Особенно сценически занятно разработан мотив, когда носильщики, жонглируя горящими факелами, пугают доктора Болваниуса, принимающего их за выходцев с того света⁴⁹.

Об удачном соединении элементов разных театральных эпох и стилей также писал Евг. Кузнецов:

Смешение итальянских масок с масками современности, внесение в комедию – помимо цирковых движений – начал пластично-пантомимичных (объяснение банкира с дочерью на балконе или сцена доктора с бабушкой Елизаветой, так живо воскресившая “*Combat de coqs*”⁵⁰ французского театра кукол), исполнение ролей в тонах и бытовых, и преувеличенного гротеска, наконец, условность декоративной живописи художницы Ходасевич, вот, что делало комедию столь острой⁵¹.

Вдохновленный первым опытом современной трактовки классического сюжета, Радлов заявил об организации труппы импровизационной комедии⁵².

Успех спектакля вызвал публикацию письма цирковых артистов, благодаривших за то, что они были привлечены к выступлениям признанных артистов драмы, балета, вызвавших живое участие и поддержку зрителей⁵³.

За первой постановкой последовали новые пьесы Радлова. Но программы выступлений еще не утратили характер дивертисмента, постановки пьес соединялись в один вечер с другими номерами разных жанров.

Назначенную на 17 февраля премьеру новой пьесы Радлова «Обезьяна-доносчица»⁵⁴ давали в один вечер со сценами из оперы

⁴⁹ Соловьев В. Н. «Невеста мертвеца» // Жизнь искусства. 1920. 15 янв. № 343. С. 2.

⁵⁰ *Combat de coqs* – петушиный бой (фр.).

⁵¹ Кузнецов Евг. Пути и перепутья («Невеста мертвеца» и «Обезьяна-доносчица») // Жизнь искусства. 1920. 20–22 марта. № 403–405. С. 1.

⁵² См.: Б. н. Хроника // Жизнь искусства. 1920. 31 янв. – 1 февр. С. 2.

⁵³ См.: Жизнь искусства. 1920. 3 февр. № 361. С. 3.

⁵⁴ В ролях: Мессир Никий – Гибшман; Катарина – Аполлоне (Sic!); Бригелла – Ж. Дельвари, Эулария – Глинская, Труффальдино – Елагин, Цанни – Боб; Обезьяна Джимми – Серж. См.: Е. К. [Кузнецов Евг.] Цирковая комедия // Красная газета. 1920. 19 февр. № 38. С. 4; Кузнецов Евг. Пути и перепутья («Невеста мертвеца» и «Обезьяна-доносчица») // Жизнь искусства. 1920. 20–22 марта. № 403–405. С. 1.

«Князь Игорь»⁵⁵. Подобные дополнения, включавшие музыкальные номера, декламацию и пр., сопровождали спектакли театра Радлова до конца первого сезона.

После второй постановки 17 февраля появилось новое название труппы Радлова: Театр народной комедии⁵⁶; реально же решение о его переименовании было принято 10 февраля⁵⁷.

Денег на постановки катастрофически не хватало. Актеры мало чем отличались от своих зрителей. Замысел следующей пьесы – «Обезьяна-доносчица» родился из обнаруженного в кладовой театра костюма обезьяны. Обезьяна Джимми (акробат Серж), в бессловесной роли копируя поведение жены, раскрывала мужу ее измену, показывала, как немцы наступали на Петроград, а затем спасались бегством.

Радлов писал:

Помню, что в результате исполнений Сержем этой роли обезьяны его так полюбили и так им восхищались, что на эстраду после конца спектакля сыпались ему неизменные сухари, куски сахара, папиросы, бублики и другие необычайно драгоценные в те времена вещи, так что он уходил с этого спектакля с полной охапкой такого рода драгоценностей⁵⁸.

Новая постановка – двухактная пьеса Радлова «Султан и черт»⁵⁹ – была представлена зрителям 16 марта 1920 г. По свидетельству автора, пьеса «имела у этой аудитории оглушающий успех»⁶⁰. Радлов использовал сюжет цирковой пантомимы «Зеленый черт», о которой ему рассказывал Серж:

⁵⁵ См.: Жизнь искусства. 1920. 17 февр. № 373. С. 6. См. также: ЦГА СПб. Ф. 2551. Оп. 1. Ед. хр. 2409. Л. 25.

⁵⁶ См.: Советский театр. Документы и материалы: Русский советский театр 1917–1921. Л., 1968. С. 398.

⁵⁷ См.: Жизнь искусства. 1920. 10 февр. № 367. С. 3.

⁵⁸ Радлов С. Э. Воспоминания о Театре Народной комедии / Публикация П. В. Дмитриева. С. 84.

⁵⁹ В ролях: Султан – Гибшман; Заира – Шлюммер; Селим – Козюков; Паша – Александров и Аполлонс (Sic!); Купец – Елагин; Егорка – Дельвари; Черт – Серж; Негры – Алекс и Вильямс; Фея – Глинская. См.: Соловьев В. «Султан и Черт» (Театр Народной Комедии) // Жизнь искусства. 1920. 23 марта. № 406. С. 1; Державин К. Актер и цирк // Жизнь искусства. 1920. № 413. 30 марта. С. 1–2.

⁶⁰ Радлов С. Э. Воспоминания о Театре Народной комедии / Публ. П. В. Дмитриева. С. 85.

«Зеленый черт» — старая цирковая пантомима-феерия. В ней действующими лицами были богатый мельник (владелец домика, стоявшего на арене и закрывавшего выход для артистов со стороны конюшни), его дочь, двое влюбленных в нее, — бедный крестьянин и богатый жеманный маркиз, — слуга маркиза, добрая фея и зеленый черт.

Действие было несложное: богатый мельник издевался над влюбленным бедняком и прогонял его, а его дочь в свою очередь прогоняла маркиза, которому покровительствовал мельник. Нищая старуха просила подаяния у двери дома мельника, тот ей грубо отказывал, тогда как бедный крестьянский парень отдавал ей последние гроши. В благодарность за это нищенка, оказавшаяся феей, вызывала зеленого черта и приказывала ему служить доброму крестьянину и выполнять все его приказания. Вереница забавных недоразумений, подстроенных чертом, кончалась тем, что мельника, маркиза и слугу черт превращал в козла, осла и барана и они с ревом убегали в лес, тогда как влюбленные соединялись, и крестьяне радостно плясали на заключительном празднике. <...>. «Султан и черт» имел большой успех и явился одним из основных спектаклей театра Народной комедии⁶¹.

Сюжет пантомимы восходил к фабуле интермедии итальянской комедии масок и уже был использован Соловьевым в пьесе «Черт в зеленом, или Услуга за услугу», опубликованной в 1912 г.⁶²

Действие пьесы Радлова «Султан и черт» было перенесено в Турцию. Мельник превратился в султана (Гибшман), маркиз — в заезжего русского купца (Б. П. Анненков, и Н. Д. Елагин), традиционного героя русского балагана. В комедию был введен и другой персонаж русского балагана — приказчик купца Егорка (Ж. Дельвари). Роль Черта исполняли два актера: акробаты-дублеры Серж и И. В. Таурек⁶³, что позволяло совершать невероятные прыжки, тут же появляясь в совершенно неожиданном месте.

⁶¹ Александров А. С. По афише: Жokeи-наездники под управлением Александра Серж // Советский цирк 1918–1938: Сборник / Под общ. ред. Евг. Кузнецова. Л.; М., 1938. С. 96–97.

⁶² Черт в зеленом, или Услуга за услугу. Злоключения Арлекиновы. Итальянская комедия в двух актах Вольмара Люсциниуса (Вл. Н. Соловьева), представленная в 1658 году на ярмарке в предместье Сен-Жермен подмастерьями булочного цеха // Новая Студия. 1912. № 6. 12 окт. С. 1–7.

⁶³ Иван Васильевич (Вацлавович) Таурек (1888–?) — артист цирка, акробат, воздушный гимнаст, постоянный партнер Сержа по выступлениям в цирке.

Серж пояснял:

Роль черта была акробатически-трюковая. Внезапные исчезновения и появления его осуществлялись с помощью потайных дверей, вращающихся на горизонтальных или вертикальных осях. Эти двери были скрыты в ограде, примыкавшей с обеих сторон к домику мельника и имевшей вид каменной кладки.

Роль черта всегда исполнялась двумя акробатами, одетыми и загримированными так, чтоб их нельзя было отличить друг от друга. Исполнители подбирались по возможности похожие друг на друга – одного роста и одинакового телосложения. Двое артистов были необходимы, так как одному невозможно было успеть мгновенно исчезать и появляться в разных местах. Но, так как роль была без слов и нельзя было узнать исполнителя по голосу, а также потому, что лица были одинаково загримированы, а иногда закрывались маской, такая подмена производила впечатление волшебства и имела большой успех⁶⁴.

Позднее Радлов вспоминал:

Эта пьеса настолько явилась событием для Петроградской стороны, что к данному моменту и после нее, когда она исполнялась, Гибшман, игравший роль Султана, не мог выйти на рынок без того, чтобы ему [не] предлагали: «Султан, купите у меня». И он [там] иначе как «султан» не назывался. Эти актеры пользовались в данном районе исключительной популярностью, вызывая самую горячую любовь у зрителей к театру⁶⁵.

Следующей постановкой (20 апреля) стала пьеса Радлова «Вторая дочь банкира» в которой использовался другой сюжет комедии дель арте – сцена переодевания: Влюбленный сеньор Леонардо (артист Леонарди), скрывавшийся под шкурой медведя, позволял своей возлюбленной (Глинская⁶⁶ и В. И. Мотылева) «успокоить грозного зверя» и добивался ее руки⁶⁷.

Сюжеты пьес комедии дель арте, первоначально составлявшие основу фабул спектаклей ТНК, как и несколькими столетиями ра-

⁶⁴ Александров А. С. По афише: Жюкеи-наездники под управлением Александра Серж // Советский цирк 1918–1938: Сборник / Под общ. ред. Евг. Кузнецова. С. 97.

⁶⁵ Радлов С. Э. Воспоминания о Театре Народной комедии / Публ. П. В. Дмитриева. С. 85.

⁶⁶ Фаина Александровна Глинская (1892–1970) – драматическая артистка.

⁶⁷ См.: Беленсон А. Вторая дочь банкира // Жизнь искусства. 1920. 24–26 апр. № 432–434. С. 1.

нее завораживавшие посетителей балаганных представлений, были понятны зрителям и имели безусловный успех. По свидетельству А. А. Гвоздева, на премьере пьес театра вездесущие мальчишкo-зрители настолько хорошо знали текст пьесы, что легко суфлировали актерам⁶⁸.

Однако иностранная экзотика не могла быть единственным источником сюжетов петроградского театра и не вызвала одобрения чиновников. По поводу «похожести» сюжетов первых постановок театра Ю. Анненков иронизировал:

«Невеста мертвеца»: молодые люди любят друг друга, но престарелый отец противится их браку, желая выдать свою дочь за более выгодного жениха; после долгих перипетий влюбленным все же удастся преодолеть упорство старика, и любящие сердца соединяются брачными узами.

«Вторая дочь банкира»: молодые люди любят друг друга, но престарелый отец противится их браку, желая выдать свою дочь за более выгодного жениха; после долгих перипетий влюбленным все же удастся преодолеть упорство старика, и любящие сердца соединяются брачными узами.

«Султан и черт»: молодые люди любят друг друга, но престарелый отец противится их браку, желая и т. д. ...⁶⁹

Таким образом, получалось, что трюки, номера, ситуации словно оказывались нанизаны на древний многократно использовавшийся трафаретный сюжет⁷⁰. Ориентированный на актерскую импровизацию спектакль должен был иметь ясную, всем понятную фабулу, которую можно окружить намеками на злобу дня. Для Радлова в этом был способ осовременивания, актуализации представления.

В конце марта Радлов опубликовал отзыв на первые рецензии о своем театре. По его мнению, «академически-интеллигентно и культурно-утонченно» рассуждающие критики, с высказываниями

⁶⁸ См.: Гвоздев А. А. Записные книжки 1926–1927, 1928–1930 гг. // КР РИИИ. Ф. 31. Оп. 1. Ед. хр. 251. Л. 2.

⁶⁹ Дом искусств. № 1. Цит. по: Гвоздев А. А., Пиотровский А. И. Петроградские театры и зрелища в эпоху военного коммунизма // История советского театра. Очерки развития. Т. 1. Петроградские театры на пороге Октября и в эпоху военного коммунизма: 1917–1921. Пг., 1933. С. 202.

⁷⁰ См.: Щербаков В. Надломленный побег: О С. Э. Радлове // Московский наблюдатель. 1993. № 8–9. С. 69.

которых он вполне согласен, не поняли, что «главным участником <...> побед» театра является публика, чуткая, неистовая, шумная, равнодушная, которую он называет «истинно народной аудиторией». «Зрительный зал – это почва, на которой распускается цветок нашей театральной игры». Такой публики не могло быть раньше⁷¹.

Е. Кузнецов писал:

<...> Каждое движение на сцене рождает здесь отраженно движение зрительного зала, а движение зала, дойдя до сцены, снова порождает новый момент действия. Актеры играют, отталкиваясь от зрителя, как отталкиваются от трамплина для прыжка, и снова зрители своим «несносным» реагированием помогают сцене⁷².

Радлов, упоминая «божественную легкость и совершенство акробатической техники Сержа и всепобеждающий, всесокрушающий комизм Жоржа Дельвари, который управляет смехом толпы, как дирижер оркестром»⁷³, с нескрываемым восторгом писал о достижениях своего театра:

<...> Вдруг, после перерыва нескольких столетий, группа актеров, драматических и цирковых, оказалась в состоянии разыгрывать пьесы по свободному, вольно-импровизированному тексту, который меняется изо дня в день⁷⁴.

Успех первых представлений позволял думать о расширении деятельности театра. 27 апреля состоялось открытие Студии при ТНК⁷⁵ (преподаватели Соловьев, Дельвари, Серж⁷⁶). В Студии анонсировались занятия по сценическому движению, акробатике и гимнастике, танцам, фехтованию, технике речи, постановке голоса, гриму, культуре театра как сценического искусства.

⁷¹ Радлов С. Театр народной комедии. Ответ друзьям // Жизнь искусства. 1920. 27–29 марта. № 410–412. С. 2.

⁷² Кузнецов Е. Театр несносной публики (К его первой годовщине) // Красная газета. 1921. 15 янв. № 9.

⁷³ Радлов С. Театр народной комедии. Ответ друзьям // Жизнь искусства. 1920. 27–29 марта. № 410–412. С. 2.

⁷⁴ Там же.

⁷⁵ См.: Жизнь искусства. 1920. 30 апр.; Б. п. Студия «Народной комедии» // Жизнь искусства. 1921. 13 сент. № 808. С. 5.

⁷⁶ См.: Жизнь искусства. 1921. 4 янв. № 649. С. 2.

На 1 мая, в конце сезона, намечалась⁷⁷ премьера новой пантомимы Радлова, развивавшей темы мировой политики, — «Версальский договор» («Версальские благодетели»)⁷⁸.

В ТНК были осуществлены и другие спектакли, отражающие недавние политические события. 1 мая 1920 г. несколько театральных трупп, разъезжая по городу на трамвайных платформах, на открытых грузовиках и других импровизированных сценических площадках, показали зрителям разных районов представления, приуроченные к празднику. Среди участвовавших была и группа Радлова, разыгравшая несколько агитационных спектаклей: «Разделение России» (с действовавшими в постановке врагами России: американцами, англичанами, поляками, финнами и германцами), «Происки капиталистов» и «Волшебная гармоника»⁷⁹. Агитационная направленность этих спектаклей находила отклик у простонародной публики, прогуливающейся по улицам. При деликатной и ненавязчивой демонстрации, изобилующей множеством неожиданных трюков и комических ситуаций, представление было наполнено новым содержанием и стало действенным оружием политической сатиры, средством воспитания и образования нового зрителя.

По окончании сезона о театре высказал свое мнение А. Пиотровский, назвавший спектакли ТНК «любопытным явлением».

Эта зелень, прозеленевшая (Sic!) из ветхих форм итальянской комедии, внешне таилась в сочетании драматической техники с цирковой и твердого сценического остова с импровизацией словесной⁸⁰.

По словам Пиотровского, «его [Радлова] театр вскрыл глубоко народный смысл самых крайних, самых “эстетских” течений в новом искусстве», продемонстрировал «очарование недостижимого для зрителя мастерства». Необходимо органическое слияние театра и цирка, «чтобы цирковые трюки высыпались как зерна из налившегося колоаса драматического напряжения»⁸¹.

⁷⁷ Жизнь искусства. 1920. 29 апр. № 437. С. 1.

⁷⁸ См.: Б. н. Хроника // Жизнь искусства. 1920. 29 апр. № 437. С. 1. См. также сообщение об изготовлении новых костюмов к «Версальскому договору»: Б. н. Программа работы летних театров // Жизнь искусства. 1920. 2 июня. № 467. С. 2.

⁷⁹ Протокол, отчеты, переписка о проведении празднеств 1-го мая 1920 г. // ЦГА СПб. Ф. 2551. Оп. Ед. хр. 2137. Л. 3, 10.

⁸⁰ Пиотровский А. Театр Народной Комедии // Жизнь искусства. 1920. 19–20 июня. № 482–483. С. 2.

⁸¹ Там же.

Летом 1920 г. ТНК давал спектакли в Большом летнем театре Зоосада и на других площадках (на летней сцене Василеостровского театра, в Таврическом саду⁸²; в иные дни спектакли шли одновременно в двух театрах). 30 мая в Большом летнем театре Зоосада состоялась премьера комедии Радлова «Турецкий пленник» в двух действиях⁸³, с 5 июня называвшейся «Пленник».

Злободневная политическая сатира «Работяга Словотеков» М. Горького⁸⁴ была поставлена Радловым 16 июня 1920 г. и шла в Зоологическом саду вместе с пантомимой Льва Лисенко «Советский сундучок»⁸⁵.

Пьеса Горького, автора «Несвоевременных мыслей», вызвавших недовольство чиновников, была написана по просьбе Радлова и стала одним из первых сатирических произведений советской литературы, откликом на партийный призыв к борьбе с бюрократизмом (март 1919 г.). Горький замышлял пьесу как сценарий для актерской импровизации.

Герой комедии – управдом Словотеков, лентяй и лежебока, – свое бездействие и неспособность к работе прикрывал громкими трескучими фразами («коллегальность», «централизация», «империализм» и пр.). Его поведение порождало множество комических ситуаций. «Гибшман изображал жильца, сидящего в ванне, где лопались фановые трубы, и он выбегал ругаться с управдомом голый в цилиндре»⁸⁶.

Словотеков в поисках сапога не только заглядывал под кровать, но и приподнимал крышку пианино, смотрел на потолок и стены⁸⁷. Как

⁸² См.: *Б.п.* Новыми силами на новом месте // Жизнь искусства. 1920. 2 июня. № 467. С. 1.

⁸³ См.: *Б.п.* Театры сада Народного дома. Большой театр – «Пленник» // Жизнь искусства. 1920. 3 июня. № 468. С. 1; *Мовиенсон А.* Большой театр. «Пленник» С. Радлова // Жизнь искусства. 1920. 5–6 июня. № 470–471. С. 1.

⁸⁴ См.: *Горький М.* Пьесы и сценарии. М., 1941. См.: *Щербаков В.* Надломленный побег: О С. Э. Радлове. С. 67–74. В ролях: Словотеков – Дельвари; Жилец нижнего этажа – Гибшман; Водопроводчик и прачка (введены) – Елагин и Глинская; одного из просителей играл Серж.

⁸⁵ См.: *Кузнецов Е.* Перелом // Жизнь искусства. 1920. 22 июня. № 484. Премьера 16 июня 1920. В ролях: Польский пан – Серж, Русский капиталист – Гибшман, Франция – Глинская, Англия – Б. Анненков, Америка – Елагин.

⁸⁶ *Радлов С.* Воспоминания о Театре Народной комедии / Публикация П. В. Дмитриева. С. 87.

⁸⁷ Актриса Ф. А. Глинская вспоминала: «Когда Словотеков встал с кровати, делая кульбит, кусок паркета подскакивал и попадал ему в голову. На голове вскакивала грандиозная шишка (пузырь). Дельвари – Словотеков долго кружился, вызывая смех. Когда входил миллионер, Словотеков взъерошивал волосы, они вставали дыбом (в публице смех). Или вынимал из сапога, показывая публике, угли, лучину (смех). Вообще весь его вид, безобразно неряшливый, вызывал смех». (Цит. по: *Лебедева А. Г.* А. М. Горький и цирк // Советский цирк. 1958, нояб. С. 14).

и в традиционных старинных театрах, актеры устанавливали прямой контакт с публикой. Словотеков, раздраженный смехом зрителей, швырял в зал будильник. Распалившись от собственных громких слов, он продолжал свою речь, не замечая уходивших со сцены или скрывавшихся от его речей обывателей. Оставшись на сцене один, он обращался к зрительному залу.

Однако даже в этом ультрасовременном произведении на сцене ТНК обнаруживаются черты итальянской комедии: подобно старинным сценариям, в пьесе Горького была лишь намечена фабула и прописаны отдельные диалоги, в остальном актерам предоставлялась свобода для импровизаций на актуальные темы, что открывало путь введению буффонных шуток, лацци комедии дель арте. Подобно маскам итальянской комедии, выведенные Горьким персонажи оказывались характерными типами, типизированными масками. В них находили отражение реальные образы современной действительности (болтун-демагог, милиционер, прачка и др.). Однако преобладающим в пьесе Горького становился «не “карнавальный” смех народного театра, а горькая ирония и сатира, лишенная радостного праздничного начала, присущего итальянской комедии масок»⁸⁸.

Как вспоминала актриса Ф. А. Глинская, при исполнении на сцене текст Горького дополнялся самими артистами; были введены персонажи, которых у Горького не было и которые усиливали связь со зрителем⁸⁹.

Пьесу сняли после четвертого спектакля⁹⁰ из-за слишком острой сатиры⁹¹. По словам В. Ходасевич, «в погоне за успехом Дельвари, потеряв чувство меры, на премьере переигрывал, и импровизации его звучали грубо и вульгарно»⁹². Вероятно, можно усомниться в приведенной художницей характеристике. Едва ли импровизации актера могли оскорбить слух простонародной публики. Радлов был уверен, что запрет пьесы

⁸⁸ Голубцова А. В. Комедия дель арте в развитии драматургической системы М. Горького. Вестник Томского государственного университета. 2017. № 423. С. 23.

⁸⁹ См.: Лебедева А. Г. А. М. Горький и цирк // Советский цирк. 1958. Ноябрь. С. 14.

⁹⁰ «Петроградским театральным отделением снят с репертуара “Работяга Словотеков”» (Красная газета. 1920. 22 июня. № 135. С. 4).

⁹¹ См.: Чадаев В. Из-за деревьев света невидящие (К постановке пьесы Горького «Работяга Словотеков») // Красная газета. 1920. 20 июня. № 134. С. 3; Г. В. «Советский сундучок» и «Работяга Словотеков» // Там же. С. 4.

⁹² Ходасевич В. Портреты словами. М., 1987. С. 140.

сы исходил от всесильного Г. Е. Зиновьева⁹³: Дельвари имитировал его мимику и интонации⁹⁴. Это доказывает, что импровизации актеров были понятны зрителям, проецировались на реальность XX в.; с их помощью можно было увлечь аудиторию и начать процесс перевоспитания.

Апологет циркового искусства Адриан Пиотровский отмечал, что уже в «Невесте мертвеца» свежесть постановки «таилась в сочетании драматической техники с цирковой и твердого сценического остова с импровизацией словесной», демонстрируя «огромное раскрепощение актера и максимальное использование всех средств театральности»⁹⁵. Заявляя, что спектакли театра были приняты только детьми, но не пролетариатом, Пиотровский заключал статью весьма категорично: «<...> Народная комедия останется игрушкой, пока не освободится от итальянской экзотичности»⁹⁶. Театру была необходима политическая сатира, повествующая о внутренней жизни страны.

Однако опыт постановки «Работяги Словотекова» убедил организаторов театра впредь воздерживаться от сатиры на современность.

7 июля 1920 г. состоялась премьера пьесы К. Миклашевского «Последний буржуй» в двух действиях⁹⁷ в постановке автора⁹⁸ (художники Е. П. Якунина⁹⁹ и Мангуби¹⁰⁰). В пьесе описываются реальные

⁹³ См.: Радлов С. Воспоминания о Театре Народной комедии / Публикация П. В. Дмитриева. С. 87.

⁹⁴ См.: Щербаков В. Надломленный побег: О С. Э. Радлове. С. 74.

⁹⁵ Пиотровский Адр. Театр Народной Комедии // Жизнь искусства. 1920. 19–20 июня. № 482–483. С. 2.

⁹⁶ Пиотровский Адр. Театр Народной Комедии // Жизнь искусства. 1920. 25 июня. № 487.

⁹⁷ См.: Миклашевский К. М. «Последний буржуй, или Музей старого строя» // Пьесы К. М. Миклашевского URL: <https://kajuta.net/node/4209> (дата обращения: 03.02.2021). Автограф: РНБ. Ф. 625 (Радлов С. Э., А. Д., Д. С.). Ед. хр. 289.

⁹⁸ См.: Соловьев В. «Музей старого строя» // Жизнь искусства. 1920. 9 июля. № 499. С. 1.

⁹⁹ Елизавета Петровна Якунина (1892–1964) – театральная художница. Училась в Худпром [Художественно-промышленном] училище барона Штиглица; с 1918 – на КУРМАСЦЕПе Мейерхольда. С 1925 в Театре комедии, Передвижном театре П. Гайдебурова, в Академическом театре оперы и балета, в Академическом театре драмы и др.

¹⁰⁰ Лидия Севастьяновна Мангуби (1890–1923) – театальный художник. С 1918 занималась у Н. А. Тырсы в училище Штиглица, в 1920 – на КУРМАСЦЕПе. В ТНК оформила постановки «Вторая дочь банкира» и «Последний буржуй»; была автором украшения трамвайной площадки для выступления 21 мая 1920 г. и площадки для клубных и районных спектаклей ко Дню Парижской коммуны. Сотрудничала в Лиговском драматическом театре, где выполняла эскизы костюмов и декораций к постановке «Взятие Бастилии» и др. См.: Алперс Б. Памяти Л. С. Мангуби // Жизнь искусства. 1923. № 19. 15 мая. С. 17.

события из жизни автора: разбор семейных реликвий для вывоза за границу¹⁰¹.

Л. П. Миклашевская¹⁰² вспоминала:

Сюжет был прост: бывший богач, старый буржуй, боясь ограбления, стаскивает в одну комнату самые ценные вещи и живет, стиснутый мебелью, статуями, посудой. Его бывший слуга навещает его, приносит ему немного съестного и вынюхивает, где что лежит. Он привлекает шайку для ограбления старика, и налетчики для пущего страху надевают самые фантастические костюмы и на ходулях являются ночью в комнату буржуа. Дикие пляски и трюки, дающие полную возможность циркачам показать свое мастерство¹⁰³. <...> буржуй умирал от страха и отчаяния, видя, как фантастические плясуны уносят его вещи. Но тут появлялся красноармейский обход, бандиты с вещами были схвачены, все возвращалось на свои места; тут же появлялся комиссар в кожаной тужурке и объявлял, что отныне эта квартира со всеми вещами национализи-

¹⁰¹ См.: Миклашевская Л. Повторение пройденного // Миклашевская Л., Катерли Н. Чему свидетели мы были: Женские судьбы XX век // СПб., 2007. С. 127.

¹⁰² Людмила Павловна Миклашевская (урожд. Эйзенгардт, по второму мужу Троцкая; 1899–1976). В 1920-х жена К. М. Миклашевского. Была вхожа в литературные круги, познакомилась с М. Горьким, А. А. Блоком, А. А. Ахматовой, О. Э. Мандельштамом, А. Н. Толстым, Г. Уэллсом, И. Г. Эренбургом, К. А. Фединым, М. М. Зощенко, Н. А. Заболоцким, С. Я. Маршаком и др.

¹⁰³ См. ремарку к пьесе: «Выходит первый призрак в саване. На тонкой деревянной палке надет череп с трубкой в зубах. На черепе – царская корона, на саване – георгиевский крест, а вместо эполет растопыренные костлявые пальцы. <...> Выходят второй и третий призраки и становятся у авансцены по обеим сторонам. 2-й призрак представляют два исполнителя, из коих один сидит на плечах у другого. Получившийся таким образом длинный мужчина, загримированный страшным пьяницей, играет на гармонике и приплясывает. <...> Исполнители из акробатов, появившись на сцену и якобы убегая от каких-то призраков, делают сальто-мортале через кровать буржуа. С той же стороны появляется 4-й призрак, изображаемый двумя исполнителями, из коих один сидит на плечах у другого, держит руки вытянутыми над головой и в руках держит бутафорскую голову, которая все время разевает страшную пасть, двигая нижней челюстью. Обойдя вокруг кровати, призрак удаляется. Появляется акробат, идущий на руках, одетый в трико и имеющий на каждой ноге по птичьей голове, а на голове – длинный фантастический парик, свисающий наподобие птичьего хвоста. Опускаются на люльки пара жонглеров, жонглирующих через постель буржуа горящими факелами». См.: Миклашевский К. М. «Последний буржуй, или Музей старого строя» // Пьесы К. М. Миклашевского URL: <https://kajuta.net/node/4209> (дата обращения: 03.02.2021).

рована как экспонат буржуазного быта и сам хозяин вещей тоже будет экспонатом и одновременно зрителем музея¹⁰⁴.

Спектакль кончился дружным хохотом. Все пели куплеты, сочиненные К<онстантином> М<ихайловичем> на мотив «Соловей-соловей пташечка...»¹⁰⁵.

Зрелище было яркое и веселое. Налетчики плясали на ходулях, подкидывая и перебрасываясь пестрыми диванными подушками. «Последний буржуй» шел с успехом и довольно долго¹⁰⁶.

Согласно программам, роль Буржуя исполняли Гибшман и Миклашевский¹⁰⁷. Жена Миклашевского вспоминала, что именно он не только оформил спектакль и сочинил к нему костюмы, но также выступил на сцене в роли Буржуя:

К<онстантин> М<ихайлович> играл буржуя с полным знанием дела. В темном суконном халате с лиловыми отворотами (домашнем), в ночном колпаке, он сновал среди вещей, без конца пересчитывал их, передвигал, громоздил, ронял, подымал, падал и даже делал кульбит, зацепившись за какой-нибудь предмет¹⁰⁸.

Слугу-налетчика играл Дельвари. Миклашевская писала:

Маленький, коренастый, со вздернутым носом, хитрыми глазками, он мастерски делал с места несколько сальто подряд, любил, повернувшись спиной к публике, потешать нетребовательного зрителя смелыми телодвижениями. Словарь его был ограничен, на импровизацию

¹⁰⁴ Согласно тексту Миклашевского, по наущению налетчиков, Буржуй писал заявление о признании его квартиры музеем старого быта, а его – хранителем сокровищ, но банда разбойников вручала ему якобы ответный документ, согласно которому в музей предполагалось вселить представителей отмирающих профессий: уголовного преступника, спекулянта, проститутку, взломщика и др., которые начинали грабить квартиру. Появившийся в квартире милиционер направлял Буржуя и всех задержанных на общественные работы и затем под суд ревтрибунала. См.: *Миклашевский К. М. «Последний буржуй, или Музей старого строя»* // Пьесы К. М. Миклашевского URL: <https://kajuta.net/node/4209> (дата обращения: 03.02.2021).

¹⁰⁵ В тексте К. М. Миклашевского романс А. А. Алябьева на слова А. А. Дельвига «Соловей мой, соловей...», возможно, был заменен более актуально звучащей солдатской строевой песней «Соловей, соловей, пташечка...»

¹⁰⁶ *Миклашевская Л.* Повторение пройденного. С. 127–128.

¹⁰⁷ См., например программу спектакля 24–26 декабря 1920 г. (Жизнь искусства. 1920. 24–26 декабря. № 640–642. С. 4).

¹⁰⁸ *Миклашевская Л.* Повторение пройденного. С. 128.

он был не способен, но успешно изъяснялся такими пантомимами. Получал больше всех аплодисментов, считал себя премьером труппы и роли не учил¹⁰⁹.

В рецензии на спектакль Соловьев снова указывал на следование образцам старинного театра как причину удачи: «Миклашевский поместил злободневный сюжет в рамки комических традиционных театральных приемов»¹¹⁰. Рецензент выделил «второй акт, когда вступает в действие сценический мотив переодевания и когда лакеи под видом различных музейных раритетов старого строя проникают в квартиру буржуа с целью ее обокрасть; очень любопытны отдельные режиссерские детали, например неожиданное появление вора с киркой в одной руке и с револьвером в другой. Особой остротой и приближением к подлинному гротеску отмечена центральная сцена всей пьесы – “Кошмар буржуа”. Здесь режиссеру удалось передать особое таинственное очарование вечных театральных персонажей. Очень занимательны и любопытны бутафорские маски, изготовленные для этой сцены Е. П. Якуниной. Из исполнителей прежде всего следует выделить Гибшмана, комически-убедительно сыгравшего роль старого буржуа, и Дельвари, в достаточной мере смешившего публику. Характерные и четкие рисунки своих ролей наметили: Анненков (взломщик) и Мотылева (“свободная барышня”))»¹¹¹. Согласно программам, «в сценах кошмара участвует вся труппа театра».

В сочиненной Миклашевским пьесе можно было обнаружить моменты «контрреволюционности», отмеченной в черновых записях Гвоздева¹¹². На сцене царила фантазмагория: разбойник представлялся комиссаром жилотдела, бывший городской оказывался профессиональным взломщиком, горничная – проституткой, и пр. Тибетский доктор напоминал традиционного героя комедии дель арте.

В своих экспериментах театр Радлова шел путем проб и ошибок, искал путей к зрителю.

¹⁰⁹ Миклашевская Л. Повторение пройденного. С. 127–128.

¹¹⁰ Соловьев В. Музей старого строя // Жизнь искусства. 1920. 9 июля. № 499. С. 1.

¹¹¹ Там же.

¹¹² См.: Гвоздев А. Выписки и библиографические записи о Театре народной комедии // КР РИИИ. Ф. 31. Оп. 1. Ед. хр. 17. Л. 10.

5 августа 1920 г. публике был представлен «Приемыш»¹¹³, пьеса в трех действиях Радлова в его постановке, едва ли не первое драматическое произведение, написанное на самостоятельный, сочиненный режиссером сюжет. Впервые показанная на эстраде Зоосада в оформлении В. Ходасевич, она открывала детективное, сыщицкое направление в репертуаре театра. Серж, воспитанник приемных родителей-банкиров, сбежавший из дома, становится революционером, преследуемым полицией¹¹⁴. Цирковые номера были представлены в этом спектакле в полной мере. Позднее, когда с началом нового сезона постановка шла в Железном зале, Радлов использовал его архитектурную конструкцию как сцену шекспировского театра – в этом также сказалось обращение к новой традиции. Режиссер вспоминал трюки, показанные в этом спектакле:

Серж, убегающий от преследования полицейских, выбегает на сцену и видит велосипедиста. Сбивает его, садится на велосипед, по пандусу выезжает в зрительный зал, проезжает по среднему проходу Железного зала (причем только один раз он чуть не сбил с ног какую-то старушку, обычно это проходило благополучно), едет в крайний угол зрительного зала и там по веревке взбирается на третий этаж, находящийся над вторым бельэтажем, окружающим ложи, где был еще один балкон. Убегающие на сцену полицейские видят его, вместе с гражданами гурьбой в 15–20 человек бегут вслед за велосипедом. В то время как он взбирается по веревке, маленький полицейский (его дублер Таурек) лезет по этой же веревке. <...> Наверху Серж хватается за крюк, приспособленный к тросу и через весь зрительный зал по диагонали летит обратно на сцену. Следующий пример. На сцене стоят две бочки. Серж, убегая от полицейских, с полного бега прыгает в бочку и прячется в ней. Какой-то из граждан, видевший, что он прыгнул в бочку, показывает полицейскому, который прыгает в другую бочку, полную до отказа водой. Отсюда эффект, который производит незабываемое впечатление на зрительный зал. В это время подбегают другие полицейские и один из них – Карлони¹¹⁵ –

¹¹³ См.: Кузнецов Е. Театр занимательности // Жизнь искусства. 1920. 12 авг. № 528. С. 1; Пиотровский А. Театр народной комедии // Жизнь искусства. 1920. 19 июня. № 482–483. С. 2; 25 июня. № 487.

¹¹⁴ См.: Джек. Театр народной комедии // Известия Петросовета. 1920. 10 авг. № 176. С. 2.

¹¹⁵ Александр Юрьевич Карлони (наст. фам. Каролин; 1898–?) – артист цирка, «человек-каучук», гимнаст.

берет его подмышки, вытаскивает из бочки, а тот, набрав много воды в рот, выпускает воду в виде слона¹¹⁶.

Физическая отвага Сержа вызывала рев и вой комсомольцев в зале¹¹⁷ — публика реагировала очень бурно. Однако театральные чиновники из Петроградского театрального отдела (ПТО) и в этой постановке увидели бессодержательное развлечение. Возможно, они понимали опасность влияния театра на настроения зрительного зала от происходящего на сцене. Враждебность ПТО была весьма ощутимой¹¹⁸.

Между тем внутри театра происходили порой весьма драматические события. Группа наиболее востребованных артистов уведомила читателей «Жизни искусства» об основании «Ордена странствующих актеров»¹¹⁹; правда, позднее они напечатали заявление о том, что подобное объединение не помешает их работе в ТНК¹²⁰. Тем временем Соловьев вошел в директорию некоего Революционно-героического театра¹²¹ и 19 июля 1920 г. как режиссер участвовал в массовом празднестве «К мировой коммуне» у Фондовой биржи на Стрелке Васильевского острова, посвященном II конгрессу III Коммунистического Интернационала¹²². Миклашевский выступил режиссером постановки комической оперы Николаи «Виндзорские кумушки»¹²³.

Перед открытием сезона в августе 1920 г. активно обсуждался новый репертуар. В план постановок предлагалось включить «Виндзорских кумушек» У. Шекспира, «Летающего лекаря» и «Жеманниц» Ж. Б. Мольера, «Принцессу Турандот» и «Женщину-змею» К. Гоцци, комедии Аристофана, итальянские интермедии из сборника В. Н. Перетца и др., а также детские спектакли («Али-Баба и сорок разбой-

¹¹⁶ Радлов С. Э. Воспоминания о Театре Народной комедии / Публикация П. В. Дмитриева. С. 86.

¹¹⁷ См.: Гвоздев А. А. Записные книжки 1926–1927, 1928–1930 гг. Л. 3 об.

¹¹⁸ См.: Гвоздев А. А. Записные книжки 1926–1927, 1928–1930 гг. Л. 4.

¹¹⁹ Жизнь искусства. 1920. 11–12 сент. № 554–555. С. 2.

¹²⁰ См.: Жизнь искусства. 1920. 5 окт. № 574. С. 4.

¹²¹ См.: Жизнь искусства. 1920. 16 июня. № 479. С. 1; Там же, 11 авг. № 527. С. 1.

¹²² См.: Советский театр. Документы и материалы: Русский советский театр 1917–1921. С. 268.

¹²³ См.: Жизнь искусства. 1920 26 авг. № 540. С. 2; Там же, 23–24 сент. № 564/565.

ников» Л. Конской и «Царевна-вспышка» Юрьина-Бенедикта)¹²⁴. В прессе сообщалось о дополнительно внесенной в репертуар театра пьесе Радлова «Жемчужина Индии»¹²⁵, которая так и не была показана¹²⁶.

Второй сезон внес значительные изменения в жизнь театра. Состав труппы стал более стабильным¹²⁷. Стремясь обновить репертуар, обратились к классике. И хотя, как заявлялось, «сценическое действие будет развернуто цирковыми приемами»¹²⁸, классическая драматургия стала отступлением от избранного курса на импровизацию, что сыграло трагическую роль в истории ТНК.

Первая «серьезная» пьеса – комедия У. Шекспира «Виндзорские проказницы» – была показана 12 ноября 1920 г. в постановке Радлова¹²⁹ (сценическое оформление Ходасевич, музыка Ван-Орена). Комедия, разделенная на 13 картин, шла с одним антрактом.

Действие происходило на двух сценических площадках Железного зала, расположенных одна над другой и этим напоминающих устройство шекспировского театра. В беседе с репортером «Жизни искусства» Радлов называл задачей постановки стремление «найти сценическое воплощение Шекспира, единственно соответствующее

¹²⁴ Протоколы заседаний Театра народной комедии по вопросам репертуара. 6–27 авг. 1920 // ЦГА СПб. Ф. 2551. Оп. 1. Ед. хр. 2125. Газета «Жизнь искусства» сообщала: «Театр Народной комедии наметил устройство ряда спектаклей для детей. Для первого спектакля предполагается поставить одну из сказок “Тысячи и одной ночи” – “Али-баба и сорок разбойников” в постановке Вл. Н. Соловьева и в декорациях Головина и Альмедингена» (*Б. н. Хроника // Жизнь искусства*. 1920. 18 авг. № 533. С. 1).

¹²⁵ *Б. н. Хроника // Жизнь искусства*. 1920. 13 авг. № 529. С. 1. См.: Радлов С. Э. Воспоминания о Театре Народной комедии / Публикация П. В. Дмитриева. С. 96.

¹²⁶ См.: Радлов С. Э. Воспоминания о Театре Народной комедии / Публикация П. В. Дмитриева. С. 96.

¹²⁷ В связи с открытием нового сезона в афише сообщался состав труппы: Александрова Т. М., Александров П. И., Алексеев К. В., Алексон А. И., Андреев В. В., Басаргина (Блок) Л. Д., Бриф М. В., Гишман К. Э., Гишман Л. Э., Гинтылло В. В. Головинская Е. Д., Головкин Г. А., Горный С. А., Грузов С. С., Гюнт Ю. Н., Дельвари Г. И., Елагин Н. Д., Жолкевич Е. А., Казанская Н. Д., Карлони А. Ю., Козюкова Л. Н., Козюков Б. Д., Костина К. М., Кумейко Е. В., Лундышева Е. Ф., Матвеева М. Л., Миклашевский К. М., Нефедов С. В., Радлов С. Э., Раугул Р. Д., Серж А. С., Соловьев В. Н., Такашима Т., Щербаков Н. А., Эрнани В. Ф., Яцкевич Е. П. (История советского театра. Очерки развития. Т. 1. 1917–1921. С. 207).

¹²⁸ *Б. н. Хроника // Жизнь искусства*. 1920. 12 авг. № 527. С. 1.

¹²⁹ См.: *Жизнь искусства*. 1920. 12 нояб. № 607. С. 1.

основным принципам его драматургии»: непрерывность действия, решение проблемы пространства (перемещения актеров «с одной части сцены на другую»). С этой целью затушевывались передвижения «слуг просцениума» в исполнении цирковых артистов¹³⁰.

Г. Гурьев писал: «Мы наконец увидели подлинно шекспировский спектакль – яркий, звучный и стремительный, не осложненный тяжелой артиллерией современной сцены»¹³¹.

По мнению В. Шкловского, постановка «производит впечатление чего-то безусловно правильно сделанного, чего-то безусловного. <...> Шекспир в Железном зале поставлен бесконечно правильной и талантливей, чем похороны Шекспира в иных театрах под балдахин с перьями»¹³². Но стоит ли здесь ставить Шекспира?»¹³³

В рецензии А. Мовшенсона комедия Шекспира рассматривалась как продолжение «правильного пути» театра. Постановка, опирающаяся не на сценарий для импровизации, а на «готовый текст» Шекспира, по мнению критика, в дальнейшем при «свободном отношении к тексту», станет «все живее и легче и по тону, и по темпу. <...> В плане режиссерском чрезвычайно удачно придуманы Радловым обе сцены поисков Фальстафа с одновременным действием на нижней и верхней площадках, а также заключительные сцены комедии»¹³⁴.

Однако новое направление театра оказалось неудачным. Зал опустел. П. В. Дмитриев приводит рабочую запись Радлова:

С верхнего балкона, что против сцены, я смотрел «Виндзорских проказниц». Мальчишка, мне до пояса, но в диковинном мятом цилиндре, тут же стоявший, обернулся ко мне и спросил: «Товарищ автор, а когда пойдет “Султан и черт?”». Это один из величайших фактов моей жизни. 23 ноября 1920 года¹³⁵.

¹³⁰ См.: Б. н. «Виндзорские проказницы» // Жизнь искусства. 1920. 12 нояб. № 607. С. 1.

¹³¹ Гурьев Г. Настоящий Шекспир // Известия Петросовета. 1920. 15 нояб. № 256. С. 2.

¹³² Вероятно, имеются в виду постановки Большого драматического театра.

¹³³ Шкловский В. Шекспир на подмостках Железного зала // Жизнь искусства. 1920. 19–21 нояб. № 610–612. С. 1.

¹³⁴ Мовшенсон А. Правильный путь (Еще о «Виндзорских проказницах») // Жизнь искусства. 1920. 7–9 дек. № 625/627. С. 2.

¹³⁵ Радлов С. Э. Воспоминания о Театре Народной комедии / Публикация П. В. Дмитриева. С. 99.

25 декабря 1920 г. в постановке Соловьева были показаны «Проделки Смеральдины» (по итальянской интермедии, опубликованной В. Н. Перетцем; художник Е. П. Якунина)¹³⁶.

В интервью газете «Жизнь искусства» Соловьев рассказывал:

Моя постановка <...> представляет собой попытку создать театральное представление в манере итальянской импровизированной комедии. В основу пьесы положен текст сценария «Маркиз Гасконец Величавый» <...> на этот сценарий мною написан твердый текст¹³⁷, а некоторые сцены исполняются артистами по принципу игры *all'improvviso*¹³⁸. <...> В плане актерской техники мне хотелось сочетать четкость жеста с быстротой диалога.

Названные режиссером «опорные точки всей пьесы»¹³⁹ подробно описывал А. Мовшенсон:

Ставя «Проделки Смеральдины», режиссер отдал главные заботы двум эпизодам с участием слуг. В одном, на фоне скатерти, преобразившей столовую в театр, Арлекин – Дельвари и Бригелла – Козюков разыгрывали веселую пантомиму под руководством Смеральдины – Басаргиной. «Все, что можно было сделать, при прекрасном комедийном мастерстве, Басаргина сделала, сделала технически превосходно, но, – вежливо уточнял рецензент, – роль эта не в ее данных, и она только прекрасно сыграла Смеральдину, не дав образа плутовки Смеральдины»¹⁴⁰.

Во втором эпизоде те же персонажи, а с ними другие слуги маркиза Сильвио (Пикколо – Гибшман, Дьяболо – Серж, Малатеста – Таурек), переодевались чертями и пугали старика Панталоне. «Эта сцена сопровождается появлением из люка театральных inferнальных персонажей и изобилует многими акробатическими и жонглерскими

¹³⁶ Б. н. К постановке «Проделок Смеральдины» в Железном зале (Беседа с Вл. Н. Соловьевым) // Жизнь искусства. 1920. 24–26 дек. № 640–642. С. 1.

¹³⁷ Эту особенность отметил Гвоздев в записной книжке: «В. Соловьев написал текст впервые! Текста раньше не было!» (Гвоздев А. А. Записные книжки 1926–1927, 1928–1930 гг. Л. 4).

¹³⁸ *All'improvviso* (итал.) – всё экспромтом.

¹³⁹ Б. н. К постановке «Проделок Смеральдины» в Железном зале (Беседа с Вл. Н. Соловьевым) // Жизнь искусства. 1920. 24–26 дек. № 640–642. С. 1.

¹⁴⁰ Мовшенсон А. «Проделки Смеральдины» (Театр народной комедии) // Жизнь искусства. 1920. 28–30 дек. № 643–645. С. 1. (Гвоздев по поводу этой рецензии заметил, что автор «сверххвалит высокое мастерство Соловьева»: Гвоздев А. Выписки и библиографические записи о Театре народной комедии. Л. 1.)

номерами», – сообщал в интервью Соловьев¹⁴¹. Обе сцены режиссер считал «опорными точками» действия, хотя они скорее напоминали интермедии.

Спектакль Соловьева вывел на открытую сцену то, что в студии на Бородинской сходило за учебный экзерсис, и впервые так откровенно повернул «Народную комедию» к чистой стилизации.

Игровая площадка, декорированная Якуниной, уже мало напоминала оголенную городскую площадь. Представления сопровождал оркестр старинных музыкальных инструментов¹⁴².

Однако полномерный трехчасовой спектакль, казавшийся нагромождением отдельных эпизодов и лишь в завершение представления увязывавший все эпизоды воедино¹⁴³, мало соответствовал восприятию зрителей и успеха не имел.

30 января 1921 г. Радлов представил публике мелодраму в восемнадцати картинах «Любовь и золото»¹⁴⁴ (художник – Ходасевич, музыка Ван-Орена)¹⁴⁵.

Пьеса, в традициях Мейерхольда разбитая на почти два десятка отдельных эпизодов (18 перемен фрагментов декораций на сцене), оказалась, как и составленные из тринадцати картин «Винзорские проказницы», предшественницей «монтажа аттракционов» С. М. Эйзенштейна.

Е. Кузнецов называл ТНК «практической производственной лабораторией, разрешающей вопросы новой театральной формы», демонстрирующей кинематографические приемы: «насыщенность действием, бы-

¹⁴¹ Б. п. К постановке «Проделок Смеральдины» в Железном зале (Беседа с Вл. Н. Соловьевым) // Жизнь искусства. 1920. № 640–642. 24–26 дек. С. 1.

¹⁴² Золотницкий Д. Зори театрального Октября. С. 261.

¹⁴³ См.: Рыков А. Народная Комедия // Зеленая птичка. I. Пг.: Петрополис, 1922. С. 172.

¹⁴⁴ В ролях: Дюваль, богатый человек, влюбленный в Иветту, – Чернявский, Горный; Адриенна, знаменитая актриса – Глинская, Яцкевич; Иветта, бедная девушка – Гинтылло; Мать ее – Казанская; Рене, бретонский рыбак, жених Иветты – Бриф; Злодеи – Анненков, Головкин, Щербаков; Апаш – Алексон; Граф, влюбленный в Иветту, – Елагин, Радлов; Прихлебатель графа – Гишман, Обыватель Парижа – Ж. Дельвари; Префект полиции – Н. Александров; Контролер железной дороги – Таурек; Полицейский – Карлони, Грузов, К. Алексеев; Сыщик – Эрнани; Старик – Нефедов; Матрос – Кумейко, Строд; Нищие – Козюков и Такашима.

¹⁴⁵ См.: Кузнецов Е. «Любовь и золото» (Театр народной комедии) // Жизнь искусства. 1921. 5–8 февр. № 669–671. С. 1.

строту развертывания, волшебную смену места действия», – но выразил сомнения в необходимости этого спектакля для народной аудитории¹⁴⁶.

О важном для себя повороте в постановочной деятельности Радлов говорил в интервью газете «Жизнь искусства»:

Когда я писал мелодраму «Любовь и золото», меня занимала задача контрастового (Sic!) применения драматургических элементов, друг другу противоречащих. Я давно находился под впечатлением высказанной кем-то¹⁴⁷ мысли о большой роли, которую может играть в будущем театре эксцентризм как совершенно новый вид комического, до сих пор находивший себе приют только на эстрадах.

Раздумывая над этим, я пришел к выводу, что пьеса, целиком построенная эксцентрически, т. е. на своеобразном комическом разрыве причинной связи явлений, привела бы к такому сумасшедшему ходу действия (нарушение обычных представлений о времени, пространстве и т. п.), который мог бы быть оценен лишь очень немногими и вызвал бы у аудитории народной, для которой я веду свою работу в Театре народной комедии, лишь чувство тягостного недоумения.

Наоборот, пьеса с очень простым и стремительным ходом действия только выигрывает от прерывания ее частей эксцентризмом как вводным элементом.

Такие сцены получают значение шутовских выходов в шекспировских трагедиях.

Однако эксцентризм – слишком сгущенный вид комического, чтобы ужиться рядом с элементами чистой трагедии. Эта последняя должна быть заменена мелодраматизмом как подчеркнутым и элементарным видом трагического – и мы получаем уравнение, в котором мелодрама так же относится к трагедии, как эксцентризм к чисто комическому началу.

«Любовь и золото» трактовались мною под знаком крайнего упрощения психологических мотивов действия (культ факта, события на сце-

¹⁴⁶ См.: Кузнецов Е. «Любовь и золото» (Театр народной комедии) // Жизнь искусства. 1921. 5–8 февр. № 669–671. С. 1.

¹⁴⁷ Мейерхольд в статье «Балаган» (1912) писал о гротеске, который связывает «без видимой законности разнороднейшие понятия»; «основное в гротеске это – постоянное стремление художника вывести зрителя из одного только что постигнутого им плана в другой, которого зритель никак не ожидал»; о гротеске, демонстрирующем «капризно-насмешливое отношение к жизни». Гротеск «приводит зрителя к попытке отгадать загадку непостижимого». «Гротеск мешает противоположности, сознательно создавая остроту противоречий и играя одною лишь своею своеобразностью» (Мейерхольд В. Э. Балаган (1912) // В. Э. Мейерхольд. Статьи, письма, речи, беседы. Часть первая 1891–1917. М., 1968. С. 224–227).

не как реакция против настроений, переживаний и нарочитых условностей), взята в плане «театра занимательности», продолжая в этом смысле линию, начатую мною в «Приемыше».

Как режиссер я старался находить наиболее примитивные способы к воспроизведению сложных сценических эффектов¹⁴⁸.

Радлов умышленно не называет имени Мейерхольда, писавшего в 1912 г. о большой роли смены различных состояний и соединении разнородных понятий в гротеске (в терминологии Радлова – эксцентризм). Эта «острота противоречий» вызывает «таинственные намеки», которые «приводят зрителя к попытке отгадать загадку непостижимого», в советские годы – осознать степень деформации современности, воспринимаемой сатирически. Детали обыденной жизни, представляемые в парадоксальном, алогичном, нелепом виде, доведенные до абсурда, указывая на скрытое иносказание, становятся способом отрицания, борьбы с этими явлениями. Думается, что, оправдывая эксцентризм своих постановок, Радлов не ограничивался одной «зрелищной занимательностью»¹⁴⁹, но имел в виду и эту, критическую, сторону художественного явления.

Однако социальная заостренность, разрушавшая иерархические нормы, не могла не настораживать чиновников от театра. Е. Кузнецов писал:

Всякое движение на сцене рождает здесь отраженно особое движение зрительного зала, а движение зала, дойдя до сцены, снова порождает момент действия. Актеры играют, играют, отталкиваясь от зрителя <...> и снова зрители своим «несносным» реагированием помогают сцене¹⁵⁰.

Аудитория, непосредственная в выражении своих чувств, реагировала очень бурно. Не было ли здесь некоей скрытой опасности для руководства, не читалась ли она в возможности направлять зрителя, воодушевлять его? Радлов руководил толпой и мог повести ее за собой и вне стен театра.

Осенью 1921 г. предполагались постановки пьес Радлова «Четырехэтажный дом» (явно рассчитанной на акробатические

¹⁴⁸ Б. н. Любовь и золото (К премьере театра Народной комедии) // Жизнь искусства. 1921. 26–27 янв. № 661–662. С. 1.

¹⁴⁹ Ср.: Золотницкий Д. Сергей Радлов: Режиссура судьбы. СПб., 1999. С. 28.

¹⁵⁰ Кузнецов Е. Театр несносной публики (К его первой годовщине) // Красная газета. 1921. 15 янв. № 9. С. 4. Цит. по: Золотницкий Д. Радлов: Режиссура судьбы. СПб., 1999. С. 27.

трюки)¹⁵¹ и «Великая война» («трагикомедия, в серьезных и комических сценах изображающая ужасы и жестокости войны 1914 г.»), а также одноактной пьесы Юрия Юркуна «Американский маскарад»¹⁵². Однако сведений об их постановке не обнаружено.

В. М. Ходасевич упоминала о посещении Театра народной комедии Мейерхольдом.

Посмотрев первый акт, Мейерхольд пришел в наше «закулисы» (Sic!) мрачный, злой и набросился на Радлова, обвиняя его в плагиате, кричал, к ужасу актеров, что все, что он видел, бездарно, а мысли украдены у него! И исчез опрометью.... <...> После этого случая Мейерхольд, где возможно, публично выступал против Радлова, а Радлов – против Мейерхольда. Дружба кончилась¹⁵³.

1 октября 1921 г. состоялась премьера пьесы Ж. Б. Мольера «Господин де Пурсоньяк» (режиссер Соловьев, художник Ходасевич). Этим спектаклем открывался последний сезон театра¹⁵⁴.

В рецензии Л. Арнса говорилось, что трактовка замысла Театра народной комедии навязана Мольеру:

Вряд ли узнал бы Мольер свое детище на подмостках «Народной комедии».

Вместо «Пурсоньяка» – Петрушка, Вместо Louis XIV – стиль русско-го «Futur». Наша вечная смесь французского с нижегородским. Горизонтальная и вертикальная неразбериха. Не то Версаль, не то Чухлома; не XVII век и не XXII.

И в результате вместо безумно веселого Мольеровского фарса <...> безумная тоска¹⁵⁵.

Назвав постановку «похоронами чистой комедии», Арнс заключал: «Ритмическая процессия теней вместо фарса и балета, по-

¹⁵¹ См.: Жизнь искусства. 1921. 20 сент. № 809. С. 3; Радлов С. Э. Воспоминания о Театре Народной комедии / Публикация П. В. Дмитриева. С. 96.

¹⁵² См.: Жизнь искусства. 1921. 6 сент. № 807. С. 3.

¹⁵³ Ходасевич В. Портреты словами. С. 139–140. Этот эпизод на основании упоминания посещения Мейерхольдом ТНК может быть датирован ноябрем 1921 (см. переписку Б. В. Казанского и Мейерхольда: Мнемозина. М., 2019. Вып. 7. С. 49).

¹⁵⁴ В записных книжках Гвоздева отмечен «успех на генер<альной> репетиц<ии> и саббота папиросников» (Гвоздев А. А. Записные книжки 1926–1927, 1928–1930 гг. Л. 5).

¹⁵⁵ Арнс Л. [Аронсон Л. Л.]. Мольер в театре Народной Комедии // Жизнь искусства. 1921. № 812. 11 окт. С. 2.

хоронная процессия, хотя и уместная при таких похоронах чистой комедии»¹⁵⁶.

Историки театра отмечали загруженность постановки «каталогом» фарсовых приемов¹⁵⁷.

«Путешествие Перришона», комедия-водевиль Э. Лабиша¹⁵⁸ (в переводе Г. Н. Гурьева), шла с 13 октября 1921 г. в постановке Радлова и Г. Н. Гурьева (декорации Якуниной). В рецензии С. Лопова спектакль оценивался негативно; отмечалась «гомеопатическая доза юмора у Миклашевского» в роли Перришона. В постановке «чувствовалась заученность и старание вместо искрометности и талантливости, особенно требуемых характером пьесы <...>»¹⁵⁹ По словам А. Пиотровского, «жалко и обидно было глядеть, как не знающая невозможного ловкость гимнаста Сержа втиснута в манерность парижского фланера, как, с другой стороны, может быть, и милая комнатность Лабиша замораживается на открытых подмостках комедии»¹⁶⁰.

25 октября были показаны три пьесы: «Ревность Барбулье» Ж. Б. Мольера (постановка Радлова)¹⁶¹, «Три жены напрокат», водевиль В. А. Каратыгина¹⁶², «Медведь и часовой», комедия Б. Дебюро¹⁶³.

¹⁵⁶ Там же.

¹⁵⁷ См.: История советского театра. Очерки развития. Т. I. Пг., 1933. С. 204.

¹⁵⁸ В ролях: Перришон – Миклашевский; Г-жа Перришон – Казанская; Генриетта, их дочь – Гинтылло, Лундышева; Мажерен – Гибшман; Арман – Серж; Даниэль – Бриф; Полковник – Нефедов, Хозяин отеля – Александров; Жан, слуга Перришона – Козюков.

¹⁵⁹ Лопов С. Путешествие Перришона (14 октября – Театр народной комедии) // Жизнь искусства. 1921. 25 окт. № 814. С. 3.

¹⁶⁰ Пиотровский А. Кальдерон в Театре народной комедии // Жизнь искусства. 1921. 29 нояб. № 819. С. 2.

¹⁶¹ В ролях: Барбулье – Нефедов; Анжелика, его жена – Казанская, Лундышева; Валер, влюбленный в Анжелику, – Головки; Като, служанка – Жолкевич, Григорьева; Доктор – Миклашевский; Горжибюс, отец Анжелики – Козюков; Вильбрекен, его друг – Грузов.

¹⁶² Режиссер Миклашевский. В ролях: Дармодов, богатый дядюшка, – Нефедов; Иванов Аполлон Игнатьевич, его племянник, – Миклашевский, Головки; Госпожа Зюдерас, квартирная хозяйка, – Матвеева; Дворник – Алексеев; Госпожа Березинская, хозяйка табачной лавки, – Казанская.

¹⁶³ В ролях: Капрал – Александров; Солдаты – Серж, Козюков, Головки, Алексеев, Грузов; Маркитантки – Головинская, Лундышева, Яцкевич, Козюкова, Григорьева, Матвеева; Турки – Такашима, Карлони; Медведь – Гаврилов. См.: Жизнь искусства. 1921. 25 окт. № 814. С. 3.

Анонсированная на 1 ноября премьера новой пьесы Радлова и Сержа «Друг. Новые приключения приемыша Сержа») ¹⁶⁴ не состоялась ¹⁶⁵.

10 ноября 1921 г. была представлена пьеса П. Кальдерона «Деревенский алькад» («Саламейский алькад») ¹⁶⁶. Спектакль шел под названием «Деревенский судья». А. Пиотровский назвал эту постановку «настоящим праздником», считая, что пьеса – современная трагедия чести (месть отца за поруганную дочь) – должна нравиться зрителю. Критик высоко оценил сценическое убранство, построенное вне исторической реальности: «комбинацию лестниц и площадок, соединенных с обеими верхней и нижней сценами театра», – назвав его «вершиной экономного использования чистой сценической формы», «идеальной сценической площадкой». По его заключению, труппа, созданная из драматических и цирковых артистов, «чисто комедийная труппа, на этот раз сумела поднять трагический спектакль» ¹⁶⁷.

«Игроки» Гоголя (в постановке Миклашевского) ¹⁶⁸ прошли 25 ноября. В этот же день была показана одноактная драма по старинному

¹⁶⁴ См.: Жизнь искусства. 1921. 25 окт. № 814. С. 3.

¹⁶⁵ См.: Радлов С. Э. Воспоминания о Театре Народной комедии / Публикация П. В. Дмитриева. С. 96.

¹⁶⁶ В ролях: Король – Алексон; Дон Лопе де Фигуероа – Горный; Дон Альвар д'Атанде – Головки; Капрал – Александров; Реболledo – Александров; Искорка, маркизантка – Лундышева; Педро Кресидо, крестьянин, – Бриф; Хуан, его сын – Козюков; Изабелла, его дочь – Головинская; Инесса, кузина Изабеллы, – Григорьева; Дон Мендо, дворянчик, – Гибшман, Миклашевский; Нуньо, его слуга, – Серж; Регистратор – Гаврилов.

¹⁶⁷ Пиотровский А. Кальдерон в Театре народной комедии // Жизнь искусства. 1921. 29 нояб. № 819. С. 2.

¹⁶⁸ В хронике «Жизни искусства» сообщалось, что первой постановкой летнего сезона ТНК, намеченного в Розовом зале «Аквариума», будет «инсценированный роман Достоевского “Игрок”» (Жизнь искусства. 1921. 23–26 апр. № 724–726. С. 1). Спустя две недели в номере от 11–13 мая приводился репертуар ТНК в Розовом зале: «Близнецы» Плавта в пер. С. Радлова, «Игроки» Гоголя в постановке Миклашевского, «Философ» Пьетро Аретино, «Небрежное дитя» Лабиша, «Господин Пурсоньяк» Мольера, «Поездка в Скарборо» Шеридана, и «Евнух» Теренция (Жизнь искусства. 1921. № 727–729. 11–13 мая. С. 3). В пьесе Гоголя роли исполняли: Ихарев – Миклашевский, Горный; Алексей, трактирный слуга, – Козюков; Гаврюшка, слуга Ихарева, – Нефедов; Кругель – Гибшман; Швохнев – Бриф, Александров; Утешительный – Алексон; Глов, отец, – Елагин; Глов, сын, – Головки.

сценарию «Семь разбойников»¹⁶⁹ – «мелодрама с некоторым уклоном в гиньоль»¹⁷⁰.

3 декабря впервые сыграна итальянская комедия по сценарию XVIII в. «Воздушное похищение, или Удачный обман» (постановка Радлова, костюмы – Якуниной)¹⁷¹. Как и пьеса Гоголя, она шла в один вечер с «Семью разбойниками».

Об этих двух спектаклях А. Пиотровский писал:

Ясно <...> что действительно современный и подлинно народный театр неосуществим, пока с подмостков, ему приготовленных, не будут убраны всегда (Sic!) для нашей сцены эстетские фигуры арлекинов и смеральдин. Обе пьесы – в приемах импровизации – легко убедиться, что в этом скрываются неисчерпаемые ценности <...> чрезвычайная простота и доходчивость их приемов создают в Железном зале бурную и радостную атмосферу народного спектакля.

Я берусь утверждать, что техника Народного театра найдена Народной комедией. ТНК необходима «художественная серьезность» – то, чего этому театру не хватало¹⁷².

Казалось, что театр вышел на новый путь и обрел свое направление, не исчерпывающееся стилизациями в духе итальянской комедии масок.

Репертуар обновлялся. Начались репетиции новой пьесы Миклашевского «Джон Крукс и его любовь»¹⁷³. 22 декабря была поставлена его же комедия в трех действиях «Шестеро влюбленных»¹⁷⁴;

¹⁶⁹ Постановка Радлова.

¹⁷⁰ *Пиотровский Адр.* Народный спектакль // Жизнь искусства. 1921. № 821. 13 дек. С. 2. В «Семи разбойниках» роли исполняли: Вампа – М. В. Бриф; Матеа – П. И. Александров; Разбойники: С. В. Нефедов, Раугул, Гаврилов, Б. Д. Козюков, Строд; Лорд Уошилинг – Н. Д. Елагин; Мисс Нелли – Е. Д. Головинская; Сулейман, персидский купец, – А. И. Алексон; Начальник пограничной стражи – Г. А. Головки; Пепино – А. С. Серж (Александров); Розина, старая служанка, – Кумейко; Служанки: Е. П. Яцкевич, Григорьева, Л. Н. Козюкова, Костина, М. Л. Матвеева. (см.: Зеленая птичка, С. 169.)

¹⁷¹ В ролях: Панталоне – Гибшман; Его дочери: Диана – Лундышева, Аурелия – Григорьева; Доктор – Александров; Одоардо – Бриф; Сильвио – Головки; Слуги Панталоне: Смеральдина – Головинская, Ковиелло – Кумейко; Арлекин, слуга Сильвио – Серж, Бригелла, слуга Одоардо – Алексон; 1-й городской страж – Такашима; 2-й городской страж – Матвеева.

¹⁷² *Пиотровский Адр.* Народный спектакль // Жизнь искусства. 1921. № 821. 13 дек. С. 2.

¹⁷³ См.: Жизнь искусства. 1921. 20 дек. № 822. С. 6.

¹⁷⁴ В ролях: Панталон – Кумейко; Изабелла, его дочь, – Казанская; Доктор – Гибшман; Капитан – Бриф; Оливетта, служанка Панталона, – Головинская; Цанни, слуга Доктора, – Серж; Бригелла, безработный слуга, – Головки.

29 декабря – «Летающий лекарь» Мольера, 1 января – «Пьеро-цирюльник»¹⁷⁵. (Сведения об этих постановках отсутствуют.)

22 января 1922 г. театр прекратил свое существование.

Радлов писал:

<...> «Народная комедия» замолкла в дни, когда стало слишком громко раздаваться мяуканье черных котов и треск запечных сверчков¹⁷⁶.

При перепечатке этой статьи годом позже был опубликован другой вариант:

<...> «Народная комедия» замолкла в дни, когда ей было предложено перейти на «хозяйственный расчет», т. е. стать театральной лавочкой¹⁷⁷.

Кузнецов, рассуждая о причинах закрытия театра, писал:

По-моему, театр сам повинен в своем крахе, и крах этот совершился не 22 января, а год назад; театр сошел с рельс (Sic!), растерял себя, свою сущность, когда взялся за Шекспира, Мольера, Кальдерона.

Классики не могли быть его пищей. Он был хорош и самобытен, пока работал над современностью, вырабатывал современную сатиру или создавал занимательнейшие «сыщицкие» пьесы – некую современную мелодраму, вместо «Материнских благословений» и «Двух сироток» – с апашами, сыщиками, префектами полиции, люками, провалами и занимательностью, острой занимательностью прежде всего¹⁷⁸.

Однако и после закрытия театра анонсировались его спектакли¹⁷⁹.

¹⁷⁵ См.: Жизнь искусства. 1921. 27 дек. № 823. С. 10. Возможно, имелась в виду комическая пантомима «Парижский цирюльник» // СПбГТБ. ОРИК. № 26330.

¹⁷⁶ Радлов С. Словесная импровизация в театре // Жизнь искусства. 1922. 1 марта. № 9. С. 4 (фрагмент был опущен при перепечатке в книге Радлова «Статьи о театре. 1918–1922»). Прекращение спектаклей Театра народной комедии по времени совпало с широким распространением развлекательных театров миниатюр и кабаре; первым из них было знаменитое парижское кабаре «Черный кот» (1881). В январе 1922 рекламировалось открытие в Петербурге на Невском пр., 30 театра-кабаре «Сверчок на печи» (главный режиссер А. Долинов). См.: Жизнь искусства. 1922. 3 янв. № 1. С. 19; Жизнь искусства. 1922. 10 янв., № 2. С. 10; Жизнь искусства. 1922. 17 янв. № 3. С. 12.

¹⁷⁷ Радлов С. Словесная импровизация в театре // Радлов С. Статьи о театре. 1918–1922. Пг., 1923. С. 59.

¹⁷⁸ Кузнецов Е. Театр несносной публики (К его первой годовщине) // Красная газета. 1921. 15 янв. № 9. С. 4.

¹⁷⁹ 23 февраля для красноармейцев («для военно-театрального комитета») «Последний буржуй»; 17 апреля утром – «детский спектакль» «Султан и черт»; в середине мая 1922 – «Два болтуна» Сервантеса и «Султан и черт». «Красная газета» в заметке ««Народная комедия» в деревне» сообщала: «Труппа театра Народной Комедии даст ряд спектаклей в деревнях. Будет поставлена новая пьеса Миклашевского “Ворота, обручи, крендель”» (Красная газета. 1922. 22 июня. № 130).

Заключение

Орест Цехновицер так характеризовал Театр народной комедии:

Подлинно народный театр, созвучный массовой аудитории. Нельзя выдумать, привнести извне. Он может лишь органически вырасти из самой массы, толщи народной¹⁸⁰.

В. Шкловский называл Радлова «человеком, смогшим превратить алхимию театра в химию театра, т. е. сознательно (научно) пользующимся материалом»¹⁸¹.

Е. Кузнецов считал Театр народной комедии «практической театральной аудиторией», «заменившей словесные прения театральных деятелей о путях нового театра». Театр «искал и осуществлял формы народного представления, подразумевая под народным – общепонятный, пользуясь забытыми приемами старинных народных театров»¹⁸². Именно это следует признать главной заслугой театра Радлова. Эти черты были более всего интересны зрительской аудитории и наиболее привлекательны для актеров театра. Обращение же к острым проблемам современности давало свободу, открывало путь импровизациям, но, безусловно, таило в себе некую опасность для театра.

Близкая к А. А. Блоку Е. Ф. Книпович считала, что в Театре народной комедии открылось «понимание вечно театрального»; большой заслугой театра называла его кровную связь со «старинным благородным трогательным искусством цирка». По ее словам, «большинство драматической труппы вероятно, начинает сознавать, что правда не во вчерашнем дне и через год театр Народной комедии станет единым организмом, первым подлинным театром современности»¹⁸³.

Можно предположить, что эти мысли были близки и самому Блоку, в 1916 и 1918 гг. проявлявшему интерес к выступлениям «короля эксцентрики» актера М. Н. Савоярова¹⁸⁴, создателя оригинального

¹⁸⁰ Цехновицер О. Народный театр // Советское искусство. 1927. № 3. Март. С. 37.

¹⁸¹ Шкловский В. Комическое и трагическое // Жизнь искусства. 1921. 26–27 февр. – 1 марта. С. 1.

¹⁸² Кузнецов Е. Театр несносной публики (К его первой годовщине) // Красная газета. 1921. 15 янв. С. 4.

¹⁸³ Книпович Е. Письмо в редакцию. Вечно театральное (Еще о «Народной комедии») // Жизнь искусства. 1921. 2–4 февраля. № 666–668. С. 3.

¹⁸⁴ Михаил Николаевич Савояров (1876–1941) – актер, поэт-куплетист, шансонье.

самостоятельного эксцентрического стиля. Уход Блока из Большого драматического театра, в особенности стремление познакомить с творческой манерой актера жену Л. Д. Блок¹⁸⁵ в период ее выступлений с чтением поэмы «Двенадцать», многого стоит.

ТНК прекратил свое существование фактически из-за острой критики, из-за запрета импровизаций, выражения свободного мнения о социальной реальности. По словам А. В. Рыкова, «<...> работа в области политической сатиры могла интересовать театр лишь при возможности свободного выбора темы, и понятно почему в дальнейшем театр отказался от этой работы»¹⁸⁶.

В продолжение двадцати лет кардинально изменилось отношение к ТНК. Так, в 1929 г. С. С. Мокульский называл ТНК «любопытнейшим театральным начинанием», возникшим с целью «возрождения техники площадного театра», для чего он «привлек в театр циркачей, обогативших технику театрального актера неведомой ему дотоле физической ловкостью и акробатической техникой. Он развязал язык и воображение театрального актера, заставив его импровизировать по заранее намеченному сценарию, он вывел актера на открытую площадку, объединившую в себе цирковую арену с конструктивными формами шекспировского и античного театра, и тем самым поставил актера вплотную перед массой зрителей, следящих за каждым его движением и жестом. Эти последние, соответственно технике площадного театра и общему характеру репертуара, приобретали плакатную выпуклость, броскость и остроту. Элемент движения явно превалировал над словом; клоунада, акробатика, эксцентризм и буффонада заменили “настроения” и “переживания” психологического театра»¹⁸⁷.

В более поздние времена сюжеты комедии дель арте вызывали раздражение. Тот же Мокульский, вставший на позиции вульгарного социализма, в 1936 г. писал:

В течение ряда лет некоторые театры нашего Союза, не порвавшие связей с театральной культурой эпохи империализма, являлись ареной

¹⁸⁵ См. упоминание об актере в записной книжке поэта, датированное 20 марта 1918 (Блок А. Записные книжки 1901–1920. М., 1965. С. 396).

¹⁸⁶ Рыков А. Народная комедия // Зеленая птичка. С. 170.

¹⁸⁷ Мокульский С. Радлов в театре // Радлов С. 10 лет в театре. Л., 1929. С. 7–8.

деятельности традиционалистов, протаскивавших в более или менее замаскированном виде свои упадочные концепции на подмостки профессионального и самодеятельного театра СССР. Это немало препятствовало формированию подлинно советской театральной культуры¹⁸⁸.

Как утверждал в «некрологе» Театру народной комедии Евгений Кузнецов, после первых спектаклей Театра «убедились, что бывает не одно спокойствие самоуверенности и морг общепризнанности, но бывают также волнения и ошибки, опыт, сдвиг, которые в искусстве, быть может, наиболее важны»¹⁸⁹.

Заключая рассказ о ТНК, историки театра А. А. Гвоздев и А. И. Пятровский заявляли:

Театр Народной комедии свернул свои пестрые крылышки. Но короткое существование его, бесспорно, представляет исключительный интерес и как показатель любопытнейших идейных ходов части художественной интеллигенции, и как блещущий образительностью и творчеством формально-художественный эксперимент¹⁹⁰.

Действительно, экспериментальная деятельность Радлова на сцене Железного зала определила направление многих последующих опытов режиссера в области театральных исканий, отразилась в его работах на студийных площадках и в академических театрах последующих десятилетий.

¹⁸⁸ Мокульский С. Судьба комедии масок в буржуазном театре // Ученые записки Государственного педагогического института им. А. И. Герцена. Т. II. Вып. 1. Л., 1936. С. 355. Цит. по: Радлов С. Э. Воспоминания о Театре Народной комедии / Публикация П. В. Дмитриева. С. 95, 99.

¹⁸⁹ Кузнецов Е. Народная комедия (Некролог) // Красная газета. 1922. № 19. 26 янв. С. 6.

¹⁹⁰ История советского театра. Очерки развития / Гл. ред. В. Е. Рафалович, ред. изд-ва Е. М. Кузнецов. Л., 1933. Т. I. Петроградские театры на пороге Октября и в эпоху военного коммунизма: 1917–1921. С. 208.

Государственный Лиговский драматический театр: В поисках репертуара



Ю. Е. Галанина

Государственный Лиговский драматический театр: В поисках репертуара

Весной 1921 г. петроградский Отдел театров и зрелищ (ПТО) был реформирован и переведен в распоряжение Петрогубполитпросвета¹. Начало НЭПа было отмечено решением об организации театров в рабочих районах для знакомства трудящихся с мировой театральной культурой и усиления влияния пролетарских масс на театр².

Первым таким театром стал Государственный Лиговский драматический театр, занявший бывшее помещение Передвижного театра П. П. Гайдебурова. Театр просуществовал один сезон (1921/1922), был реорганизован в Театр новой драмы (ТНД) (1922/1923) и затем в Театр Пролеткульта (1923/1924). Деятельность театра в определенной степени соотносилась с практикой Театра народной комедии (ТНК) С. Э. Радлова.

Замысел создания театра учениками Мейерхольда носился в воздухе давно, однако, по воспоминаниям В. Н. Соловьева, такое объединение в 1920 г. не вызвало поддержки М. Ф. Андреевой³. Лишь после отъезда Андреевой за границу удалось осуществить эти планы. Театр разместился в одном из удаленных от центра районов города, в Народном доме С. В. Паниной за Лиговкой и Обводным каналом (Тамбовская, 63; ныне Санкт-Петербургский драматический театр им. графини С. В. Паниной).

Труппу возглавил ученик В. Э. Мейерхольда режиссер ТНК, знаток итальянской комедии масок В. Н. Соловьев, назначенный худо-

¹ См.: *Алперс Б.* Районный театр // Жизнь искусства. 1921. 18–20 июня. № 755–757. С. 2.

² См.: *Б. н.* Государственный Драматический театр Первого Городского района // Жизнь искусства. 1921. 18–20 мая. № 733–735. С. 1.

³ См.: *Гвоздев А. А.* Новая драма. Доклад Соловьева. 19. XII. 1926 // КР РИИИ. Ф. 31. Оп. 1. Ед. хр. 251. Л. 17.

жественным руководителем театра. В число организаторов входили также тесно связанные с Мейерхольдом главный режиссер А. Л. Грипич⁴ и заведующий литературной частью Б. В. Алперс⁵. С Мейерхольдом работали и художники театра А. В. Рыков⁶ и В. В. Дмитриев⁷. Активную роль в театре играли режиссеры К. Н. Державин⁸ и К. К. Кузьмин-Караваев (Тверской)⁹.

⁴ Алексей Львович Грипич (1891–1983) – актер, режиссер, театральный деятель. Учился в Школе Общества поощрения искусств. Сотрудничал как художник-декоратор в Гатчинском театре миниатюр. Посещал Студию Мейерхольда на Бородинской. Преподавал на Курсах мастерства сценических постановок (КУРМАСЦЕП). В 1924–1927, приняв приглашение В. Э. Мейерхольда, возглавил Театр Революции. В дальнейшем работал режиссером в провинциальных театрах (Одесса, Казань, Тбилиси, Баку, Саратов и др.). В 1930 по приглашению Мейерхольда поступил в ГостИМ, преподавал в ГИТИСе. В 1952–1956 – во главе Театра-студии киноактера. В 1963 – в московской Студии пантомимы при ЦДРИ.

⁵ Борис Владимирович Алперс (1894–1974) – историк театра, критик. Участвовал в деятельности Териокского товарищества актеров, писателей, художников и музыкантов под управлением В. Э. Мейерхольда.

⁶ Александр Викторович Рыков (1892–1966) – театральный художник. Сотрудничал с Мейерхольдом в Студии на Бородинской. Входил в редакцию журнала «Любовь к трем апельсинам».

⁷ Владимир Владимирович Дмитриев (1900–1948) – театральный художник, живописец. Занимался в Студии Мейерхольда на Бородинской, окончил КУРМАСЦЕП и Академию художеств (проф. К. С. Петров-Водкин). Готовил оформление пьесы Э. Верхарна «Зори» в театре Дома рабочих в Петрограде (б. Луна-парк, 1918; не состоялось). Свои идеи оформления постановки воплотил в спектакле у Мейерхольда в Театре РСФСР 1-м (премьера 7 октября 1920).

⁸ Константин Николаевич Державин (1903–1956) – историк театра, драматург, режиссер, критик. Учился у В. Э. Мейерхольда на КУРМАСЦЕПе. В спектакле Театра народной комедии «Приемыш» (1920) выступал как акробат, дублируя воздушного гимнаста Сержа (А. С. Александрова). В 1921 занимал должность секретаря ТЕО Наркомпроса. Грипич писал о Державине: «Константин Николаевич Державин – юноша с большим полетом фантазии. Я заметил его, когда он еще занимался на КУРМАСЦЕПе. Ему тогда было шестнадцать лет, а режиссером в наш театр он был приглашен восемнадцатилетним. В свои постановки он вносил струю экспериментаторства. Среди нас, молодых, он был совсем “зеленым”. Но и тогда держался солидно, много знал и умел. Свои спектакли Державин создавал вместе с художником Дмитриевым» (Грипич А. Петроградский театр новой драмы. 1921–1924 / Вст. ст., подгот. текста и примеч. Е. И. Струтинской // Мнемозина: Документы и факты из истории русского театра XX века. [Вып. 1] / Сост. и общ. ред. В. В. Иванова. М., 1996. С. 94).

⁹ Константин Константинович Кузьмин-Караваев (псевд. К. Тверской, 1890–1937) – режиссер, актер, критик. Учился у В. Э. Мейерхольда в Студии на Бородинской. Ставил спектакли в Театре Коммуны Коломенского района (бывш. Луна-Парк), в Драматическом театре Народного дома, в Красном театре, в Большом драматическом театре (1918, 1929–1935).

Состав труппы театра позволяет признать значительное влияние идей Мейерхольда на его творческую программу, по словам Грипича, «вобравшего в себя все то, что наметилось в Студии Вс. Мейерхольда и на Курсах мастерства сценических постановок»¹⁰. Актеры были набраны из учеников Школы актерского мастерства и Красноармейской драматической мастерской¹¹.

Новая конструкция сцены повторяла устройство игровой площадки в комедии дель арте, только вместо двух домов по краям сцены были выстроены возвышенные площадки-кубы. Рампа отсутствовала; просцениум со ступенями выдвинут в зал, «выбрасывая»¹² актера в публику и способствуя тесному взаимодействию актеров и зрителей.

За месяц до открытия театра в печати выступил один из его организаторов, Б. Алперс, заявивший об «отсталости театров от современной жизни, от революционно настроенного зрителя», о необходимости учиться у «организованного зрителя из пролетарской среды» и публично выдвинувший один из главных принципов будущего театра – воспитание нового актера:

Нового актера, новый репертуар, новый театр может создать только новая сплоченная аудитория, несущая в себе зерно пролетарской идеологии.

Рассуждая о необходимости создания театров в рабочих районах, он писал:

Необходимо лишить театр его исключительно зрелищного значения и районную театральную работу направить в общее русло политико-просветительной работы.

Этим заявлением деятельность Лиговского театра противопоставлялась сценической практике ТНК, который упрекали в стремлении

¹⁰ Грипич А. Петроградский театр новой драмы. 1921–1924. С. 79–110.

¹¹ В труппу входили: И. Н. Бедров, С. М. Бройтгальт, В. С. Бухштейн, П. В. Волохов, Е. Н. Воронкова, Н. Л. Выгодская, А. А. Голубенцев, Е. Н. Евдокимова, Д. Ф. Зайцев, О. А. Камышевская, А. И. Круглов, С. В. Ланговой, А. А. Мирский, В. И. Мирцева, В. П. Павлов, Л. А. Пятницкая, А. И. Степанов, Е. А. Тансарова, М. С. Трепани, А. М. Туманов, В. Ф. Федоров, А. Д. Френкель, М. М. Цирулин, (П. Ф.?) Шидловский, Л. А. Эберлинг, Н. Я. Юдин и др. (ЦГА СПб. Ф. 2551. Оп. 1. Ед. хр. 1625).

¹² Производственная программа Государственного Лиговского драматического театра // Жизнь искусства. 1921. 20 сент. № 809. С. 3.

к занимательности, зрелищности, увлечению «сыщицкими» сюжетами. В заключение Алперс писал:

Путь к социалистическому театру проходит через районные театры, и этот этап должен быть пройден нами возможно скорее и исчерпывающе¹³.

Основные трудности ожидали театральных деятелей на пути выстраивания репертуарной политики новых театров. Пьес о русской революции еще не было. Это вызывало необходимость переделки имеющихся прозаических произведений о народных восстаниях прошлых эпох и приспособления их к современности.

3 марта 1919 г. М. Горький выступил в Отделе театра и зрелищ Наркомпроса с проектом создания «инсценировок из истории мировой культуры» для просвещения широких народных масс, их знакомства с различными событиями всемирной истории¹⁴. Тогда же была организована группа подготовки инсценировок социальных романов. Предполагалось обратиться к наиболее значительным моментам истории человечества от древнейших времен эпохи зарождения цивилизации до современности и вынести такие инсценировки на улицы, приурочив их к всенародным праздникам (например, 1 мая), а также воплотить новые сюжеты в виде живых картин, пантомим, сценариев для кинематографа и пьес. Историческая тема должна была занять ведущее место в воплощении плана. Намечалось использовать различные материалы: исторические свидетельства, романы и народные легенды и пр., так как «<...> в эти годы была осознана особая агитационная и просветительская роль театра, который казался тогда самым простым и доступным средством для пропаганды полезных идей»¹⁵. Для районного театра было установлено правило: постановка одиннадцати-двенадцати пьес в сезон; на подготовку основных пьес выделялось два месяца, прочих пьес – две недели¹⁶.

Открытие театра было приурочено к годовщине штурма Бастилии 14 июля. Первой постановкой стала пьеса Р. Роллана «Взятие Ба-

¹³ Алперс Б. Районный театр // Жизнь искусства. 1921. 18–20 июня. № 755–757. С. 2.

¹⁴ См.: Жизнь искусства. 1919. 6 марта. № 92.

¹⁵ Иванова Е. Александр Блок: последние годы жизни. СПб.; М., 2012. С. 311.

¹⁶ См.: Гвоздев А. А. Новая драма. Доклад Соловьева. 19. XII. 1926. Л. 18.

стилии (Четырнадцатое июля)»¹⁷ о событиях в Париже 12–14 июля 1789 г. Перевод был сделан Е. М. Александровой в 1906 г.¹⁸, но заключительная сцена написана автором, скрывавшимся за криптонимом В. С., с легкостью расшифровывающимся как В. Н. Соловьев (свои многочисленные публикации в журнале «Аполлон» он подписывал Вл. С.); стихи к спектаклю были написаны Б. В. Алперсом. Постановка В. Н. Соловьева (также принимали участие режиссеры Г. Н. Гурьев¹⁹ и Л. П. Конская²⁰; художники Л. С. Мангуби²¹ и А. В. Рыков; музыка А. А. Голубенцева²²).

В набросках репертуарного плана театра уделялось большое внимание Великой Французской революции. Кроме романа Р. Роллана в манифесте театра упоминались произведения А. Франса («Боги жаждут»), Ч. Диккенса («Повесть о двух городах»), В. Шкловского («Парижская Коммуна»)». В следующем сезоне для реформированного Лиговского театра (в Театр новой драмы) К. Державин сочинил пьесу о Французской революции («Необычайные приключения

¹⁷ В ролях: Лазарь Гош, капрал французской гвардии – Горный; Пьер-Огюстен Гюлен – Голубенцев; Жан-Поль Марат, журналист, – Майер; Камилл Демулен, адвокат, – Лебедев; Максимилиан де Робеспьер, депутат, – Жежеленко; Жан-Батист де Клодт – Юдин; Клод Фоше, священник, – Егоров; Гоншон, содержатель игорных домов, – Горбань; Феликс де Вентимиль, начальник Дома инвалидов, – Чернов; Маркиз де Лонель, комендант Бастилии, – Степанов; Де Флю, начальник швейцарцев, – Кондратьев; Бекар, инвалид, – Тюкин; Луиза-Франсуа Конта, актриса, – Френкель; Люсиль Дюплесси – Выгодская; Жюли – Воронкова; ее мать – Калугина, Легкая; Бужю, торговка, – Бройтгалът; Мальчик – Дуков; Буржуа – Зайцев; Рабочий – Круглов; Студент – Сороко; Маньяк – Туманов; Столяр – Павлов, 1-я, 2-я и 3-я проститутки – Асенкова, Галкина, Рахманова, 1-я и 2-я женщины из народа – Дроздова, Мирцева; Газетчик – Цырулин.

¹⁸ См.: *Роллан Р.* Четырнадцатое июля. СПб., 1906. Переиздано: М., 1919.

¹⁹ Георгий Николаевич Гурьев (1893–1974) – актер, режиссер, педагог. В 1911–1918 учился в Политехническом институте императора Петра Великого. В 1918–1919 студиец в Школе русской драмы при Александринском театре и на КУРМАСЦЕПе. В 1920–1922 – в Институте ритма и др.

²⁰ Лариса Петровна Конская – режиссер, сорежиссер В. Н. Соловьева в постановках произведений Ж. Б. Мольера и старинных пьес XVII–XVIII вв.

²¹ См. прим. 100 к статье Ю. Е. Галаниной «Театр народной комедии: Поиски путей к зрителю», публикуемой в настоящем издании.

²² Александр Александрович Голубенцев (1899–1979) – композитор. Окончил Петроградскую консерваторию (1922). Заведовал музыкальной частью Лиговского театра – Театра новой драмы – Театра Пролеткульта. Преподавал в ГИТИСе. Позднее работал в Театре Н. П. Охлопкова и Театре Е. Б. Вахтангова.

²³ См.: Вестник театра и искусства. 1922. 24–27 февр. № 16. С. 4.

Э. Т. А. Гофмана» (по произведениям В. Ирвинга и А. Дюма²⁴). Вниманию организаторов театра привлекала также тема народных крестьянских восстаний в Испании («Фуэнте Овехуна (Овечий источник)» Лопе де Веги) и в России («Стенька Разин» В. Каменского).

Собственно переписывание заключительной сцены «Взятия Бастилии» было спровоцировано самим Р. Ролланом, который в «Примечании к последней сцене» писал:

<...> Действующие лица внезапно обращаются непосредственно к зрителям. <...> Зрители должны участвовать в спектакле не только мыслями и чувствами – пусть звучит их голос, пусть они действуют. Народ должен стать действующим лицом народного праздника. <...> Мелодия должна быть подхвачена хорами на сцене и во всех ярусах театра, должна звучать со всех концов площади, ее должны петь различные голоса, небольшие хоры и повторять маленькие оркестры, размещенные среди зрителей и невольно вовлекающие их в общий хор²⁵.

Грипич вспоминал, что «во “Взятии Бастилии” Ромена Роллана режиссер вынес на боковые площадки просцениума пушки и мизансценировал народные сцены возле них и на лестнице, рядом со зрителем. Эта близость актеров и зрителей так объединяла их и была созвучна их общим стремлениям»²⁶. Дружески настроенный к Лиговскому театру глава ТНК С. Радлов в рецензии на этот спектакль утверждал:

Пьеса Ромена Роллана очень плохая, если пьеса вообще. <...> Только слова и никакого почти материала для актерской игры и если все-таки было какое-то волнение, то в этом заслуга актерской массы, молодой, как сам этот театр. <...> Отлично задуманы декорации художницей Л. Мангуби. Общая композиция 2-го акта и заспинник «апофеоза» произвели прекрасное впечатление. Пушки 3-го акта радуют затейливой конкретностью бутафории. Мне кажется очень театральной музыка Голубенцева, сильно поднимающая спектакль.

²⁴ См.: *Слонимский Ю.* Чудесное было рядом с нами. Л., 1984. С. 202–203; *Грипич А.* Петроградский театр новой драмы. 1921–1924. С. 94, 109.

²⁵ *Роллан Р.* Четырнадцатое июля. Примечание к последней сцене // Роллан Р. Собрание соч.: в 14 т. Т. 1. Драммы революции. Вальми. М., 1954. С. 112–114.

²⁶ *Грипич А.* Петроградский театр новой драмы. 1921–1924 / Вст. ст., подгот. текста и примеч. Е. И. Струтинской. С. 91.

Последняя сцена спектакля, придуманная Соловьевым, усилившая эмоциональную напряженность действия, получила высокую оценку главы ТНК:

Автор постановки Вл. Н. Соловьев сумел в конце пьесы одержать театральную победу над автором <...> дав пышный неожиданный и богатый апофеоз, «недостойно» увенчивающий драматурга²⁷.

Вероятно, Соловьеву от конкретики французских событий в последней сцене удалось перейти к общечеловеческому прославлению бунтарского духа народного революционного подъема.

27 июля 1921 г. в театре впервые была показана «Фуэнте Овехуна» Лопе де Веги (перевод Юрьева и, как значилось в программе, переделка Б. Алперса). Пьеса шла в постановке Грипича (режиссер А. А. Петровская²⁸, художник Н. П. Яковлева²⁹, конструкция сцены С. В. Приселкова³⁰. Музыка М. С. Коссовского).

В воспоминаниях Соловьева указывалось, что в этом спектакле появились «первые объемн<ые> декорации. Но антракты при перемене затянулись. Сказалось влияние “Стойкого принца” Мейерхольда на сцену убийства»³¹.

Грипич писал:

Оформление спектакля «Фуэнте Овехуна» начинающей художницей Н. Яковлевой можно назвать кубистическим – оно состояло из стройных

²⁷ Радлов С. «Взятие Бастилии» (Лиговский народный театр) // Жизнь искусства. 1921. 2–7 авг. № 792–797. С. 1.

²⁸ А. А. Петровская училась на КУРМАСЦЕПе, работала в самодеятельном театре.

²⁹ Нина Петровна Яковлева (1897–?) – художник театра. Окончила КУРМАСЦЕП и Академию художеств. В 1919 как ученица класса декорационной живописи школы А. Л. Штиглица под руководством М. В. Добужинского и А. М. Грановского принимала участие в подготовке эскизов сценического оформления спектакля «Уриэль Аоста» К. Гуцкова для петербургского Еврейского театра-студии и школы сценического искусства Грановского.

³⁰ Сергей Васильевич Приселков (1892–1959) – театральный художник. Учился на КУРМАСЦЕПе, окончил класс К. С. Петрова-Водкина в Академии художеств.

³¹ Гвоздев А. А. Новая драма. Доклад Соловьева. 19. XII. 1926. Оп. 1. Ед. Хр. 251. Л. 17 об. Имеется в виду сцена народной расправы с жестоким правителем командором Фернаном Гусманом. Возможно, В. Н. Соловьев подразумевал введение В. Э. Мейерхольдом в постановке «Стойкого принца» «ярко выраженной буффонады, чтобы острее оттенить трагизм последующих сцен». (См.: Волков Н. Мейерхольд. М.; Л.: Academia. 1927. Т. II. 1908–1917. С. 381.)

элементов: кубов, параллелепипедов, полуарок, ступеней и других форм, из которых складывалось то или иное сооружение (как детские кубики). Это было выразительно и красочно. Непрístupный замок Командора создавался композицией этих элементов, и сам Командор восседал наверху, неуязвимый для народа, окружавшего его твердыню. Но ярость народа в конце концов приводила к разрушению этого сооружения. На глазах зрителей твердыня рушилась и Командор попадал в руки народа. Это была несколько наивная, как я вижу теперь, но искренняя работа в плане народно-героической драмы. В ней не было театральной «испанщины» или стилизации, но элементы народного фольклора я ввел. Помню гирлянды хороводов крестьянских девушек, песни, музыку <...>.

Действие разнообразилось сменой ритмов, шло в напряженном темпе³².

В рецензии, подписанной псевдонимом «Театрал» и озаглавленной «Устремления и возможности», отмечалось, что переделка пьесы Лопе де Веги вполне отвечает требованиям времени. В заново созданной пьесе нет лишнего, нет длиннот. Тем не менее указывалось:

Устремления Грипича столкнулись с реальными условиями возможности, достижимости и пошли не очень далеко... Задумано было широко, ярко, цельно. Местами это удалось, большей частью оказалось недостижимо... Но – повторяем – в результате много интересного, живого, красочного...

Сцена слита с публикой, ступеньки ее ведут прямо в зрительный зал: красочная жизнь испанской деревни шумным потоком прямо вливается в публику, захлестывает ее, несет с собой... Это прекрасно...³³

Описание напоминало рецензии на спектакли Театра народной комедии С. Радлова, с которым Лиговский театр, в следующем сезоне преобразованный в Театр новой драмы, многое сближало. Об этом свидетельствовал и следующий пассаж:

Действие иногда застывает, дает выпуклую живописную картину, потом опять разражается шумом, криками, иногда оглушительными, ломается, дробится в почти акробатических прыжках, почти приближается к арлекинаде³⁴.

³² Грипич А. Петроградский театр новой драмы. 1921–1924. С. 95.

³³ *Театрал*. Устремления и возможности («Фуэнте Овехуна» в Лиговском государственном театре) // Жизнь искусства. 1921. 16–21 авг. № 804. С. 1.

³⁴ Там же.

По мнению рецензента, спектаклю не хватает «большей красочности». «Костюмы и аксессуары должны быть более яркими, даже кричащими. <...> Но тут, вероятно, похвальные устремления режиссера и его сотрудников встретились с печальными условиями реальной возможности. Постановка от этого сильно проигрывает»³⁵.

Не осталась без внимания «Театрала» и картина народного бунта, контраст, упомянутый в воспоминаниях Соловьева:

Утрированно высокое, нелепое седалище командора, его застывшая маска тупого властолюбца, а кругом – беснующаяся, мстительная толпа – хороший яркий контраст, который так и просится на красочный плакат. Хотелось бы только этой картине какого-нибудь соответственного яркого раздражающего светового пятна, а не ровного, равнодушного спокойного освещения³⁶.

Исполнители были оценены как «довольно сырой сценический материал», «более опытные артисты сумели бы сочетать желательные проблески индивидуального творчества с обязательным тоном режиссерской выучки»; указывалось на «недостаточность» школы, «неотделанность» образов³⁷.

20 сентября 1921 г. была опубликована «Производственная программа Государственного Лиговского драматического театра»³⁸, открывавшаяся следующими словами: «Основная задача театра – создание нового актера, отвечающего требованиям современного зрителя».

В «Производственной программе» театра задача воспитания артиста, «отвечающего требованиям современного зрителя», мотивировалась необходимостью идеологической связи с рабочей аудиторией, «воздействующей на актера». Не случайно труппа была составлена из молодых начинающих актеров, «более близких к духу современной жизни», не связанных с рутинной театра прошлого и его пережитками. Современный актер, как заявлялось, должен уметь интерпретировать в духе послеоктябрьского времени представляемое зрителю драматическое произведение и сделать его близким зрителю. Воспитание актеров предполагалось в духе идей Мейерхольда,

³⁵ Там же.

³⁶ Там же.

³⁷ Там же.

³⁸ Жизнь искусства. 1921. 20 сент. № 809. С. 3.

которыми он руководствовался в период создания Театра РСФСР 1-го: «в русле единой актерской техники единого театра близкого будущего».

Большое внимание в «Производственной программе» театра уделялось его репертуару, в который входили:

1) «пьесы с революционным содержанием», выполняющие двойную задачу: агитационную (для зрителя) и «воспитания актера в духе революционной эпохи»;

2) «пьесы мирового репертуара» (переделки социальных романов, произведения В. Гюго, А. Франса, Ч. Диккенса, Э. Золя, А. С. Пушкина, Р. Ролана, а также новых пьес В. Шкловского, В. Каменского и др.);

3) «пьесы, рассчитанные на эмоциональное воздействие на зрителя»: мелодрамы и водевили. Репертуар бытового театра объявлялся «чуждым по духу переживаемой эпохе».

Организаторы подчеркивали созвучность нового театра революции и заявляли о своей экспериментальной практической работе по созданию нового театра.

25 сентября 1921 г. зимний сезон открылся премьерой спектакля, в программу которого входили «Каменный гость» и «Сцены из рыцарских времен» А. С. Пушкина (режиссер К. Н. Державин, художник В. В. Дмитриев)³⁹.

Грипич вспоминал:

В оформлении «Каменного гостя» в центре сцены стояла громадная статуя Командора. Статуя, как и все оформление, была сделана в условных формах, близких к оформлению Дмитриевым «Зорь». Статуя возникла как надгробный памятник Командору, а в финале оживала. Справа и слева от статуи устанавливались детали, характеризующие место действия и атмосферу той или иной сцены. Дона Анна была одета в траурное платье, ее лицо все время было скрыто под черной вуалью. В конце трагедии, на словах Дон Гуана «Прощай же, до свиданья, друг мой милый», Дона Анна сбрасывала с лица вуаль для поцелуя и Дон Гуан с криком отшатывался от нее: вуаль вместо лица открывала белый череп. Далее вступала в действие статуя Командора. Зрители замирали от ужаса. Литовские мальчишки, посещавшие по несколько раз этот спектакль, свистели от восторга⁴⁰.

³⁹ См.: Жизнь искусства. 1921. 20 сент. № 809. С. 4.

⁴⁰ Грипич А. Петроградский театр новой драмы. 1921–1924. С. 94.

В очередной рецензии «Театрала» отмечалось:

Пьесе придан характер картинной, несколько затуманенной сказочности; мягкие мечтательные тона, иногда прорезываемые быстрыми, извивающимися линиями резкого сатирического образа (Дон Жуан), тоже взятого не прямо из жизни, а фантастического, приподнятого. Много лиризма, опять-таки преломленного в этих же лучах привлекательной, но, несомненно, оторванной от жизни сказочности. <...> Мастерски поставлена заключительная сцена с явлением командора. В общем «Каменный гость» в Лиговском театре смотрится как совершенно новая пьеса. Своеобразно, ярко⁴¹.

О постановке «Сцен из рыцарских времен» программы сообщали: «Построение сценария и композиция текста на основе отрывков Пушкина – Конст<антина> Державина»⁴². Державин дописывал текст поэта, не считая свое вмешательство кощунственным; он полагал, что это соответствует «динамизму постановки»⁴³. В обширном архиве режиссера и ученого записи, относившиеся к его работе над текстом Пушкина, не сохранились.

Большинство постановок Лиговского театра точно охарактеризовать не представляется возможным: режиссерские экземпляры пьес, шедших в районном театре, а также тексты внесенных изменений не обнаружены; судить об этих работах можно лишь по немногочисленным отзывам в печати и свидетельствам современников.

Вольное обращение с текстом Пушкина (он не был завершен и сохранился в виде отдельных набросков и планов) показывает, что в Лиговском театре, как и в других, классика адаптировалась для зрителя.

Рецензент отмечал:

«Сцены из рыцарских времен» взяты в репертуар в силу затронутых в них социальных мотивов, поставлены в более реальных тонах. Красочная, грубоватая, сочная жизнь Средневековья выпукло выявлена и в костюмной стороне, и в отчетливо прочерченной игре исполнителей. <...> Массовые сцены – самая сильная сторона молодого театра, как и следует ожидать. Блеск, движение, нарастание и переливы звуковой интерпретации – все это дает полное и яркое впечатление»⁴⁴.

⁴¹ *Театрал*. Открытие Лиговского театра // Жизнь искусства. 1921. 4 окт. С. 1.

⁴² Жизнь искусства. 21 окт. № 813. С. 5.

⁴³ *Гришич А.* Петроградский театр новой драмы. 1921–1924. С. 94.

⁴⁴ *Театрал*. Открытие Лиговского театра // Жизнь искусства, 1921. 4 окт. С. 1.

29 сентября 1921 г., к 100-летию со дня рождения Н. А. Некрасова, в театре было поставлено «Материнское благословение, или Бедность и честь»⁴⁵, драма с куплетами А. Ф. Деннери и Г. Лемуана «Божья милость» в перedelке Н. А. Перепельского (Н. А. Некрасова) (режиссер К. К. Тверской⁴⁶; декорации С. В. Приселкова; музыка А. А. Голубенцева), одна из высокорепертуарных пьес. Однако, как отмечалось в печати, пьеса была написана в период, когда писатель испытывал серьезные финансовые затруднения, писал ради денег, поэтому получилась «пьеса французско-переводного характера»; эта «постановка и несвоевременна <...> и не характерна для творчества Некрасова»⁴⁷.

2 октября 1921 г. в театре состоялась премьера комедии П. Бомарше «Севильский цирюльник». Пролог и интермедия В. С. Следует предположить, что автором этих новых сцен, как и финала «Взятия Бастилии», был В. Н. Соловьев, выступивший постановщиком совместно с Л. П. Конской (художник С. В. Приселков, музыка А. А. Голубенцева). Вероятно, пролог строился Соловьевым, знатоком комедии дель арте, по канонам старинного итальянского театра как представление пьесы и актеров перед ее воплощением. Вставная интермедия также должна была повторять классические сюжеты комедии дель арте.

27 октября впервые шел «Стенька Разин» В. Каменского в постановке Грипича⁴⁸.

Грипич вспоминал:

В поисках романтического звучания спектакля я не стремился к внешней импозантности. Романтизм проявлялся во всем строе спектакля, в

⁴⁵ Жизнь искусства. 1921. 27 сент. № 810. С. 5.

⁴⁶ А. Грипич так характеризовал Тверского: «Константин Константинович Тверской, давнишний ученик и сподвижник Мейерхольда, профессиональный режиссер. Тверской обладал опытом жизни, был знающим, умелым, культурным режиссером. Характер у него был мягкий, покладистый, и в обращении с людьми он был очень деликатным. С ним было легко дружить. В нашем театре он был режиссером “на все руки”. Художником почти во всех его спектаклях был С. В. Приселков, близкий ему творчески. <...> Тверской умел работать с актерами, создавать крепкий ансамбль. Его спектакли были понятны и потому любимы широким зрителем» (Грипич А. Петроградский театр новой драмы. 1921–1924. С. 92–93). Кроме «Материнского благословения» Тверской поставил в Лиговском театре пьесы «Мятежник» («Ученик дьявола») Б. Шоу, «Наивный человек» («Дикарь») по Вольтеру, «Два брата» М. Ю. Лермонтова.

⁴⁷ Эмче. Материнское благословение // Жизнь искусства. 1921. 6 дек. № 820. С. 5.

⁴⁸ Грипич А. Петроградский театр новой драмы. 1921–1924. С. 82.

песнях разинской вольницы композитора Г. М. Римского-Корсакова⁴⁹ (внука Николая Андреевича), в лирике отношений Разина и Мейран, в декорациях художника С. В. Приселкова. Моя постановка не была шумным «фееричным» зрелищем. Это был задушевный лирический спектакль⁵⁰.

Рецензент «Жизни искусства» Г. Хризич утверждал: «Постановка не удалась»; «нет действия», т. е. моментов развития событий, фабулы, сюжета; «сценическое воплощение не дает никаких мотивировок» кульминационных моментов пьесы; «массовые сцены наиболее удачны во всей постановке». Вопреки ожиданию в спектакле он увидел «воплощение яркое, красочное, но тихое».

Нет задора, отваги, буйства, а ведь пьеса пронизана этим.

Декорации Приселкова бесцветны и не скрашивали, а оттеняли слабые места пьесы.

Значительна музыка Г. М. Римского-Корсакова⁵¹.

Тем не менее Соловьев спустя пять лет, в 1926 г., писал, что постановка «Стеньки Разина» была наиболее удачной работой Лиговского театра⁵².

8 декабря прошла мелодрама Б. Шоу «Ученик дьявола (Мятежник)» (постановка К. Тверского, декорации С. В. Приселкова).

15 декабря 1921 г.⁵³ в режиссуре Грипича были показаны «Забавы Калифа», водевиль в 3-х действиях А. И. Писарева о багдадском правителе Гарун Аль Рашиде, сделавшем «калифом на час» бедного башмачника, продемонстрировавшего примеры справедливого распоряжения властью. В программе сообщалось: «Заключительные

⁴⁹ Георгий Михайлович Римский-Корсаков (1882–1965) – композитор, музыковед. В 1926 окончил Ленинградскую консерваторию по классу М. О. Штейнберга.

⁵⁰ *Грипич А.* Петроградский театр новой драмы. 1921–1924. С. 95.

⁵¹ *Хризич Г.* Несколько слов о «Стеньке Разине» в Лиговском театре // Жизнь искусства. 1921. 8 нояб. № 816. С. 4.

⁵² См.: *Б. н.* Театр новой драмы (3-й «день воспоминаний» ГИИИ) // Жизнь искусства. 1921. № 2. С. 16. См. также сделанный А. А. Гвоздевым конспект этого выступления В. Н. Соловьева: *Гвоздев А. А.* Новая драма. Доклад Соловьева. 19.XII.1926. Л. 16 об. – 20.

⁵³ См.: Жизнь искусства. 1921. 13 дек. № 821. С. 8. Во вступительной статье к публикации воспоминаний А. Грипича Е. И. Струтинская относит премьеру пьесы к 4 января 1922 (*Грипич А.* Петроградский театр новой драмы. 1921–1924 / Вст. ст., подгот. текста и примеч. Е. И. Струтинской. С. 82).

сцены [написаны] А. Т.», т. е. текст Шоу подвергся переделке; возможно, их автором был актер театра А. М. Туманов⁵⁴. Декорации по эскизам Грипича были переписаны Приселковым. Об этом спектакле Грипич писал:

Я осуществил свой давнишний замысел – поставил комедию-водевиль А. Писарева «Забавы Калифа» в своем оформлении с музыкой А. Н. Верстовского и А. А. Голубенцева, очень удачно дополнившего старинного композитора. В этом спектакле чувствовалось влияние мейерхольдовской Студии. Ведь эскизы оформления и костюмов создавались еще тогда, когда я был ее учеником.

Мотивы оформления были навеяны архитектурой турецкой крепости в Каменец-Подольске, восточным стилем тамошних намалеванных вывесок цирюлен и кофеен.

Две стройные башенки по бокам просцениума ограничивали место действия. Между ними невольники – слуги просцениума – ставили трон Калифа или створки мастерской башмачника, пальмы, штандарты кулис и прочие аксессуары, которые, как и костюмы, были красочны и преувеличены в пропорциях.

Помню дивертисмент. На фоне светлого полотна, за которым возвышались пальмы, слева на огромных подушках восседал Калиф и курил кальян. От мундштука, который Калиф держал во рту, шел длиннейший, как кишка, чубук, державшийся на плечах трех невольников, обвивая их шеи. Чубук доходил до сосуда с курительной трубкой, расположенного симметрично трону Калифа. Когда Калиф затягивался, дым, шедший по чубуку, сдавливал горло невольников. Они никли до пола (наивный социальный момент!). Когда Калиф выдувал дым обратно, невольники оживали, а из сосуда подымалось облако дыма, из которого выскакивала экзотическая танцовщица. Так повторялось три раза, потом танцовщицы исполняли восточный танец. Дивертисмент шел на музыке, как пантомима.

Решался спектакль в плане народного балагана⁵⁵.

⁵⁴ Александр Маркович Туманов (псевд. Тоб, 1895–?) – актер. После Лиговского театра вошел в труппу Театра новой драмы, где успешно сыграл роль Тарелкина в «Смерти Тарелкина». В 1924/1925 в московском Театре Революции, в 1925–1929 – в Агитационном театре в Ленинграде, с 1936 – в Красном театре, затем в Ленинградском театре им. Ленинского комсомола.

⁵⁵ *Грипич А.* Петроградский театр новой драмы. 1921–1924 / Вст. ст., подгот. текста и примеч. Е. И. Струтинской. С. 95–96.

27 декабря на сцене Лиговского театра прошел спектакль «Наивный человек (Дикарь)», комедия в 3-х действиях по Вольтеру (философской повести «Простодушный»), сочинение Г. Морина (И. Л. Норина?) Постановка Тверского, художник Приселков. Произведение Вольтера, казалось бы, как нельзя более подходило для аудитории «новых зрителей»; в нем рассказывалось об индейце-гуроне, который, покинув американские прерии, попал в культурную Европу, где быстро развил свой ум и укрепил свои чувства, — т. е. о том, к чему стремились деятели культуры. Однако премьера прошла незамеченной, отзывов не получила.

30 декабря в один вечер с «Севильским цирюльником» на суд зрителей была представлена «Интермедия» (постановка В. Н. Соловьева, декорации Приселкова, музыка Голубенцева⁵⁶). Вероятно, в ней разыгрывался один из сюжетов комедии дель арте, которой был увлечен Соловьев⁵⁷.

«Человек, который смеется» Л. Н. Урванцева по роману В. Гюго был показан на сцене Лиговского театра 5 января 1922 г. (режиссеры В. Н. Соловьев и А. Л. Грипич; художником впервые в этом театре выступил М. З. Левин⁵⁸; музыка Голубенцева). Предполагалось возобновить постановку в следующем сезоне в Театре новой драмы⁵⁹.

Соловьев был режиссером и следующей постановки комедии в 5 действиях, 7 картинах Ж. Б. Мольера (к 300-летию драматурга) — «Мещанин-дворянин» (перевод В. П. Острогорского, музыка Ж. Б. Люлли, художник Е. Б. Словцова⁶⁰). Премьера состоялась 24 января 1922 г.

В «Основах режиссуры» Соловьев рассуждал:

Пьесу Мольера «Мещанин во дворянстве» <...> при Людовике XIV <...> рассматривали <...> как занимательнейшее сценическое развлекательное зрелище, наполненное большим количеством отдельных выходов

⁵⁶ В «Интермедии» участвовали: Воронкова, Славинская, Бахта, Голубенцев, Иванов, Мирский, Цирулин, Сарапани, Федоров и все сотрудники театра.

⁵⁷ См.: Жизнь искусства. 1921. 27 дек. № 823. С. 10.

⁵⁸ См. декорации М. Левина к этому спектаклю: Театр. 1985. № 3. Между с. 144 и 145.

⁵⁹ См.: Еженедельник Петроградских Государственных академических театров 1922. № 1–2. 17–24 сент. С. 41. Там же. № 6. 22–29 окт. С. 45.

⁶⁰ Евгения Борисовна Словцова (1900–1992) — художник театра и кино. Окончила КУРМАСЦЕП и Высшие художественно-технические мастерские. После Лиговского театра продолжила работу в Театре новой драмы и Театре Пролеткульта, в 1923–1924 — в Агитационном театре. С 1928 на киностудии Совкино.

актеров и блестящих дивертисментов, исполняемых актерами различных трупп: французской, итальянской, испанской. Жанр этого спектакля был комедия-балет. <...> Если сейчас мы будем ставить данную пьесу Мольера, то, мне кажется, нас менее всего должна интересовать та золотая рамка, которой был окружен этот спектакль времени Людовика XIV. Для нас главное – содержание пьесы, именно то, что буржуа Журден пытается встать на уровень дворянства. Принимая во внимание эту смысловую установку, а вместе с тем те довольно грубые комические приемы, с помощью которых разрешает тему спектакля Мольер, мы можем в наши дни определить жанр «Мещанина во дворянстве» как социальный фарс⁶¹.

20 февраля 1922 г.⁶² состоялась премьера комедии А. В. Сухово-Кобылина «Смерть Тарелкина» (1-я редакция). (Режиссер А. П. Грипич. Художник Л. Вычегжанина⁶³. Шидловский в ролях Варравина и Полутатарина, А. М. Туманов – Тарелкин и Копылов.) Это был единственный спектакль Лиговского театра, во второй редакции перешедший в следующий сезон (21 ноября 1922 г.) на площадку Театра новой драмы. Благодаря сценографии Моисея Левина событием художественной жизни стала именно вторая постановка пьесы. В Лиговском театре декорации Л. Вычегжаниной играли роль украшения, ничего не добавляя к трактовке пьесы, в то время как конструктивные декорации Левина – наклонные крашенные плоскости – уводили от предметно-бытового мира к обобщенному пониманию времени и конфликта. Именно это помогло «взломать бытовую поверхность событий и явлений и вскрыть самое существо идеи, философское содержание пьес»⁶⁴, которое стремился утвердить на сцене Грипич.

⁶¹ Соловьев В. Н. Основы режиссуры: Курс лекций, прочитанных в Ленинградском Театральном институте, в Ленинградской Государственной консерватории и в Ленинградском хореографическом училище (на балетмейстерской надстройке) в 1937–1941 годах. Л., 1968 (на правах рукописи). С. 155–156.

⁶² См.: Грипич А. Петроградский театр новой драмы. 1921–1924. С. 82.

⁶³ Лидия Семеновна Вычегжанина (1880–е–1960) – театральная художница, жена художника С. В. Чехонина. Выполняла роспись фарфора по эскизам мужа.

⁶⁴ Грипич А. Петроградский театр новой драмы. 1921–1924. С. 87. Грипич писал: «“Смерть Тарелкина”, мне казалось, еще не разгадана сценически. Проба поставить эту пьесу в Театре на Лиговке с художником Л. С. Вычегжаниной (в феврале 1922 г.) меня не удовлетворила. В ноябре того же, 1922, года в Театре Новой драмы я вновь поставил пьесу с художником Моисеем Левиным» (Грипич А. Петроградский театр новой драмы. 1921–1924. С. 98).

Сведения о первой редакции постановки минимальны. Известно, что роли Тарелкина – Копылова в обеих постановках исполнял А. М. Туманов, в рецензии А. Мовшенсона на вторую редакцию постановки удостоившийся эпитетов «хороший» и «превосходный»⁶⁵.

Постановщик спектакля писал:

Что такое «Смерть Тарелкина»? Это сгусток жизни, не уместяющейся в обычное представление о человеческих отношениях, нормальном общественном устройстве, об общечеловеческом понятии добра и зла. Это – фантазмагория, страшная «комедия-шутка». Для раскрытия ее необходимы необычайные, острые средства сценической выразительности. Здесь я нашел те приемы режиссуры, которые отвечали принципам экспрессионизма.

В экспрессионизме привлекали тогда разрушительные тенденции, направленные против косности старого мира, социальная тенденциозность в утверждении своих идей. Острота формы рождалась не сама по себе, а как выражение остроты сознания художника. Обостренная эмоциональность, напряженное по ритму построение сцен и контрастное их сочетание, гротесковая выразительность движений, жеста, эксцентрика, метафоричность – вот что нес в себе экспрессионизм на театре. <...>

Представленная в комедии система полицейского режима подавляет бунт Тарелкина всем арсеналом чудовищных средств насилия, возвращает его в свою беспощадно жестокую среду. В этом я видел суть постановки⁶⁶.

В рецензии, подписанной инициалами «Г. К.» (возможно, Г. К. Крыжицкий), автор заявлял, что увидел в старой пьесе сегодняшнюю действительность:

В пьесе много остроумных, злых, даже злободневных и острых мыслей, много комических, много и трагических положений. Это почти современная детективная драма, только в плане не американской, а гнилой русской действительности. И герои – не злодеи и миллиардеры, а мелкие жулики и шантажисты. А надо всем – яркий, почти гоголевский юмор⁶⁷.

⁶⁵ Мовшенсон А. Театр Новой драмы. «Смерть Тарелкина» // Жизнь искусства. 1922. 28 нояб. № 47. С. 5.

⁶⁶ Гришич А. Петроградский театр новой драмы. 1921–1924. С. 98.

⁶⁷ Г. К. «Смерть Тарелкина» // Музыка и театр. 1922. № 10. 5 дек. С. 3–4.

А. Мовшенсон видел в этом спектакле отражение высоких традиций классической русской литературы:

А. Л. Грипич, режиссер спектакля, сделал из «Смерти Тарелкина» трагический фарс, и особенно остро в этой интерпретации зазвучал момент тупой безысходности этой сказки-яви, ясна была и связь театральных приемов Сухова-Кобылина с приемами Гоголя, а напряжение и тон спектакля напоминали насыщенность и остроту «Носа» и «Шинели». <...> Спектакль редкостный по цельности и слаженности⁶⁸.

10 марта 1922 г. состоялась премьера пьесы «Свержение самодержавия» Л. Лисенко⁶⁹. Постановщик и сценограф этого спектакля Грипич вспоминал:

Другим автором подобной инсценировки был молодой, несколько экстравагантный Лев Лисенко. Он был в постоянном возбуждении, смотрел на мир поверх своих очков, как завоеватель. Я не помню ни его пьесы «Свержение самодержавия», ни своей постановки – наверное, здесь было сценическое изложение документальных данных о свержении Николая II и царского строя. Видимо, фигуры царского двора подавались в сатирическом плане, а революционеры, рабочие, народ – в героическом⁷⁰.

1 мая 1922 г. состоялась премьера постановки «Майский праздник» А. Я. Бруштейн. Режиссер и художник Грипич писал:

В дальнейшем надо было переходить от «созвучных» пьес к пьесам современным, написанным советскими авторами. Но их не было. Выход был найден. Пусть временный, но все же найден. Стали создавать революционные инсценировки. Написать первую такую инсценировку мы предложили 37-летней Александре Яковлевне Бруштейн, известному в будущем драматургу. Она как-то сразу откликнулась на наше предложение и написала пьесу «1 Мая». Это был ряд сценических новелл, в который входили новеллы о Спартаке, о рабах-неграх, Французской револю-

⁶⁸ Мовшенсон А. Театр Новой драмы. «Смерть Тарелкина» // Жизнь искусства. 1922. 28 нояб. № 47. С. 5.

⁶⁹ См.: Грипич А. Петроградский театр новой драмы. 1921–1924. С. 82, 97. Л. Лисенко – драматург, автор пьесы «Советский сундучок», шедшей в Театре народной комедии.

⁷⁰ Грипич А. Петроградский театр новой драмы. 1921–1924. С. 97.

ции 1789 года, о Парижской Коммуне, о русской революции 1905 года, об Октябрьской революции. В режиссуре этого спектакля я стремился показать, что все бунтарские и революционные выступления прошлого исторически вели к полному освобождению человечества от эксплуатации и насилия, к избавлению от деспотических режимов – к Великой Октябрьской социалистической революции. Здесь я применил броские приемы массовых постановок, которыми тогда занимался.

А. Я. Бруштейн стала автором и другом нашего театра⁷¹.

В печати несколько раз сообщалось о готовящихся спектаклях театра: пьесе «Красные маки» по рассказу Э. По⁷²; драме М. Ю. Лермонтова «Два брата» (постановка Тверского, музыка Голубенцева, декорации С. С. Некрасовой)⁷³; о «Зимней сказке»⁷⁴ и «Двух веронцах» (режиссер Соловьев)⁷⁵ У. Шекспира; новой пьесе «Красный комендант (Лейтенант Шмидт)» А. Пиотровского⁷⁶. Казалось, что театр готовился к продолжению деятельности в будущем сезоне, однако этим постановкам в Лиговском театре не суждено было состояться. Значительная часть актеров, режиссеров и сотрудников театра продолжили свою деятельность в Театре новой драмы, открывшемся в центре города, на Моховой улице, осенью. Грипич писал:

Точно установить, где кончается бывший Лиговский театр и где начинается Театр Новой драмы, невозможно. Хронологически и официально – весной 1922 года закрылся первый из них; в октябре того же года открылся второй. Но внутренняя связь, несмотря на совершенно новый

⁷¹ Грипич А. Петроградский театр новой драмы. 1921–1924. С. 96.

⁷² См.: Вестник театра и искусства. 1921. 16 дек. № 12. С. 3.

⁷³ См.: Жизнь искусства. 1922. 11 апр. № 15. С. 9; Жизнь искусства. 1922. 3 мая. № 17 (840). С. 7; Петроградская правда. Экстренный вып. 1922. 15 апр. С. 6; Вестник театра и искусства. 1922. 21 марта. № 20. С. 10; Вестник театра и искусства. 1922. 3 мая. № 25. С. 9.

⁷⁴ См.: Вестник театра и искусства. 1922. 21 марта. № 20. С. 10.

⁷⁵ См.: Вестник театра и искусства. 1922. 21 марта. № 20. С. 10. Там же. 3 мая. № 25. С. 9; Петроградская правда. Экстренный вып. 1922. 15 апр. С. 6. В записной книжке за 1922 г. Соловьев отметил: «Лиговский драматический театр» <...> пробовал ставить «Двух веронцев», но ничего не удалось» (СПбГМТиМИ. ГИК 11291/13. ОРУ 10776. Л. 4).

⁷⁶ См.: Жизнь искусства. 1921. 6 дек. № 820. С. 6; Вестник театра и искусства. 1922. 22 июня. № 32. С. 4.

и, по существу, другой репертуар, не могла прорваться⁷⁷, хотя бы оттого, что все руководители и часть труппы остались те же. Нельзя также это превращение Лиговского театра в Театр Новой драмы считать механическим изменением названия⁷⁸.

Открытие Театра Новой драмы состоялось 31 октября 1922 г. В постановке В. Н. Соловьева шла пьеса А. Я. Бруштейн «Восстание ангелов» по роману А. Франса (художник Е. П. Якунина, композитор А. А. Голубенцев)⁷⁹. Грипич писал: «“Восстание ангелов” Соловьев поставил как фарс»⁸⁰. Михаил Кузмин в рецензии дважды упоминал о смелости создателей спектакля⁸¹.

Для инсценировки романа А. Франса, по свойственной Лиговскому театру традиции, заключительная сцена была переписана Соловьевым. Роман повествовал о борьбе ангелов, начитавшихся книг в библиотеке, в своем земном бытии познавших мудрость наук и искусств, благодаря этому убедившихся в несовершенстве Верховного Бога и решивших заменить его антиподом. Борьба на небесах имела множество параллелей с земной жизнью. Идея восстания божественных бунтарей развивалась параллельно идее обострения неблагополучия земного мира (роман был опубликован в 1914 г. накануне войны) и служила зеркальным отражением революционного движения на земле, предвещая будущие мятежи и бунты.

А. Франс намеренно завершил свое произведение неясным финалом с уклончивым ответом. Он советовал победителям преодолеть в себе собственные дурные черты прежде, чем занимать небесный престол. Соловьев придумал иное заключение, более земное и понятное. Спектакль заканчивался пожаром в старинной библиотеке, ее хранитель, обезумевший от вмешательства ангелов, поджигал книги.

Для страстного библиофила Соловьева такой исход был страшнее смерти и означал гибель цивилизации. Ярким свидетельством этого стала кончина самого Соловьева, описанная Народным артистом

⁷⁷ В оригинале ошибка. Правильно «порваться».

⁷⁸ См.: *Грипич А.* Петроградский театр новой драмы. 1921–1924. С. 86.

⁷⁹ Там же. С. 86.

⁸⁰ Там же. С. 92.

⁸¹ См.: *М. К. [Кузмин М. А.].* Восстание ангелов (Гос. Театр Новой драмы) // Жизнь искусства. 1922. 5 нояб. № 44. (867). С. 4.

СССР Ю. С. Лавровым: в блокаду, во время обстрела, Соловьев вбежал в свою квартиру с криком: «Мерзавцы, что вы делаете! Ведь там книги» – и, убедившись в сохранности своих сокровищ, простился с жизнью⁸².

Грипич заключал рассказ о Лиговском театре неким подведением итогов:

За летний и зимний сезоны 1921–1922 гг. театр поставил тринадцать пьес. Это были поиски в одном направлении – создание спектаклей современного звучания, яркой эмоциональности. Творческая работа постановщиков не была связана никакими догмами.

Но какая судьба ожидала театр в дальнейшем? Все решила сама жизнь. Мы идеализировали зрителя⁸³. Возникло противоречие между творческими возможностями театра и условиями его существования. А между тем наш театр заинтересовал театральные круги и общественность Петрограда.

Менялись и мы. Мы отходили от того, с чем пришли сюда как ученики Мейерхольда, искали новые средства сценической выразительности, сближения устремлений отдельных режиссеров в единое направление. Мы не знали еще, во что это выльется, но ощущали, что это будет. <...>

Год работы в Лиговском театре и руководителям, и труппе дал очень много. Для их театра это Lehr- und Wanderjahr, год блуждания и учения, не школьного учения, а учения у жизни, постижения театральной тактики, политики и стратегии; это наука, которую не преподают ни в одной театральной школе и которой выучиться можно только у жизни. Но выйдя из этого периода, театр не изжил своих «бури и натиска», не перестал искать новых приемов, новых подходов, новых пьес – наоборот, он ищет сейчас больше, чем прежде.

Уже объявленный репертуар театра ясно говорит об этом... Театр понял, что с репертуаром Лиговского театра, пусть репертуаром хорошего вкуса, но определенно культпросветным, нельзя пускаться в новое и большое плавание, и отсюда перемена названия театра, отсюда новый

⁸² Лавров Ю. С. В школе Соловьева // КР РИИИ. Ф. 71. Оп. 1. Ед. хр. 779. Л. 254–255.

⁸³ В 1926, рассказывая историю Лиговского театра, Соловьев утверждал, что причиной его неудач была публика, посещавшая театр: «Население здесь извозчики, а не рабочие. Первый репертуар не встретил сочувствия в населении района» (Гвоздев А. А. Новая драма. Доклад Соловьева. 19.XII.1926. Л. 17).

репертуар, который дает новые возможности актерам, новые горизонты режиссерской изобретательности, новые отправные точки монтирующим пьесы художникам и музыкантам⁸⁴.

Безусловно, именно устремленность к современности, к европеизации театра, изменение репертуара, новаторские постановочные приемы были отличительными чертами Лиговского театра и его преемника – Театра новой драмы. С этим был связан и переезд театра в культурный центр города из окраинного района «за Лиговкой», и успех последующих постановок в ТНД: пьес «Смерть Тарелкина» А. В. Сухова-Кобылина, «Необыкновенное приключение Э. Т. А. Гофмана» К. Н. Державина, «Виновны – невиновны» А. Стриндберга, «Падение Елены Лэй» А. Пиотровского и др.

⁸⁴ Гритич А. Петроградский театр новой драмы. 1921–1924 / Вст. ст., подгот. текста и примеч. Е. И. Струтинской. С. 86–87.

**Экспериментальный театр
В. Н. Всеволодского-
Гернгросса.
Проблема репертуара**



В. А. Харламова

**Экспериментальный театр
В. Н. Всеволодского-Гернгросса.
Проблема репертуара**

Проблема репрезентации репертуара Экспериментального театра связана с рядом трудностей, среди которых сложность фиксации произведения театрального искусства не самая главная: некие следы всегда остаются в периодике, мемуарах, архивных документах. Так, сведения о спектаклях «Обряд русской народной свадьбы», «Небожественная комедия» З. Красинского, «Читра» и «Жертвоприношение» по произведениям Р. Тагора, «Земля» В. Брюсова, «Вождь» на стихи поэтов 1920-х гг., «Стенька Разин» В. В. Каменского в переработке Всеволодского-Гернгросса, «Солнцеворот» и еще нескольких с большей или меньшей полнотой приводятся в целом ряде публикаций начиная с 1960 г.¹ Еще несколько названий приводятся в основном по административно-хозяйственным документам, хранящимся в архивах. Меж тем рецензии, хоть и краткие, в периодике и даже небольшие хроникальные заметки дают представление о серьезном и разно-

¹ См., например: *Щеглов Д. У истоков* // У истоков. М., 1960. С. 128–130; *Андреева Т. В., Сомова О. В. Забытый эксперимент* (Из истории Этнографического театра) // Советская этнография. 1985. № 2. С. 83–90; *Всеволодская-Голушkevич О. Первый этнографический театр* // Советский балет. 1990. № 4. Июль – авг. С. 43–47; *Дворкин Ф. С. Итоги исследований В. Н. Всеволодского-Гернгросса в области декламации и их связь с деятельностью Экспериментального театра* // Живое слово: логос – голос – движение – жест: Сб. статей и материалов. М., 2015. С. 105–114; *Смирнова Т. М. Театральная жизнь многонационального Петрограда – Ленинграда в 1917–1941* / СПб., 2016. Гл. 11: Экспериментальный и Этнографический театры. С. 404–452; *Смирнова Т. М. Фольклорный театр В. Всеволодского (Экспериментальный и Этнографический театры в Ленинграде)* // Клио. 2016. № 10. С. 154–174; *Харламова В. А. Эксперименты Экспериментального театра В. Н. Всеволодского-Гернгросса* // Петербургские театры, которых нет. СПб., 2020. Вып. 2–3. С. 337–346.

образном материале – постановках «Снегурочка» А. Н. Островского, «Потонувший колокол» Г. Гауптмана и «Двенадцать» А. А. Блока, работу над которыми В. Н. Всеволодский-Гернгросс начал еще со своими учениками в стенах Института Живого Слова, в организованной им Студии экспериментального театра. Именно таким первоначально было название театра, в котором слово «экспериментальный» писалось со строчной буквы – зачастую не только, как название, но и как качественная характеристика.

В мае 1922 г. Всеволодский-Гернгросс написал тезисы и затем, по-видимому, выступил с докладом о Петроградском экспериментальном театре. В разделе «Итоги работы драматической студии» он указывает еще на одну законченную постановку – «Сестра Беатриса» М. Метерлинка². К декабрю 1922 г. относится воззвание студийцев Экспериментального театра «К поэтам, писателям и драматургам», в котором перечислен репертуар театра, где упоминаются отрывки из «Войны и мира» Л. Н. Толстого³.

Всеволодский-Гернгросс в памятных записках об О. А. Александровой приводит еще несколько названий:

<...> В начале 1920 г. моя студия перешла к театральной работе. В работу было пущено одновременно несколько пьес: в развитие декламационной работы «Слепые» Метерлинка⁴, трактовавшаяся нами как речевая симфония и исполнявшаяся по плану «Тайной вечери» Леонардо да Винчи; в развитие идеи массового спектакля-игры «Снегурочка» Островского <...>; с сильным акцентом на хорическое же начало и в развитие декламационной работы – «Потонувший колокол» Гауптмана и, наконец, для тренировки в психологической разработке ролей «Гергардт Гримм» Тора Гедберга. Первая из постановок была осуществлена в эстрадном плане, в конце апреля 1920 г. Последующие позже, но работа велась очень интенсивно уже и тогда⁵.

² ГАРФ. Ф. А-1565. Оп. 9. Ед. хр. 345. Л. 1 об.

³ РГАЛИ. Ф. 2640. Оп. 1. Ед. хр. 21. Л. 10, копия л. 12, 13.

⁴ Это же произведение как шедший в зале бывшей Городской думы спектакль упоминает одна из актрис Экспериментального театра – К. А. Мясоедова-Еланская. См.: *Мясоедова-Еланская К. А. Воспоминания об «Институте Живого Слова»* // РГАЛИ. Ф. 2620. Оп. 1. Ед. хр. 1870. Л. 18.

⁵ РНБ. ОР. Ф. 1000. Оп. 2. Д. 274. *Всеволодский [-Гернгросс] В. Н.* Светлой памяти О. А. Александровой. 1933 г. Лл. 14 об–15.

В цитате из письма самой Александровой к родственнице сообщается еще об одной работе коллектива:

В годовщину революции ставили в Таврическом Дворце мистерию «Пожар на Западе». Это была инсценировка «Мятежа» и «Восстания» Верхарна. Хоровая декламация⁶.

Всеволодский-Гернгросс упоминает в том числе собственную пьесу «Лизанька Сандунова»⁷. Здесь необходимо исправить неточность, вкравшуюся в труд Т. М. Смирновой, которая приписывает эту пьесу П. Ж. Б. Дефоржу⁸. Однако Всеволодский-Гернгросс в воспоминаниях об Александровой говорит «моя пьеса». Кроме того, в документе «Афиши спектаклей Экспериментального театра» есть краткая программа спектакля, где указано:

«Лизанька Сандунова». Комедия в 4-х действиях и 5-ти картинах, соч. В. Н. Всеволодского. <...> Исторические костюмы и декорации по эскизам художника Коршикова. Постановка режиссера Н. Н. Иванова⁹.

Два экземпляра этой пьесы есть в фонде Отдела редких книг, рукописных, архивных и изобразительных материалов СПбГТБ: один в коллекции Драматической цензуры, второй – в коллекции Русской драмы.

Кроме того, несколько спектаклей театра были уже готовы, но в связи с постоянными поисками площадки до зрителей так и не дошли.

Пока не удалось найти подтверждения заявленным в анонсах и хронике названиям «Свадьба» С. Выспяньского, «Прометей» Эсхила, «Храм Божий» И. Клейнера, «Строитель Сольнес» Г. Ибсена, «Слава» Г. д'Аннунцио, «Манфред» Дж. Г. Байрона и «Российский Прометей» («Петр Первый») Н. Г. Виноградова. Последнее название любопытно еще и потому, что пьеса упоминается «как единственная в драматической литературе вещь, специально написанная для амфитеатральной постановки»¹⁰, а Всеволодский-Гернгросс как раз и

⁶ Там же. Л. 16.

⁷ Там же. Л. 21.

⁸ См.: Смирнова Т. М. Театральная жизнь многонационального Петрограда-Ленинграда... С. 417.

⁹ РГАЛИ. Ф. 2640. Оп. 1. Ед. хр. 123. Л. 2.

¹⁰ Жизнь театра: [хроника] // Театр. 1924. № 4. 22 янв. С. 13.

считал одним из назначений своего театра «проповедь амфитеатра как архитектурной формы»¹¹, созвучной времени.

Пока что речь шла о цельных сценических произведениях. Вторая, не менее важная часть репертуара Экспериментального театра – концерты. Зачастую концертные программы состояли из разнообразных номеров; они могли быть тематическими, приуроченными к юбилейным датам и пр. Нередко театр участвовал в общих концертах несколькими номерами.

Концертным вечерам Экспериментального театра посвящено немало материалов на страницах газет. Но рецензия необязательно охватывает всю программу: часть концертных номеров может быть скрыта за обозначением «и другие»; анонсы же в периодике вообще могут обходиться без раскрытия программы спектакля.

Так, заметка «Первый вечер Государственного Экспериментального театра целиком посвящена оркестру театра, во втором отделении исполнявшему первую симфонию А. Н. Скрябина. Начинается же заметка так:

Первый вечер Государственного Экспериментального театра в его новом помещении в б. Городской Думе прошел вполне удачно. Первое отделение было посвящено хоровой декламации студии В. Н. Всеволодского¹².

Только присовокупив сведения еще из двух рецензий¹³, можно установить, что первое отделение было отдано хоровой декламации поэмы Блока «Двенадцать».

Как правило, в этом случае возрастает роль архивных материалов, которые рассредоточены по фондам петербургских и московских архивов: они хранятся не только в личном фонде Всеволодского-Гернгросса в РГАЛИ, но и других архивохранилищах: РГАЛИ, ГАРФа, ЦГАЛИ СПб и ЦГА СПб. Но афиши и программы театра – не бухгалтерские или юридические документы. Они могут не храниться столь же тщательно или быть утрачены.

¹¹ Всеволодский В. Амфитеатр // Жизнь искусства. 1922. 3 янв. № 1. С. 6.

¹² К. Первый вечер Государственного Экспериментального театра // Петроградская правда. 1923. 27 мая. № 116. С. 7.

¹³ Х. В Государственном Экспериментальном Театре // Жизнь искусства. 1923. № 22 (5 июня). С. 22; Старк Э. Новая форма большого искусства // Красная газета. 1923. 10 июня. № 127. С. 4.

Наиболее подробно концертный репертуар отражен в приложении к книге В. Н. Всеволодского-Гернгросса «Искусство декламации»¹⁴, в которой также в учебных целях приведен «Список произведений современной поэзии и народного творчества, составленный (в 1923 г.) применительно к современным декламационным методам»¹⁵, сопровождающийся указанием на то, что «за малым исключением все эти вещи проработаны студией Государственного Экспериментального театра, причем разбивка по методам произведена применительно к наиболее удачным композициям»¹⁶.

Список содержит около 350 произведений, включая, что любопытно, наряду со стихотворениями и поэмами тексты былин, духовных стихов, причитаний и обрядовых песен (в том числе, например, рекрутских, солдатских, каторжных и даже разбойничьих), молитвы (в том числе молитва Ефрема Сирина) и «Страстной пятки» М. А. Кузмина. Среди авторов можно назвать К. Д. Бальмонта (34 произведения), А. А. Блока (30), В. Я. Брюсова (21), М. А. Кузмина (15), В. В. Маяковского (13), А. А. Ахматову (14) и многих других. Причем в репертуаре театра, как становится ясно из этого списка, были не только отдельные стихи среднестатистического объема, но и крупные поэмы и целые песенные циклы, исполнявшиеся методом хоровой декламации.

Активность концертной деятельности Экспериментального театра иллюстрирует, например, удостоверение, выданное Всеволодскому-Гернгроссу и студии Института Живого Слова. Этот документ описывает программу гастролей студийцев в Харькове (4–17 января 1921 г.), во время которых состоялось пятнадцать мероприятий (были и так называемые двойники, т. е. по два концерта в день) при участии всего состава студии: вечера хоровой декламации, пролетарской поэзии; демонстрации манер и приемов исполнения поэтами своих произведений; утра детской поэзии; открытый вечер современной поэзии, песни и пластики и пр.¹⁷

¹⁴ *Всеволодский-Гернгросс В. Н.* Искусство декламации: Научно-популярное руководство для актеров, слушателей театральных учебных заведений, педагогов, членов художественных кружков и учащихся единых трудовых школ // Книжный сектор ЛГОНО. Л., 1925.

¹⁵ Там же. С. 118–132.

¹⁶ Там же. С. 132.

¹⁷ ГАРФ. Ф. А-2307. Оп. 4. Ед. хр. 54. Лл. 63–63 об.

Обращает на себя внимание и то, что Всеволодский-Гернгросс был настоящим просветителем, и почти каждое из этих мероприятий предварялось его докладом или лекцией на ту или иную тему: «Методы театральной работы в клубах», «Современные задачи в области художественного слова», «Современная идеология театра», «Современные методы произнесения поэтов», «План организации драматической студии в соответствии с современной идеологией театра», «Задачи Живого Слова в соответствии с социалистическим строем» и т. п.

Репертуар Экспериментального театра во всей его полноте помогают представить материалы периодической печати, мемуары и исследования по истории русской культуры 1920-х гг. Публикуемые ниже материалы к библиографии театра охватывают весь творческий путь Всеволодского-Гернгросса – от первых учебных показов в Институте Живого Слова до возникновения на основе расформированного коллектива нового, Этнографического театра при Государственном Русском музее.

Приложение

Экспериментальный театр: Материалы к библиографии

В[сегодский-Гернгросс В. Н.]. Экспериментальный театр // Жизнь искусства. 1921. 27 дек. № 823. С. 4.

Вероятнее всего, автором заметки является сам руководитель Студии, скрывший фамилию под криптонимом «В.». Об использовании амфитеатра в работах Экспериментального театра, о значении арены в новом театре.

Всеволодский В. Амфитеатр // Жизнь искусства. 1922. 3 янв. № 1. С. 6.

О проблемах воспитания «нового» актера в условиях «старого» театра. К предстоящему показу спектаклей студии Экспериментального театра «Снегурочка», «Потонувший колокол» и «Земля».

Всеволодский В. Амфитеатр // Вестник театра и искусства. 1922. 5 янв. № 2. С. 4–5.

Об обучении и воспитании нового актера; о проблемах студии; краткое описание идущих в амфитеатре спектаклей «Снегурочка», «Потонувший колокол» и «Земля» студии Экспериментального театра.

[Львовский З.] Экспериментальный театр // Вестник театра и искусства. 1922. 10–13 февр. № 12. С. 6.

Под криптонимом «Зин. Л.», вероятно, скрыто подлинное имя критика.

О первых шагах Экспериментального театра при Институте Живого Слова.

Назаров К. Экспериментальный театр (беседа с Всеволодским) // Жизнь искусства. 1922. 12 сент. № 36. С. 5.

О создании нового петроградского театра – Экспериментального.

Институт «Живого Слова» // Еженедельник Петроградских государственных академических театров. 1922. № 6. 22–29 окт. С. 49–50.

Об Экспериментальном театре как об одном из подразделений Института Живого Слова.

Куприянов Н. В Институте Живого Слова // Записки Передвижного театра. 1922. № 35. 24 окт. С. 4.

О закрытом вечере Студии Экспериментального театра в Институте Живого Слова.

Хроника // Жизнь искусства. 1923. 3 янв. № 1. С. 23.

Сообщение о предстоящих вечерах хоровой декламации силами Студии Экспериментального театра на сцене Театра завода «Красный треугольник».

Экспериментальный театр // Еженедельник Петроградских государственных академических театров. 1923. № 3/4 14–21 янв. С. 34.

Заметка о начале репетиций спектакля по пьесе Исидора Клейнера «Храм Божий».

Институт Живого Слова // Жизнь искусства. 1923. 6 янв. № 2. С. 11.

Сообщение о начале репетиций спектакля по пьесе Исидора Клейнера «Храм Божий».

Хроника // Жизнь искусства. 1923. № 8. 27 февр. С. 20.

Заметка о завершении силами студийцев Экспериментального театра устройства амфитеатра в помещении Института Живого Слова; сообщение о предстоящем показе спектакля по пьесе Г. Ибсена «Строитель Сольнес».

[Соллертинский И.] Вечер Института Живого Слова // Жизнь искусства. 1923. № 19. 15 мая. С. 11.

Вероятно, статья, подписанная «И. И. С.», принадлежит перу И. И. Соллертинского.

О показе участниками студии В. Н. Всеволодского спектакля по пьесе Р. Тагора «Жертвоприношение».

К[анкарович А. И.]. Первый вечер Государственного Экспериментального театра // Петроградская правда. 1923. 27 мая. № 116. С. 7.

Заметка о представлении, состоящем из двух частей: первой, посвященной хоровой декламации, и второй, представляющей собой концерт симфонического оркестра Экспериментального театра.

Х. В Государственном Экспериментальном Театре // Жизнь искусства. 1923. № 22. 5 июня. С. 22.

Заметка о показательном вечере Экспериментального театра с участием двух коллективов Института – студии и оркестра.

Старк Э. Новая форма большого искусства // Красная газета. 1923. 10 июня. № 127. С. 4.

О новой форме искусства в связи с вечером хоровой декламации Экспериментального театра.

Театральная хроника // Петроградская правда. 1923. 22 июня. № 137. С. 5.

Информация о предстоящем втором вечере труппы «Молодой балет» в Экспериментальном театре с участием труппы театра.

Театр и искусство: [хроника] // Красная газета, веч. вып. 1923. 23 июня. № 144. С. 3.

Сообщение о предстоящем цикле спектаклей Экспериментального театра в новом помещении – зале б. Городской Думы.

Геш Г. Петроградские письма. I // Зрелища. 1923. № 47. Июль. С. 8.

Краткая характеристика Экспериментального театра; о планах театра.

Эрбштейн [Борис]. Экспериментальный театр и «молодой балет» в Павловске // Красная газета, веч. вып. 1923. 17 июля. № 168. С. 3.

О совместном концерте двух коллективов в Павловске.

Хроника // Жизнь искусства. 1923. № 37. 8 сент. С. 28.

Сообщение об открытии помещения для Экспериментального театра в здании б. Городской Думы.

Экспериментальный театр: [В. Всеволодский о предстоящем первом сезоне Государственного Экспериментального театра] // Красная газета, веч. вып. 1923. 10 сент. № 215. С. 3.

Театральная хроника // Красная газета. 1923. 13 сент. № 206. С. 6.
Информация о новом помещении Экспериментального театра.

Жизнь театра: [хроника] // Театр. 1923. № 1. 29 сент. С. 26.

Два сообщения, посвященных Экспериментальному театру: о предстоящей премьере спектакля «Небожественная комедия» по пьесе З. Красинского; о несостоявшейся из-за материальных трудностей поездке театра на Московскую выставку.

Жизнь театра: [хроника] // Театр. 1923. № 3. 16 окт. С. 19.

О поисках коллективом Экспериментального театра новых приемов театрального освещения, обусловленных амфитеатром.

Жизнь театра: [хроника] // Театр. 1923. № 8. 20 нояб. С. 18.

Информация о ближайших планах Экспериментального театра.

Жизнь театра: [хроника] // Театр. 1923. № 9. 27 нояб. С. 19.

Информация о переходе Экспериментального театра в ведение Петроградского театрального управления с изменением принципов административно-хозяйственной деятельности театра.

Жизнь театра: [хроника] // Театр. 1923. № 10. 4 дек. С. 16.

Анонс цикла совместных концертов оркестра Экспериментально-

го театра и Государственного академического хора (б. Архангельского) в помещении театра.

Хроника // Жизнь искусства. 1923. № 49. 11 дек. С. 28.

Информация о предстоящей серии вечеров классической музыки в зале Экспериментального театра с участием оркестра театра.

Хроника // Жизнь искусства. 1923. № 50. 18 дек. С. 27.

О вечере в честь 50-летия В. Я. Брюсова в Экспериментальном театре с показом сцен из спектакля «Земля» по пьесе В. Я. Брюсова.

<Хроника> // Театр. 1923. № 12. 18 дек. С. 17.

Два сообщения, относящихся к Экспериментальному театру: первое – о создании специальной комиссии для изыскания средств к дальнейшему существованию театра; второе – анонс серии концертов симфонического оркестра Экспериментального театра.

Хроника // Жизнь искусства. 1923. № 51. 25 дек. С. 24.

Два сообщения, относящихся к Экспериментальному театру: первое – о создании специальной комиссии для изыскания средств к дальнейшему существованию театра; второе – о предложении от Великорусского отдела Государственного Русского музея взять в свое ведение спектакль «Обряд русской народной свадьбы».

То же: Красная газета. 1923. 19 дек. № 288. С. 6.

Жизнь театра: [хроника] // Театр. 1923. № 13. 25 дек. С. 17, 33.

Два сообщения, посвященных работе Экспериментального театра над новыми постановками.

Театр и искусство: [хроника] // Красная газета, веч. вып. 1923. 29 дек. № 308. С. 3.

Сообщение о работе Экспериментального театра над спектаклями «Прометей» по трагедии Эсхила и «Свадьба» по пьесе Выспяньского.

Хроника // Жизнь искусства. 1924. № 1. 1 янв. С. 43.

Анонс симфонического концерта оркестра Экспериментального театра.

У. Государственный Экспериментальный театр // Жизнь искусства. 1924. № 2. 8 янв. С. 12.

О симфонических вечерах оркестра Экспериментального театра.

Старк Эд. Экспериментальный театр // Театр. 1924. № 2 (15). 8 янв. С. 12–13.

Фельетонный диалог о творческих методах Экспериментального театра.

Жизнь театра // Театр. 1924. № 2 (15). 8 янв. С. 16, 17.

Три сообщения, посвященных Экспериментальному театру: о тяжелом материальном положении театра и о его ближайших планах.

Хроника // Жизнь искусства. 1924. № 3. 15 янв. С. 28.

Два сообщения – анонсы ближайших спектаклей Экспериментального театра.

Всеволодский В. Экспериментальный о самом себе // Театр. 1924. № 4 (17). 22 янв. С. 6–7; фот. (2).

Жизнь театра: [хроника] // Театр. 1924. № 4 (17). 22 янв. С. 13.

Заметка о предстоящих гастролях Экспериментального театра в Москве.

Театр сего дня // Театр. 1924. № 5/6. 2 февр. С. 11.

О диспуте на тему «Театр сего дня» в помещении Экспериментального театра.

Жизнь театра: [хроника] // Театр. 1924. № 5/6. 2 февр. С. 13.

Информация о планах театра.

Всеволодский В. «Левый» театр сего дня // Жизнь искусства. 1924. № 6. 5 февр. С. 6–7.

Итоги прошедшего в помещении Экспериментального театра диспута «Театр сего дня».

В Государственном Экспериментальном театре // Жизнь искусства. 1924. № 9. 26 февр. С. 5–7.

Информация о планах театра на новый сезон.

А-Н С. «Русская народная свадьба». Ленинградский экспериментальный театр // Вечерняя Москва. 1924. 29 марта. № 74. С. 3.

Всеволодский-Гернгросс В. Ленинградский Государственный Экспериментальный театр // Художник и зритель. 1924. № 2/3. Февраль – март. С. 34–36.

О новаторстве творческих принципов Экспериментального театра; о спектаклях: «Земля» (кратко), «Небожественная комедия», «Читра» и «Жертвоприношение», «Обряд русской народной свадьбы».

Всеволодский-Гернгросс В. Искусство декламации: научно-популярное руководство для актеров, слушателей театральных учебных заведений, педагогов, членов художественных кружков и учащихся единой трудовой школы. Л., 1925.

Пособие на основе педагогической и постановочной работы с труппой Экспериментального театра.

Ленинградский Экспериментальный театр: программа. [Л., 1928]. С. 3.

Николаев, рабкор [Мокульский С. С.] Методы Экспериментального театра // Рабочий и театр. 1926. № 1. 5 янв. С. 13.

[Государственный Экспериментальный театр] // Театральный и музыкальный справочник на 1929 год по СССР. Год издания пятый. М.; Л., 1929. С. 222.

Всеволодский. Школа и театр: Открытое письмо комсомольским и пионерским объединениям единой трудовой школы // Смена. 1929. 15 марта. № 61. С. 3.

Руководитель Экспериментального театра о проблемах взаимодействия театра и школьного зрителя.

Ленинградский государственный Этнографический театр Русского музея. 1930–1931. [Л.], [1931]. С. 3–4.

Предыстория Этнографического театра. К истории Экспериментального театра.

Щеглов Д. У истоков // У истоков. М., 1960. С. 128–131.

В частности, воспоминания, записанные в 1948–1952 гг. об Экспериментальном театре.

Степанов З. В. Культурная жизнь Ленинграда 20-х – начала 30-х годов. Л., 1976. 288 с.

В частности, краткая история Экспериментального театра. С. 36–37.

Филиппов Б. М. Записки «домового». М., 1978.

В частности, воспоминания об Экспериментальном театре. С. 105–106.

Андреева Т. В., Сомова О. В. Забытый эксперимент (Из истории Этнографического театра) // Советская этнография. 1985. № 2. С. 83–90.

В частности, история Экспериментального театра – от истоков до преобразования в Этнографический театр. С. 83–85.

Стуколкина Н. Искания «Молодого балета» / публ. и вступ. ст. А. Андреева // Советский балет. 1987. № 5. С. 53–56.

[О совместном концертном номере Экспериментального театра и труппы «Молодой балет», когда артисты балета танцевали под хорошую декламацию поэмы А. А. Блока «Двенадцать»]. С. 155.

Из истории советской науки о театре: 20-е годы: сб. трудов / Сост., общ. ред., коммент. и биографич. очерки С. В. Стахорского; ГИТИС им. А. В. Луначарского. М., 1988. С. 319–320.

В частности, об Экспериментальном театре под руководством В. Н. Всеволодского-Гернгросса.

Золотницкий Д. И. Начало пути // Юрий Толубеев. Воспоминания. Статьи. Письма. М., 1988. С. 11–25.

В частности, об Экспериментальном театре; о службе Ю. В. Толубеева сначала в оркестре, а затем в труппе Экспериментального театра. С. 14–16.

Всеволодская-Голушкевич О. Первый этнографический театр // Советский балет. 1990. № 4. Июль – авг. С. 43–47: фот. (3).

История Экспериментального театра – от создания до трансформации в Этнографический театр. С. 44–46.

Карохин Л. Институт живого слова // Вечерний Петербург. 1992. 5 марта. № 54. С. 3.

К истории Института живого слова и Экспериментального театра.

Волков С. История культуры Санкт-Петербурга с основания до наших дней. М., 2001. С. 293, 295–297, 302.

Об Экспериментальном театре под руководством В. Н. Всеволодского-Гернгросса и о сотрудничестве с театром балетмейстера Г. Баланчивадзе (Ж. Баланчина).

Скляревская И. Формирование Темы // Театр. 2004. № 3. С. 82–87 (Баланчин: прошлое и настоящее).

В частности, о сотрудничестве труппы «Молодой балет» Г. Баланчивадзе и Экспериментального театра; о В. Н. Всеволодском-Гернгроссе; о совместном концертном номере Экспериментального театра и «Молодого балета», когда артисты балета танцевали под хоровую декламацию поэмы А. А. Блока «Двенадцать».

Левенков О. Джордж Баланчин. Часть первая. Пермь, 2007. С. 54.

В частности, о совместном концертном номере Экспериментального театра и труппы «Молодой балет», когда артисты балета танцевали под хоровую декламацию поэмы А. А. Блока «Двенадцать».

Дворкин Ф. С. Итоги исследований В. Н. Всеволодского-Гернгросса в области декламации и их связь с деятельностью Экспериментального театра // Живое слово: логос – голос – движение – жест: сб. ст. и материалов. М., 2015. С. 105–114.

Смирнова Т. М. Фольклорный театр В. Всеволодского (Экспериментальный и Этнографический театры в Ленинграде) // Клио. 2016. № 10. С. 154–174.

В частности, об Экспериментальном театре по материалам ЦГАЛИ СПб. С. 154–161.

Смирнова Т. М. Театральная жизнь многонационального Петрограда – Ленинграда, 1917–1941 / СПб. Гос. Театральная б-ка. СПб., 2016.

Глава 11. Экспериментальный и Этнографический театры [В частности, об Экспериментальном театре по материалам ЦГАЛИ СПб.]. С. 404–420.

Об отдельных спектаклях Экспериментального театра

«Небожественная комедия» З. Красинского

Слонимский М. «Небожественная комедия» // Жизнь искусства. 1923. № 36. 20 окт. С. 10.

Хроника // Жизнь искусства. 1923. № 43. 30 окт. С. 18.

Информация о предстоящей премьере спектакля «Небожественная комедия» по пьесе З. Красинского.

Театр и искусство: [хроника] // Петроградская правда. 1923. 30 окт. № 246. С. 8.

Анонс премьеры спектакля.

Театральная хроника // Петроградская правда. 1923. 15 нояб. № 259. С. 5.

Заметка о предстоящем открытии Экспериментального театра спектаклем по пьесе З. Красинского «Небожественная комедия».

Авлов Гр. «Небожественная комедия» (Государственный Экспериментальный театр) // Петроградская правда. 1923. 17 нояб. № 261. С. 6.

Старк Э. В Экспериментальном театре («Небожественная комедия» З. Красинского) // Красная газета, веч. вып. 1923. 20 нояб. № 276. С. 3.

Крыжицкий Г. «Небожественная комедия» // Театр. 1923. 20 нояб. № 8. С. 15.

Жизнь и быт в Гостеатрах // Жизнь искусства. 1923. № 48. 4 дек. С. 23.

В частности, сообщение о показе спектаклей.

«Земля» В. Я. Брюсова

Театр и искусство: [хроника] // Петроградская правда. 1923. 15 нояб. № 259. С. 5.

Заметка о предстоящем открытии Экспериментального театра представлением в честь 50-летия В. Я. Брюсова, состоящем из двух отделений: спектакля «Земля» по пьесе В. Я. Брюсова и концертного декламационного отделения.

А. Н. Ш. «Земля»: (Государственный Экспериментальный театр) // Жизнь искусства. 1923. № 49. 11 дек. С. 10.

Старк Э. В Экспериментальном театре («Земля» В. Брюсова) // Красная газета, веч. вып. 1923. 27 нояб. № 282. С. 3.

«Читра» и «Жертвоприношение» Р. Тагора

Старк Э. В. Экспериментальном театре (Рабиндранат Тагор) // Красная газета, веч. вып. 1923. 10 дек. № 293. С. 3.

А. К. «Читра» и «Жертвоприношение»: (Государственный Экспериментальный театр) // Жизнь искусства. 1924. 8 янв. № 2. С. 7.

«Обряд русской народной свадьбы»

(впоследствии также «Обряд крестьянской свадьбы»)

Жизнь театра: [хроника] // Театр. 1923. № 4. 23 окт. С. 14.

О работе коллектива театра над спектаклем «Обряд русской народной свадьбы».

Хроника // Жизнь искусства. 1923. № 49. 11 дек. С. 28.

Информация о работе театра над спектаклем «Обряд русской народной свадьбы».

Аэль [Старк Э.]. «Обряд русской свадьбы». В Экспериментальном театре // Красная газета, веч. вып. 1923. 27 дек. № 306. С. 3.

П[иотровский] А. Гос. Экспериментальный театр. «Обряд русской народной свадьбы» // Петроградская правда. 1923. 30 дек. № 295. С. 7.

То же: *Пиотровский А. И.* Театральное наследие – исследования, театральная критика, драматургия: в 2 т. / Министерство культуры Российской Федерации; РИИИ. СПб., 2019. Т. 1. С. 156–157 («Сотрудники Российского института истории искусств»).

Медведев П. Обряд русской народной свадьбы в Государственном Экспериментальном Театре // Записки Передвижного театра. 1924. № 68. 1 янв. С. 8.

[Старк Э.] Кусок жизни // Театр. 1924. № 1. 1 янв. С. 14.
О спектакле.

А. П. Государственный Экспериментальный театр // Жизнь искусства. 1924. № 2. 8 янв. С. 5.

О спектакле «Обряд русской народной свадьбы».

То же: *Пиотровский А. И.* Театральное наследие – исследования, театральная критика, драматургия: в 2 т. / Министерство культуры Российской Федерации; РИИИ. СПб., 2019. Т. 1. С. 160–161 («Сотрудники Российского института истории искусств»).

А. П. У истоков трагедии: «Обряд русской свадьбы», часть 2-я. Государственный Экспериментальный театр // Ленинградская правда. 1924. 12 февр. № 34. С. 5.

То же: *Пиотровский А. И.* Театральное наследие – исследования, театральная критика, драматургия: в 2 т. / Министерство культуры Российской Федерации; РИИИ. СПб., 2019. Т. 1. С. 160–161 («Сотрудники Российского института истории искусств»).

Меньшой А. Об «Обряде русской народной свадьбы» // Жизнь искусства. 1924. № 9. 26 февр. С. 5–7.

Обряд русской свадьбы: [афиша гастрольных представлений Экспериментального театра в Москве с подробной программой спектакля] // Зрелища. 1924. № 79. Март. С. 16 (Хроника).

Марков П. А. «Обряд русской народной свадьбы» // Правда. 1924. 27 марта. № 70. С. 4.

О показе спектакля в Москве.

То же: *Марков П. А.* О театре: в 4 т. М., 1976. Т. 3: Дневник театрального критика. С. 181–182.

Озаровская О. Обряд русской свадьбы. Ленинградский Экспериментальный театр // Зрелища. 1924. № 80. Апр. С. 7.

Пиотровский А. И. Экспериментальный театр // За советский театр!: Сб. ст. Л.: Academia, 1925. С. 43–44.

О спектакле «Обряд русской народной свадьбы».

Всеволодский-Гернгросс В. Н. История русского театра: в 2 т. / Предисл. и ред. А. В. Луначарского. Л.; М., 1929. С. 190.

В частности, кратко о спектакле.

Д. М. Театр-музей: Экспериментальный театр в Этнографическом музее // Смена. 1929. 5 апр. № 78. С. 5.

Вероятно, автор – художественный и музыкальный критик Д. Н. Мазуров, публиковавшийся часто под псевдонимом Дэм.

Об одном из представлений спектакля в залах Этнографического музея.

«Вождь»

Мазинг Б. «Вождь» (Инсценировка памяти Ленина) // Красная газета. 1925. 24 янв. № 19. С. 5.

Мазинг Б. Трагическая поэма «Вождь» // Красная газета, веч. вып. 1925. 24 янв. № 20. С. 4.

В Ленинграде // Известия. 1925. 8 февр. № 32. С. 6.

Заметка об организации «Театра революционной трагедии» под руководством В. Н. Всеволодского-Гернгросса и Гурвича; о первой постановке – трагической поэме «Вождь» с участием артистов Экспериментального театра, приуроченной ко дню годовщины смерти В. И. Ленина.

Л. Т. Поэма «Вождь» // Красная газета, утр. вып. 1929. 22 янв.

«Крепостной театр», вечер

Львович. Крепостной театр // Рабочий и театр. 1926. № 18. 5 мая. С. 17.

О вечере, посвященном крепостному театру, в Экспериментальном театре.

«Стенька Разин»

Хроника. Экспериментальный театр // Рабочий и театр. 1927. № 6. 8 февр. С. 18.

Сообщение о предстоящей премьере спектакля «Стенька Разин».

Театральные новости // Красная газета. 1927. 10 февр. № 33. С. 6.

Анонс общественного просмотра спектакля в Центральном военно-морском клубе.

Мазинг Б. Возрождение Экспериментального театра («Стенька Разин») // Красная газета, веч. вып. 1927. 12 февр. № 40. С. 4.

Блюменфельд В. «Стенька Разин»: (Первая постановка возрожденного «Экспериментального театра») // Красная газета. 1927. 13 февр. № 36. С. 8.

[Дрейден С. ?] «Степан Разин»: «Экспериментальный театр» // Ленинградская правда. 1927. 13 февр. № 44. С. 3.

Подпись: С. Др.

М. «Стенька Разин» // Рабочий и театр. 1927. № 8. 22 февр. С. 10.

Корнеев В., Петерман Г. Рабкоры о «Разине» // Рабочий и театр. 1927. № 8. 22 февр. С. 10.

Толмачев Д. Стенька Разин // Жизнь искусства. 1927. № 9. 1 марта. С. 5.

«Пушкин», литмонтаж

Блюменфельд В. «Пушкин»: (литмонтаж Экспериментального театра) // Красная газета, веч. вып. 1929. 17 янв. № 15. С. 3.

«Что делать?»

«Что делать?» («Экспериментальный театр» к 100-летию рожде-

ния Н. Г. Чернышевского) // Красная газета, веч. вып. 1928. 20 нояб. № 320. С. 4.

Б. «Что делать?» (Ленинградский Экспериментальный театр к 100-летию Н. Г. Чернышевского) // Жизнь искусства. 1928. № 49. 2 дек. С. 13.

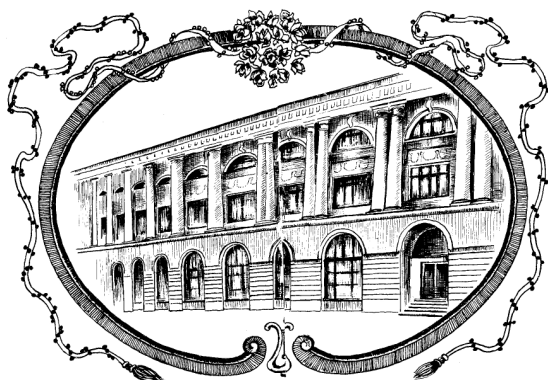
«Солнцеворот»

Хроника // Рабочий и театр. 1928. № 50. 9 дек. С. 16.

Сообщение о репетициях спектакля.

Цимбал С. «Солнцеворот» // Жизнь искусства. 1929. № 5. 27 янв. С. 13.

**Школьный театр
Академии Русского балета
в 1920-е — 1930-е годы**



Е. Н. Байгузина

Школьный театр Академии Русского балета в 1920-е — 1930-е годы

В театральной истории Санкт-Петербурга много блестящих страниц, знаменитых имен и прославленных сценических площадок — от больших до малых, от академических до экспериментальных. Среди них есть одна — ее летопись не ведется, билеты не продаются, отсутствует репертуар, режиссер, труппа и даже финансирование, но она существует. На ее подмостках начинали свой путь в искусство легендарные звезды русского балета — Анна Павлова, Михаил Фокин, Матильда Кшесинская, Джордж Баланчин, Марина Семенова, Галина Уланова, Вахтанг Чабукиани, Наталья Дудинская, Константин Сергеев и др. Спектакли здесь проходят регулярно вот уже около 190 лет. Это Школьный театр имени А. В. Ширяева Академии Русского балета.

Его история началась с переезда: в 1836 г. Императорское петербургское театральное училище получило новое помещение на Театральной ул. (ныне Зодчего Росси, 2). Здание строилось как доходный дом, но, по велению Николая I, было передано в ведомство Дирекции императорских театров. Переделкой его под нужды училища занимался главный архитектор императорских театров России Альберт Кавос. В его задачи помимо обустройства танцевальных залов и других вспомогательных помещений входило создание внутреннего школьного театра. Первоначально технически оснащенный миниатюрный учебный театр, деливший здание посередине, находился на втором этаже, на половине воспитанниц, рядом с танцевальным залом. В 1850-е гг. было решено перенести его ближе к церковной лестнице. Работами по перестройке вновь руководил Кавос.

Теперь сцена, оснащенная всем самым современным оборудованием, располагалась перпендикулярно лицевой фасадной стене. По периметру

небольшого зрительного зала была устроена галерея на металлических кронштейнах для зрителей¹.

Между сценой и плоским партером, как и прежде, располагалось узкое пространство для оркестра. По воспоминаниям актера А. П. Толченова, выпускника театрального училища 1845 г., «в партере стояло два ряда кресел для начальства и почетных гостей и несколько рядов скамеек для воспитанниц. Воспитанникам отводились места на небольшой галерее, обрамлявшей зрительный зал»².

Поскольку в те годы в училище совместно обучались будущие артисты драматического и оперно-балетного театра, жанры представлений Школьного театра были чрезвычайно разнообразны; так, например: пьеса П. О. Бомарше «Свадьба Фигаро» (1842), комедия О. Э. Скриба «Жена артиста», опера-водевиль «Обезьяна-воровка» (1850)³. Спектакли 1840-х – 1850-х гг. давались главным образом во время Великого (март-апрель) и Успенского (август) постов по два раза в неделю и ставились репетиторами, среди которых были А. К. Каратыгин, Д. Я. Федоров (инспектор училища), А. А. Унгебауэр (помощник инспектора), Н. И. Куликов (режиссер русской драмы), А. М. Максимов (артист).

По воспоминаниям Д. В. Григоровича, в середине XIX в. Школьный театр использовался в том числе для просмотра и прослушивания всех желающих поступить в актеры. Будущий писатель безуспешно пробовал здесь свои силы в роли графа Шале в пьесе «Дуэль при кардинале Ришелье»; после своего провала отказался от артистической карьеры, но стал знаменитым писателем.

Однако самые важные события разворачивались на сцене Школьного театра каждый год весной, когда здесь проходили выпускные спектакли. Согласно Уставу театрального училища (1863), выпускные экзамены должны были быть публичными:

На них присутствуют директор императорских театров, члены конференции училища и сверх того, по особому приглашению директора,

¹ В. Набок. Архитектура // Русская мечта. СПб., 2013. С. 137.

² Материалы по истории русского балета / Сост. М. Борисоглебский. Л., 1938. Т. 1. С. 211.

³ Там же.

известные артисты, могущие беспристрастно судить о дарованиях экзаменующихся, а также родители и попечители учащихся⁴.

Вскоре Школьный театр стал пользоваться особым вниманием Министерства императорского двора. На выпускных экзаменах присутствовали августейшие особы; такие спектакли назывались «царскими» и были особо ответственными для юных артистов и педагогов. Эта традиция изменилась лишь в 1898 г., с перенесением выпускных спектаклей на сцену Михайловского театра.

Сведения о художественном оформлении спектаклей на школьной сцене крайне скудны, однако известно, что Павлу Степановичу Федорову, управляющему училищем в 1853–1879 гг., удалось добиться передачи в Школьный театр ряда использованных декораций из императорских театров. Они перекраивались и подгонялись под миниатюрный размер сцены; кроме того, два павильона было исполнено вновь и два старых переписаны⁵. Поскольку на русской сцене в то время существовало два основных типа декораций – кулисно-арочные и павильонные, они, очевидно, исчерпывали всю вариативность одежд сцены. Судя по архивной фотографии конца XIX в. театральный подъемно-опускной занавес в виде цельного полотна был расписан традиционным видовым пейзажем в романтическом духе П. Гонзага, изобразившего Елагиноостровский дворец.

Видимо, за полстолетия в организации интерьера и сцены театра мало что изменилось. По воспоминаниям Михаила Михайлова (выпускника училища 1921 г.), незадолго до революции учебная сцена была обустроена, «чтобы поставить балетный спектакль с немногочисленным антуражем. В распоряжении участников имелся скромный подбор декораций: несколько павильонов и задников с кулисами, изображающими какое-нибудь лоно природы. Была здесь и элементарно необходимая бутафория⁶. Зрительный зал «был заставлен такими же креслами, как в партере Мариинского театра, на спектаклях могло присутствовать не более восьмидесяти человек⁷; потолок зала

⁴ Там же. С. 333.

⁵ Там же. С. 225.

⁶ Михайлов М. Жизнь в балете. Л.; М., 1966. С. 21.

⁷ Там же. С. 21–22.

украшал ампирный плафон. В советские годы вместимость театра увеличили в полтора раза⁸.

В 1880-е – 1890-е гг. спектакли в Школьном театре, как правило, состояли из двух частей: одноактного балета «Волшебная сказка» (1892, 10 февраля; хореография М. Петипа), «Волшебная флейта» (1893, 10 марта; хореография Л. Иванова, музыка Р. Дриго)⁹ и балетных дивертисментов, позволяющих воспитанникам блеснуть виртуозной техникой. Характерной особенностью репертуара Школьного театра было исполнение не только классических балетов и дивертисментов, но и самостоятельных спектаклей, в которых воспитанники сами выступали в роли постановщиков, драматургов, декораторов и костюмеров. Выдающийся танцовщик Тимофей Стуколкин (выпускник училища 1848 г.) писал: «Эти спектакли <...> приносили нам большую пользу, исподволь приучая нас к сцене, давая приемы и сноровку»¹⁰.

Беглые воспоминания о Школьном театре можно найти в мемуарах выпускников театрального училища в частности у Александра Ширяева, основоположника русской школы характерного танца и одного из отцов отечественной мультипликации. Семнадцатилетним юношей он дебютировал на этой сцене в присутствии Александра III¹¹ на экзаменационном спектакле «Пахита» (1885). На сцене Школьного театра решилась судьба Матильды Кшесинской: здесь 23 марта 1890 г. на выпускном спектакле она успешно исполнила паде-де из «Тщетной предосторожности». После спектакля состоялась ее встреча с императорской фамилией и наследником престола Николаем Александровичем. Когда Александру III представили Кшесинскую, он произнес: «Будьте украшением и славою нашего балета»¹², –

⁸ В 2010 прошла последняя реконструкция Учебного театра. Оркестровая яма и галерея были убраны; размер сцены остался прежним: ширина – 10,8 м., глубина – 14 м. Зрительный зал, рассчитанный на 90 мест, оборудован шестью рядами и балконом. Театр оснастили новыми темно-синими одеждами сцены, современным звуковым и компьютерным оборудованием. Сейчас театр используют не только по прямому назначению – для школьных концертов и репетиций; здесь также проводят мастер-классы, научно-практические конференции, собрания коллектива.

⁹ См.: Материалы по истории русского балета / Сост. М. Борисоглебский. Л., 1938. Т. 2. С. 45–46.

¹⁰ Ленинградское хореографическое училище имени А. Я. Вагановой / Сост. И. М. Гурков. Л., 1988. С. 19.

¹¹ См.: Ширяев А. В. Воспоминания. Статьи. Материалы. СПб., 2018. С. 30.

¹² Кшесинская М. Ф. Воспоминания. М., 2002. С. 32.

и эти слова на всю жизнь запали в душу семнадцатилетней балерины. Выдающийся балетмейстер Михаил Фокин в возрасте одиннадцати лет впервые выступил на «царском» спектакле в балете «Волшебная флейта» в роли бедного крестьянина Луки, а через несколько лет – в ведущей партии Колена из «Тщетной предосторожности»¹³.

С выступления в детском кордебалете в «Тщетной предосторожности» начиналась карьера Тамары Карсавиной:

В театральной костюмерной нам отобрали старые костюмы, которые, очевидно, выглядели очень жалкими, но самый поношенный костюм казался мне великолепным туалетом и обладал такими магическими чарами, что я излечивалась от всякой застенчивости. Четверо из нас исполняли небольшой танец <...> в сопровождении детского кордебалета. Аудиторию составляли родители, преподаватели, артисты и два балетмейстера – Петипа и Иванов. В качестве представителя двора явился барон Федерикс и пожаловал нам трехдневные каникулы¹⁴.

Весной 1900 г. пятнадцатилетняя Карсавина исполняла на сцене Школьного театра *на-де-де* из балета «Своенравная жена» с Алексеем Козловым. После спектакля девяностолетний Христиан Петрович Иогансон сказал отцу Карсавиной: «Предоставьте этого ребенка самой себе. Ради всего святого, не наводите глянец на ее естественную грацию. Ведь даже ее недостатки – это часть ее индивидуальности»¹⁵. Так прославленный ветеран балетного театра благословил юную танцовщицу.

Первая мировая война и последовавшая за ней революция 1917 г. далеко не сразу изменили в жизнь училища, разбиваясь «о толстые стены Зодчего России, сквозь которые не проникал голос времени. Балетная школа по-прежнему жила в замкнутом мире, продолжая соблюдать “монастырский” устав»¹⁶. Весть о свержении монархии в феврале 1917 г. была ознаменована бравадой старших воспитанников, нацепивших на себя красные банты и сбежавших на революционную манифестацию¹⁷. Последний выпускной спектакль старой

¹³ См.: Фокин М. Против течения. Л., 1981. С. 46–47.

¹⁴ Карсавина Т. Театральная улица. Л., 1971. С. 87.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Федорченко О. Петроградское театральное (балетное) училище в годы военного коммунизма: будни и праздники // Пермский ежегодник-96. Хореография. История. Документы. Материалы. Пермь, 1996. С. 150.

¹⁷ См.: Материалы по истории русского балета / Сост. М. Борисоглебский. Т. 2. С. 222.

школы прошел 30 апреля 1917 г. на сцене Александринского театра; он состоял из дивертисмента и балета «Коппелия».

В годы военного коммунизма голод и холод был зловещим спутником Петроградского театрального (балетного) училища¹⁸. В связи с массовым отъездом за границу ведущих танцовщиков Мариинского театра, сокращением вдвое его труппы выпускники и воспитанники училища заменяли собой опытных артистов. Дети активно выступали в многочисленных концертах на самых разных сценических площадках, за отсутствием экипажей добираясь туда пешком. И тем не менее на сцене Учебного театра продолжали периодически ставить небольшие балеты и дивертисменты. Важная веха в истории русской балетной школы – приход в училище Агриппины Яковлевны Вагановой (1919), на практике создавшей уникальную методику обучения классическому танцу.

Новые авангардные тенденции в хореографии 1920-х гг. не сразу затронули репертуар Учебного театра. Первое время там продолжала господствовать балетная классика, тщательно оберегаемая педагогами училища. Это были одно- или двухактные балеты технически доступные для учащихся, такие как «Тщетная предосторожность» (1924, 3 ноября), «Времена года» (1923, 1928), «Сильфида» (1923, начало января), «Привал кавалерии» (1923, 5 ноября; 1926, 1 марта), «Сильвия» (начало 1920-х гг.), «Арлекинада» (1930, июнь; спектакль выпускников вечерних балетных курсов)¹⁹, «Грациелла»²⁰, «Волшебная флейта» (1920, 4 апреля); ансамблевые номера для младших воспитанников – мазурка из «Пахиты», черногорский марш и марш солдатиков из «Феи кокол»²¹. В этой связи весьма ценны воспоминания

¹⁸ В рассматриваемый период Академия русского балета им. А. Я. Вагановой несколько раз меняла свое наименование: Императорское Петербургское театральное училище (до 1917); Государственное Петроградское театральное (балетное) училище (1918–1920); Государственное Петроградское академическое театральное (балетное) училище (1920–1924); Государственное Ленинградское академическое театральное (балетное) училище (1920–1924); Государственный хореографический техникум (1924–1931); Ленинградский государственный хореографический техникум (1931–1937); Ленинградское хореографическое училище (1937–1957). В тексте статьи образовательное учреждение будет называться *хореографическим училищем*.

¹⁹ См.: Петербургский балет. Три века. Хроника. Т. IV. 1901–1950 / Авт.-сост. Н. Н. Зозулина, В. М. Миронова. СПб., 2015.

²⁰ См.: Добровольская Г. Балетмейстер Леонид Якобсон. Л., 1968. С. 8.

²¹ См.: Михайлов М. Жизнь в балете. Л.; М., 1966. С. 21.

М. Михайлова о возобновлении А. Ширяевым комедийного балета «Волшебная флейта» на сцене Школьного театра. Спектакль восставлялся специально для юных звезд, одноклассников Михайлова – Георгия Баланчивадзе и Лидии Ивановой, исполнивших ведущие партии Лизы и Луки еще в пятом классе, за два года до выпуска.

Лиде Ивановой и Георгию Баланчивадзе не понадобилось прибегать к сценическому перевоплощению. Возрастом, наружностью и характером юные герои так подходили к порученным им ролям, как будто балетмейстер, сочиняя спектакль, имел в виду именно их внешние и внутренние данные. Особенно это относилось к Лиде: отличительным свойством ее натуры вообще являлась во всем полноценность. Открытое, по овалу чисто русское лицо со светлым, ясным взглядом больших темно-карих глаз, лишенная болезненной худобы фигурка – все говорило о том, что она призвана воплощать в балете не тени, а реальные, живые существа <...> В этом первом ответственном выступлении совсем юной артистки даже неискушенному зрителю бросались в глаза ее обещающие данные. Спектакль неоднократно повторялся на сцене школьного театра²².

Лидия Иванова была одной из самых ярких выпускниц хореографического училища 1921 г. Сразу после зачисления в Петроградский театр оперы и балета она заняла положение солистки. В художественной коллекции Академии русского балета хранится графический портрет Лидии Ивановой (1920) работы Василия Сварога²³, на котором семнадцатилетняя балерина позирует в костюме Лизы из балета «Волшебная флейта». Однако на портрете она не кажется жизнерадостной простодушной крестьянкой и за счет грима в стиле Веры Холодной выглядит старше своих лет. В образе подчеркнуто пассивное страдание, меланхоличная покорность судьбе, словно Сварог предвидел скорую гибель балерины – в 1924 г. Иванова утонула в Финском заливе.

На маленькой сцене учебного театра всемирно известный балетмейстер Джордж Баланчин (выпускник 1921 г.) впервые выступил как хореограф. Будучи еще воспитанником Георгием Баланчивадзе, он поставил здесь несколько номеров, среди которых бессюжетная

²² Михайлов М. Молодые годы ленинградского балета / Под ред. Д. И. Золотницкого. Л., 1978. С. 107.

²³ Василий Семенович Сварог (Корочкин) (1883–1946) – художник. Работал в жанре портрета, пейзажа, политической композиции.

«Ночь» на музыку романса А. Рубинштейна. Своей партнершей Балланчин выбрал Ольгу Мунгалову. По воспоминаниям Михайлова, это была «талантливая девочка с хрупкой фигуркой, стройными с большим подъемом ногами и некрасивым, но выразительным лицом, она уже тогда притягивала внимание зрителя. Номер имел заслуженный успех и потом надолго вошел в концертный репертуар многих балетных артистов <...>»²⁴.

Захлестнувшая многие театры страны переделка классических постановок на революционный манер докатилась до школьной сцены. Заводила, будущий балетмейстер и худрук Кировского театра Петр Гусев перед выпуском в сезоне 1921/1922 г. предложил насытить комедийный балет М. Петипа «Привал кавалерии» злободневным содержанием. Из австрийской деревни XIX в. действие было перенесено в революционную русскую, венгерские гусары превратились в солдат белой армии.

Ю. Слонимский пояснял замысел Гусева:

Пусть беляки приходят в красную деревню, требуют продовольствия, страшают карами, пристают к крестьянским женам и дочерям. И пусть их вышибут с треском из деревни. Для этого надо только снять тот вальс, который венгерские гусары танцуют в заключение с крестьянами²⁵.

Зрители были в восторге от «разгрома беляков, испытывали моральное удовлетворение, когда враги уходили не солоно хлебавши»²⁶. Директор училища посмотрел балет и, похвалив постановщиков за оригинальность мышления, дальнейший его показ на учебной сцене не благословил.

Судя по сохранившимся печатным источникам, несмотря на все тектонические социальные сдвиги в стране, на школьной сцене с императорских времен наиболее востребованными были два балета, чаще других упоминаемые в мемуарах, – «Тщетная предосторожность» и «Волшебная флейта». С этими балетами связаны первые шаги еще одной звезды советского балета – Марины Семеновой (выпускницы 1925 г.), первой ученицы А. Я. Вагановой.

²⁴ Михайлов М. Жизнь в балете. С. 31.

²⁵ Слонимский Ю. Чудесное было рядом с нами: Заметки о петроградском балете 20-х годов / Общ. ред. И. Ступникова. Л., 1984. С. 148.

²⁶ Там же.

Агриппина Яковлевна ввела традицию после каждого курса устраивать отчетные концерты своих учениц, «облеченные в форму классических вариаций, концертных номеров, иногда небольших представлений или даже целых спектаклей»²⁷. Летом 1921 г. Ваганова выбрала для Семеновой роль Лизы из «Волшебной флейты», первой балеринской партии тринадцатилетней Марины, над которой юная танцовщица работала со всей страстью подростка. Репетиции балета проходили летом в Детском Селе, где воспитанники жили на бывшей даче Юсуповых. По возвращении в Петроград Семенова неоднократно исполняла партию на учебной сцене²⁸.

Бесхитростный комизм, простодушно-идиллическая атмосфера этой хореографической пасторали передавались Семеновой удивительно непосредственно, с какой-то наивной верой во все происходящее и одновременно с недетской внутренней серьезностью и уверенностью. Она играла «от себя», как понимала и чувствовала, и это придавало исполнению обаяние достоверности и жизненности²⁹.

Будучи в выпускном классе, шестнадцатилетняя Семенова блеснула на школьной сцене в возобновленном 3 ноября 1924 г. балете «Тщетная предосторожность»; ее партнером был А. Пушкин. Ваганова тщательно готовила с Мариной партию Лизы, оттачивала ее хореографическую лексику. В сохранившихся восторженных отзывах подчеркивается легкая виртуозность танца в сочетании с пробуждающей женственностью и быющим через край жизнелюбием:

Семенова жила в танце, наслаждалась, танцуя, играючи исполняла самые мудреные движения, эмоционально окрашивая заново знакомые партии³⁰.

Несмотря на то, что камерный балет «Тщетная предосторожность» прошел в учебном театре в сборных декорациях и блеклых обветшавших костюмах³¹, об искрящемся таланте Марины Семеновой заговорил театральный Петроград.

²⁷ Иванова С. Марина Семенова. М., 1965. С. 22.

²⁸ См.: Слонимский Ю. Чудесное было рядом с нами. С. 154.

²⁹ Иванова С. Марина Семенова. С. 23.

³⁰ Слонимский Ю. Чудесное было рядом с нами. С. 154.

³¹ См.: Иванова С. Марина Семенова. С. 25.

С большой долей вероятности можно предположить, что на сцене Школьного театра в 1920-е – 1930-е гг. шел весь репертуар балетного училища. Частично или целиком здесь давали и спектакли, предназначенные для выпускных вечеров, по традиции проходивших в Государственном академическом театре оперы и балета (Кировском), например балеты «Ручей» (1925, Л. Делиб, Л. Минкус, хореографы В. И. Пономарев, А. Я. Ваганова), «Талисман» (1926, Р. Дриго, хореографы В. И. Пономарев, А. В. Ширяев), «Симфонические этюды» (1930, Р. Шуман, хореограф Л. М. Лавровский), «Тиль Уленшпигель» (1933, Р. Штраус, хореограф Л. В. Якобсон); драмбалеты «Фадетта» (1933, Л. Делиб, хореограф Л. М. Лавровский), «Катерина» (1934, А. Адан, А. Рубинштейн, хореограф Л. М. Лавровский), «Ночь перед Рождеством» (1938, Б. В. Асафьев, хореограф В. А. Варковицкий), «Том Сойер» (1939, А. П. Гладковский, хореограф Б. А. Фенстер). Однако в настоящей статье акцент делается лишь на тех постановках Школьного театра, ссылки на которые обнаружены в научно-исторической литературе, мемуарах и архивных фотодокументах Кабинета истории русского балета (КИРБ).

Несмотря на социальные потрясения и официально декларируемые попытки избавиться от всех дореволюционных традиций репертуара, классические балеты и дивертисменты активно существовали на подмостках Школьного театра. На сцене по-прежнему ставились не только балетные, но и драматические спектакли.

М. Михайлов вспоминал:

[Учитель истории Д. Д. Бочаров] организовал драмкружок и с большим энтузиазмом руководил им. Мы увлеченно разыгрывали роли в одноактных комедиях А. П. Чехова «Медведь» и Т. Л. Щепкиной-Куперник «Летняя картинка». В «Медведе» Баланчивадзе играл старого слугу, а известная в будущем балерина Александра Данилова – помещицу. Позднее на этой же площадке, но уже с участием маститых балетных актеров Л. С. Леонтьева и Н. А. Соляникова, ставили пьесу А. Н. Островского «Лес». В ней Баланчивадзе получил роль слуги Карпа. Спектакль прошел настолько успешно, что однажды его показали даже в бывшем Александринском театре³².

³² Михайлов М. Жизнь в балете. С. 31–32.

Концертные номера специально для учебного театра в 1920-е – 1930-е гг. ставили А. Я. Ваганова, О. И. Преображенская, Н. П. Петров, М. Ф. Романова, С. Г. Корень, Л. В. Якобсон, Е. П. Снеткова-Вечеслова и другие педагоги и хореографы. В 1937 г. в училище было открыто балетмейстерское отделение, организатором и руководителем которого стал Ф. В. Лопухов. «Н. А. Анисимова, В. А. Варковицкий, Л. М. Лавровский, Б. А. Фенстер впервые заявили о себе на сцене маленького театра имени А. В. Ширяева»³³.

Сохранившиеся архивные фотографии разных лет зафиксировали разножанровые постановки на учебной сцене: «Странствующая труппа» (1936, постановка А. В. Ширяева), «Джанина» (1936, постановка В. В. Варковицкого, музыка Г. Доницетти), «Арлекинада» (1937, музыка Р. Дриго), «Иностранка» (1936, постановка Н. А. Камковой, музыка М. И. Пальцевой), «Андалузская свадьба» (1936, постановка Н. А. Анисимовой, музыка И. Альбениса и Э. Гранадоса), «Цыгане» (1937, музыка С. В. Рахманинова, постановка Н. А. Камковой), «Сказки Пушкина» (1937, постановка Е. П. Снетковой-Вечесловой, музыка В. П. Рахта), «Погранзнак литер “Д”» («Юный пограничник») (1938, постановка Е. П. Снетковой-Вечесловой), «К свету» (1938–1939, постановка В. А. Сенсова), «Волшебная балетная туфелька» (1937, постановка Е. П. Снетковой-Вечесловой) и др.³⁴

Однако главным волшебником, сказочным Дроссельмейером театра стал Александр Васильевич Ширяев (1867–1941). После окончания артистической карьеры в Мариинском театре (1921) Ширяев вернулся в Хореографическое училище, где преподавал характерный танец и ставил отдельные номера, полноценные учебные спектакли и небольшие балеты (1920-е – 1930-е гг.). Так, на сцене Школьного театра он восстановил «Привал кавалерии», «Наяду и рыбака», «Тщетную предосторожность», «Пахиту»; поставил балеты собственного сочинения: «Лесная сказка» и «Странствующая труппа» (1926, 17 мая), «Светоч свободы» (1928, 28 ноября)³⁵, «Маленькая Испания», «Маленькая Италия», «Грот сатира» (1926, 1 марта)³⁶ и др.

³³ Ленинградское хореографическое училище имени А. Я. Вагановой: Альбом. С. 93.

³⁴ В перечисленных постановках даты указывают время фотофиксаций балетов, а не год создания спектаклей.

³⁵ См.: Петербургский балет. Три века. Хроника. Т. IV. 1901–1950. С. 309, 325.

³⁶ См.: Ширяев А. В. Воспоминания. Статьи. Материалы. С. 97.

«Грот сатира» шел в рамках отчетного спектакля (состоящего из балета «Привал кавалерии» и дивертисмента), был создан Ширяевым специально для учениц А. Я. Вагановой и заслуживает особого внимания. В этом балете в партии Нимфы выступила шестнадцатилетняя Галина Уланова (выпускница 1928 г.), о чем сохранились воспоминания Лидии Евментьевой (выпускницы 1931 г.), на тот момент воспитанницы Театрального училища средних классов:

Открылся занавес, и перед зрителем предстал темный грот, освещенный красноватым светом. В гроте на пьедесталах стояли «статуи» трех нимф в белых античных туниках.

Звучала музыка, «статуи» по очереди «оживали» от прикосновения сатира (кажется, это был ученик Богомолов) и, сходя со своих пьедесталов, исполняли каждая свой танец. В конце балета они, вновь встав на свои пьедесталы, замирали в прежних позах.

Когда оживала «статуя» – Уланова, она словно завораживала внимание зрителя. Ее легкий душевный танец был необычайно естествен, овеян поэтичностью. Как музыка, он проникал в душу.

Танец Улановой произвел на меня такое большое впечатление, что вытеснил из памяти фамилии учениц, танцевавших вместе с ней. Да и весь облик Улановой был неповторимо своеобразен. Удивительной была ее воздушная походка³⁷.

В зрелые годы Галина Сергеевна подчеркивала, что именно Александр Ширяев («дядя Саша», как его называли воспитанники) раньше всех определил ее лирическую индивидуальность в «Гроте сатира», а роль Нимфы стала первой в ее жизни ведущей партией³⁸. Отмечая любовь Ширяева к детям, необыкновенное трудолюбие и энтузиазм, Уланова писала, что он не только сам мастерил декорации и костюмы для школьных спектаклей, но и привлекал к этому воспитанников:

Мы, дети, из нехитрого подсобного материала – картона, бумаги, кусочков крашеной ткани, проволоки – делали бутафорию, реквизит для наших школьных постановок: всякие цветы, букеты, гирлянды, веера, украшения для костюмов. Рисовали и клеили декорации <...>³⁹.

Многие воспитанники училища, став звездами балета, вспоминали о Ширяеве и Учебном театре с большой теплотой и благодарно-

³⁷ Евментьева Л. Записки балерины. Л., 1991. С. 33.

³⁸ См.: Давлекамова С. Галина Уланова: Я не хотела танцевать. М., 2011. С. 10.

³⁹ Там же. С. 12.

стью; называли «дядю Сашу» добрым волшебником (например, Альфия Айдарская, воспитанница национального отделения, открытого в училище в 1934 г.).

Актриса Татарского театра оперы и балета писала:

Жизнь в нашем маленьком школьном театре всегда бурлила. Это и вправду был детский театр. Всякое выступление на сцене было для нас событием номер один, а каждый новый танец – праздником. Царствовал там наш любимец, добрый волшебник Александр Васильевич Ширияев. Мы тянулись к нему всей душой, и он также любил нас <...> Невозможно передать словами, как велико было влияние Александра Викторовича на учащихся национального отделения. Он владел нашими душами и сердцами <...> Под руководством Ширияева мы своими руками создали в школе кукольный театр, сами же делали костюмы, декорации, разыгрывали спектакли, незаметно приобретая навыки драматической игры и художественный вкус⁴⁰.

По воспоминаниям хореографа Игоря Бельского (выпускника 1943 г.), активным деятелем Школьного театра в 1930-е гг. был Николай Николаевич Мейер, преподававший «два предмета, сохранившихся с императорских времен: “трудкартон”, где сначала делались маленькие игрушки, а затем принимались за большие декорации из картона, и “трудшитье”, где девочки учились шить»⁴¹.

На школьной сцене начинали свой профессиональный путь не только исполнители, но и молодые балетмейстеры, например Леонид Вениаминович Якобсон, чей дар хореографа проявился уже в старших классах. После окончания училища в 1926 г. по приглашению Вагановой он в течение семи лет без оплаты трудился на сцене Школьного театра, создавая репертуар для детей разного возраста. Концертные номера для самых младших воспитанников «Норвежский танец» (муз. Э. Грига), «Попики», «Пупсы» (музыка Р. Дриго), «Турецкий марш» (музыка Л. Бетховена), «Они о нас», поставленные в 1926 г.⁴², были в репертуаре театра долгие годы. Номера Якобсона для младших школьников строились на ироничных мизансценах, например, в «Турецком марше» «изображались две враждебные армии,

⁴⁰ Айдарская А. Г. Память сердца. Казань, 2002. С. 35, 37.

⁴¹ Абызова Л. И. Игорь Бельский: симфония жизни. 2-е изд. СПб., 2015. С. 24–25.

⁴² См.: Добровольская Г. Н. Балеты, хореографические миниатюры, концертные номера, поставленные Л. В. Якобсоном (1924–1964) // Леонид Якобсон. Творческий путь балетмейстера, его балеты, миниатюры, исполнители. Л.; М., 1965. С. 39.

которые состояли из восьми солдат, двух офицеров и одного генерала на обе»⁴³. По воспоминаниям Натальи Шереметьевской (выпускницы 1935 г.), в этом шуточном номере младшие мальчики воинственно маршировали в широких шароварах, а партию генерала исполнял самый маленький – Витя Тулубьев (выпускник 1939 г.). Пупсы в исполнении Светланы Шеиной (выпускницы 1938 г.), Аллы Шелест и Марины Шамшевой (выпускниц 1937 г.) выступали в огромных бантах⁴⁴.

Содержание и хореографическая лексика ранних номеров Якобсона, к сожалению, в большей части утрачены. Однако в КИРБе сохранились архивные материалы и эскизы костюмов, позволяющие понять общую тональность и сюжетную канву забытых миниатюр, например шесть эскизов костюмов Татьяны Бруни к юмористическому номеру «Они о нас» (конец 1920-х – начало 1930-х гг.), в которых ярко проявились авангардные приемы – геометризм изображения, плакатная лаконичность палитры и силуэтов, включение в изобразительное поле коллажа в виде вклеенных газет. Гротесковые персонажи номера «Они» (Барышня, Лавочник, Генерал, Старуха), читающие французскую прессу, отличаются предельно карикатурными социальными характеристиками. Псевдобольшевичка в красном сарафане украшена кокошником в форме пятиконечной звезды, Псевдобольшевик в лаптях и онучах вооружен саблей и револьвером. В эскизах Бруни акцент делается на фальшивом карикатурном образе кровавой Советской России в западно-буржуазной (французской) прессе. Очевидно, эта концепция соответствовала развернутой фабуле детского комедийного номера Якобсона.

Фотографии 1938 г. помогают установить ряд исполнителей концертных номеров Якобсона на сцене Школьного театра: «Норвежский танец» (музыка Э. Грига) – первоклассники Л. Сафронова и В. Сухов; «Котята» (музыка П. Чайковского) – второклассники А. Лапенко и Николаев; «Молдаваняска» – студенты второго и третьего курсов Щербаченко, А. Андреев, С. Большаков, Е. Евстигнеева и др. Шуточный номер «Юрочка» (В. Богданов, М. Померанцева, М. Бочарова, Л. Гончарова и др.), поставленный Якобсоном на народную белорусскую музыку, судя по фотографии 1938 г. исполнялся четырьмя девушками и пятью юношами старших классов. Вероятно, Юрочка дразнил пла-

⁴³ Добровольская Г. Балетмейстер Леонид Якобсон. Л., 1968. С. 16.

⁴⁴ См.: Шереметьевская Н. Е. Длинные тени (О времени, о танце, о себе). Записки историка балета и балетного критика. М., 2007. С. 35.

точком всех девушек; когда же появлялись кавалеры и разбирали партнерш, задира оставался один. В КИРБе сохранились эскизы костюмов к этим двум номерам, исполненные молодым театральным художником Анатолием Коломойцевым. Ученик и ассистент Н. П. Акимова, он воспринял у учителя тягу к комедийным постановкам, ироничность мышления, стремление к занимательности в деталях. Эти качества ярко проявляются в эскизах художника к номерам Якобсона.

Для воспитанников старшего возраста Якобсон ставил на сцене Школьного театра неоклассические дуэты – «Вальс» М. Мошковского (1930), «Вальс» И. Саца (1926), «Вальс» Ф. Листа (1929), «Люблю тебя» Э. Грига (1926), «Экспромт» А. Аренского (1930), «Прелюд» А. Аренского (1930), «Весна» Э. Грига (1929)⁴⁵. Когда в советский балет бодрой поступью физкультурных праздников стали входить спортивно-акробатические элементы, молодой Якобсон поставил несколько номеров для учебного театра на стыке классики и акробатики: «Физкультурный марш» Г. Лобачева (1926; исполнители Н. Дудинская, В. Фидлер), «Физкультурный этюд» Э. Грига (1926; исполнители Т. Коханович, В. Фидлер), «Физзарядка» Д. Шостаковича (1931). Как отмечала Г. Добровольская, эти «ранние концертные номера Якобсона особенно выделялись на фоне репертуара школы, отучая воспитанников от традиционного хореографического мышления»⁴⁶.

Конечно, репертуар Школьного театра конца 1920-х – 1930-х гг. не могли обойти стороной постановки с вульгарно-пропагандистскими сюжетами, захлестнувшие советское искусство. Педагоги училища создавали идеологически выверенные спектакли, например «Светоч свободы» (Е. Мравинский, хореография А. Ширяева), «Случай на море» (1928, 28 ноября)⁴⁷. «Случай на море» был поставлен по одноименному рассказу С. Ауслендера⁴⁸ и посвящен приключениям советского пионера Петьки, под видом графского сына попавшего на пароход, уведенный белогвардейцами из России и проданный англичанам. Петьке удалось поднять восстание среди русской команды идущего в Америку парохода, захватить его и вернуть в Архангельск, причем вместе со всеми

⁴⁵ См.: Добровольская Г. Н. Балеты, хореографические миниатюры, концертные номера, поставленные Л. В. Якобсоном (1924–1964) // Леонид Якобсон. Творческий путь балетмейстера, его балеты, миниатюры, исполнители. С. 39.

⁴⁶ Добровольская Г. Балетмейстер Леонид Якобсон. С. 10–11.

⁴⁷ См.: Петербургский балет. Три века. Хроника. Т. IV. 1901–1950. С. 325.

⁴⁸ Ауслендер С. Случай на море. М.; Л., 1925.

английскими и американскими буржуями на борту. Вслед затем пионер по совершенно секретному делу (о котором тут же сообщал всей команде) убывал в Америку, чтобы разжечь там пожар мировой революции.

Балет «Погранзнак литер “Д”» (1938; хореография Е. П. Снетковой-Вечесловой, декорации Н. Н. Мейера, В. А. Сенсова) прославлял храбрых и бдительных пионеров-пограничников, задержавших лазутчиков на китайской границе. Судя по архивным фотографиям на помощь юным пограничникам в поимке диверсантов с патриотическим энтузиазмом пришли вся дальневосточная флора и фауна – васильки и виноград, пчелки и бабочки, песики и козочки. По мнению Татьяны Вечесловой (выпускницы училища 1928 г.), балеты «Погранзнак» и «Сказки Пушкина», поставленные ее матерью, имели «большой успех в маленьком театре»⁴⁹.

Сюжет балета «Иностранка» (1938, январь; хореография Н. А. Камковой, музыка М. И. Пальцевой, оформление А. А. Коломойцева)⁵⁰, поставленного по одноименному рассказу Н. Е. Вирты⁵¹, можно обозначить популярной в пропаганде антитезой «два мира – два детства». В балете был сосредоточен весь арсенал мифологем в обработке для младших школьников: призывы к бдительности; противопоставление светлого детства советских ребят в детском доме (!) и обездоленной жизни маленькой иностранки (польки Аси); декларируемой свободы в СССР и гнета буржуазного общества, где в тюрьму за игру с красным флажком могут посадить даже ребенка. И конечно же, ключевая подмена – всем этим счастьем дети обязаны исключительно вождю (Сталину), который хоть и живет в Москве, но игрушки приграничному детскому дому исправно дарит. Клише предельно циничные, учитывая, что рассказ написан в разгар большого террора (1938).

Художник А. Коломойцев начал интенсивно работать с балетным училищем в конце 1930-х гг.⁵² Организация сценического пространства

⁴⁹ Вечеслова Т. Я – балерина. Л.; М., 1964. С. 38.

⁵⁰ Подробнее о постановке см.: Байгузина Е. Н. Одна забытая постановка // Петербургские искусствоведческие тетради: Статьи по истории искусства // Сост. А. Г. Раскин, Н. Е. Фролова, Л. Н. Митрохина. СПб., 2016. Вып. 40. С. 41–45.

⁵¹ Вирта Н. Е. Иностранка. М., 1938.

⁵² Наиболее известной работой А. А. Коломойцева для Ленинградского хореографического училища стало оформление выпускного спектакля – балета Б. В. Асафьева «Ночь перед Рождеством» (1938, 15 июня; хореография В. В. Варковичского) на сцене Кировского театра.

в «Иностранке» была минимальна: картина «Граница» включала пограничный столб с гербом СССР; картина «Детский дом» представляла собой красный уголок, украшенный огромным агитплакатом 1936 г. «Спасибо товарищу Сталину за наше счастливое детство!» (портрет Сталина с пятилетней Гелей Маркизовой). Правда, в 1938 г. отца Гели расстреляли как врага народа, а девочку отправили в детский дом; вместо «Сталин и Геля» плакат стали подписывать «Сталин и Мамлакат», назначив на роль самого счастливого ребенка страны таджикскую пионерку, сборщицу хлопка⁵³. Но об этой подмене никто из постановщиков и исполнителей детского балета, конечно, не догадывался.

Маховик сталинских репрессий набирал обороты, втягивая в свою орбиту деятелей театра и артистов балета, которым инкриминировали антисоветскую деятельность по 58-й статье УК. Только за несколько месяцев 1938 г. из труппы Кировского театра исчезли выпускники балетного училища Л. Сидоровская, Н. Млодзинская, Р. Ланская, М. Франгопуло. А. Леваненок и А. Михайлов были расстреляны. Предъявленные артистам обвинения были однотипны: антисоветская агитация, шпионская деятельность в пользу иностранных государств (ст. 58 п. 6 или 10)⁵⁴. По одному делу с Андреем Леваненком проходила талантливая характерная танцовщица Кировского театра Нина Анисимова, арестованная в том же году накануне своего выступления в Большом зале Филармонии. Судьба Анисимовой сложилась относительно благополучно: после годичной ссылки в лагере Караганды ей удалось досрочно освободиться и даже вернуться на сцену в конце 1939 г. За два года до ареста, в 1936-м, она как начинающий хореограф поставила для выпускного спектакля училища «Андалузскую свадьбу», балет в испанских ритмах, в Кировском театре. Солировали выпускники Алла Шелест, Нина Федорова, Юрий Гофман, Владимир Варковицкий. Судя по самодеятельным декорациям на архивных фото спектакль шел в том числе на камерной школьной сцене.

С именем Владимира Варковицкого связано важное событие в масштабах учебного театра: еще будучи воспитанником училища, он

⁵³ См.: Гнединская А. Сталин приговорил счастливое детство // Московский комсомолец. 2009. 18 мая.

⁵⁴ См.: Пушкина И. А. Малоизвестные страницы жизни солистки Кировского театра (Материалы к биографии Н. А. Анисимовой) // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2015. № 6. С. 46.

начал балетмейстерскую деятельность. В год своего выпуска (1936) молодой хореограф поставил на школьной сцене комедийный одно-актный балет «Джанина» на музыку Г. Доницетти в оформлении Бориса Эрбштейна. Сведений об этой постановке, ее специфике и тем более оформлении не сохранилось.

Эрбштейн был учеником К. С. Петрова-Водкина и В. Э. Мейерхольда, одним из основателей экспериментальной группы «Молодой балет» (1922). Среди его друзей были композитор Д. Шостакович и писатель Д. Хармс, музыкальный критик И. Соллертинский и театральный художник В. Дмитриев, хореограф В. Вайнонен и балерина Л. Иванова. В хореографическое училище Эрбштейна в начале 1920-х гг. привел начинающий балетный критик Ю. Слонимский. Уже тогда молодой художник стал подбирать гардероб для воспитанников, делать эскизы костюмов⁵⁵. В КИРБе сохранилось два эскиза костюмов Эрбштейна к мазурке из балета «Пахита» для младших воспитанников. Судя по фамилиям исполнителей на обороте листов (Байбатыров 2-й, Юсупов и др.) эскизы можно датировать 1940–1941 гг.

Эрбштейн не боялся публично иронизировать над абсурдом советской действительности, за что жестоко поплатился первым арестом, обвинением в антисоветской агитации, высылкой в 1932–1934 гг. в Курск (затем Борисоглебск, Петрозаводск, Саратов). Ссылку в «курском подвале» он отбывал вместе с Д. Хармсом и художниками, проходившими с ним по одному делу (ст. 58 п. 10), – С. М. Гершовым и Е. В. Сафоновым⁵⁶. По возвращении из ссылки в Ленинград, до второго ареста, Эрбштейну удалось оформить два балета для хореографического училища – выпускной спектакль «Катерина» (1935, 25 мая; Кировский театр, хореография Л. М. Лавровского) и школьный «Джанина» (1936, 20 марта; Школьный театр)⁵⁷.

Либретто «Джанины» (автор В. Варковицкий) неизвестно, однако сохранившийся в КИРБе комплект эскизов костюмов Эрбштейна, ма-

⁵⁵ См.: Слонимский Ю. Чудесное было рядом с нами: Заметки о петроградском балете 20-х годов. С. 150.

⁵⁶ См.: Овэс Л. Трагедия художника [По лит. записи воспоминаний Л. Б. Рожковой, дочери Б. М. Эрбштейна] // Театр ГУЛАГа: Воспоминания, очерки / Сост., вступ. ст. М. М. Кораллова. М., 1995. С. 112–113.

⁵⁷ См.: Петербургский балет. Три века. Хроника. Т. IV. 1901–1950 / Авт.-сост. Н. Н. Зогулина, В. М. Миронова. С. 364, 369.

пинописная программа концерта ЛГХУ от 26 апреля 1937 г. и обширный фотоматериал позволяют реконструировать отдельные детали постановки. Комедийный сюжет развивался в захолустном итальянском городке первой половины XIX в. и строился вокруг любовной интриги цирюльника Пьетро и дочери хозяина гостиницы Джанины. В сюжет включалась детективная история – кража, переодевание вора в женское платье, ищейки. Ведущие партии исполняли брат и сестра – Софья (выпускница 1937 г.) и Виктор Тулубьевы (выпускник 1939 г.); в хореографический текст на музыку Г. Доницетти (в обработке Б. Асафьева) включались «Танец сыщиков», «Тарантелла», «Танец судомоек» и др.

Эскизы отличались яркой социальной образностью; пантомимой героев; обилием фольклорных элементов, передающих специфику итальянского народного костюма; сарказмом обрисовки путешествующих англичан, русского помещика, молодого модника и др. Среди нарисованных персонажей Эрбштейна – Отец, Буфетчик, Повар, Англичанин, Дочь англичанина, Гувернер, Сыщики, Воры, Помещик, Лакей, Крестьяне, Судомойки, Пьяница и др., своей пластикой и обликом вызывающие ассоциации с традиционными персонажами комедии *дель арте* (например, Сыщик – Фрителлино, Первый вор – Бригелла, Второй вор – Меццетино и т. д.). Декорация «Джанины» представляла собой живописный задник, изображавший итальянский двор с уютным домиком, в котором одновременно просматривался и экстерьер, и интерьер с харчевней и цирюльней; оформление включало минимальную бутафорию и пратикабль в виде лестницы на второй этаж, которую активно задействовали в сюжете. Декорации Эрбштейна казались кукольно-игрушечными и, по сути, были универсальны для итальянских комедийных сюжетов (харчевня, цирюльня, дворик, кипарисы). Судя по архивным фотографиям на сцене Школьного театра шел, в том числе, балет «Арлекинада» (1937).

В 1930-е гг. жизнь Школьного театра была насыщенной, спектакли проходили часто и, по всей вероятности, с аншлагом. По-видимому, возникала необходимость регулировать поток публики, жаждущей проникнуть в зрительный зал (об этом свидетельствуют незаполненные формы билетных бланков 1930-х гг., содержащие графы для указания номера ряда, места, стоимости и даты спектакля).

На бланках сценическая площадка названа «Школьный театр имени заслуж. артиста А. В. Ширияева». Это служит удостоверением того, что еще при жизни балетмейстера театр носил его имя. Юридически наименование «Учебный театр им. А. В. Ширияева» было оформлено лишь в 2016 г., по решению Ученого совета Академии Русского балета от 12 апреля.

В особых случаях типографским способом печатались небольшие афиши и программки к спектаклям. Так, в 1937 г., к 100-летию со дня смерти А. С. Пушкина, была издана программа *литературно-хореографического монтажа* на сцене Школьного театра – «Сказки Пушкина». В ней перечислены все постановщики: сценарий В. А. Сенсова, хореография Е. П. Снетковой-Вечесловой, декорации В. А. Сенсова и Н. Н. Мейера, музыка В. П. Рахта и др. Указан возрастной состав исполнителей – первый-четвертый классы, жанр постановки и даже место исполнения декораций и бутафории – мастерские училища. Перечислены действующие лица и исполнители. Среди вполне ожидаемых Пушкина (Б. Стукалин), Няни (Л. Бухе), Золотой рыбки (Л. Алексеева), Царевны-лебедя (Гарновская), Царевны (Нинель Петрова), Царевича Елисея (Н. Байбатыров 1-й), Чернавки (Кудряшова) значилась и Пионерка-чтица (Корнилова). Жанр монтажа, сочетавшего разные виды и формы искусства (декламация, пение, танцы), объединенные сквозной темой, пользовался популярностью в советской самодеятельности и на профессиональных подмостках.

Сохранился обширный фотоархив постановки «Сказки Пушкина» (1937), который свидетельствует о том, что, по меркам школьной сцены, спектакль был весьма масштабным. В нем участвовали более пятидесяти воспитанников. Декорации были самодельными. Бутафория включала лукоморье, могучий зеленый дуб с бесстрашно восседающей на его ветвях воспитанницей-Русалкой (Т. Петровой-Эйдельберг), «златую цепь», бушующее море-океан с выплывающей Золотой рыбкой и 33-ю богатырями, терем мертвой царевны и пр.

Помимо классического репертуара, постановок профессиональных хореографов в Школьном театре проходили самодеятельные концерты и спектакли, созданные как воспитанниками балетного училища, так и их друзьями, коллегами смежных жанров. Это были маленькие балеты, музыкальные номера, пантомима, эксцентрика,

кукольные и драматические спектакли, развивавшие творческий потенциал молодежи. Слонимский вспоминал, что в начале 1920-х гг. на учебной сцене шли экстравагантные шуточные концерты самодеятельного оркестра под управлением Петра Гусева с Георгием Баланчивадзе за роялем:

Использовались диковинные инструменты – старые кастрюли, тазы, банки, гребенки. Попурри из классических опер исполнялись так успешно, что иногда оркестр развлекал собравшихся добрую половину вечера <...> В финале увертюры из «Кармен», когда в музыке звучит тема рока, часть оркестра падала, как бы замертво, на первый аккорд, часть – на второй. Вся режиссура, сочинение текста, аранжировка музыки во всех инсценировках принадлежала Баланчивадзе. Нашим затеям особенно покровительствовали Облаков и Ширяев. Незаметно от забав мы переходили к серьезу⁵⁸.

В начале 1930-х гг. юные артисты балета на сцене Школьного театра могли лицезреть восходящую звезду советской эстрады студента Ленинградского техникума сценических искусств Аркадия Райкина, читавшего рассказ М. Зощенко «Нервные люди». В тот период Райкин был увлечен танцевально-мимическим жанром и с огромным успехом представлял свои первые эстрадные номера, например пародию на балетную пантомиму, «которая выглядела следующим образом: Я – он делал соответствующий жест, ЛЮБЛЮ – прикладывал руки к сердцу, БЛИНЫ – проводил рукой вокруг лица, с ИКРОЙ – ударял по икроножным мышцам»⁵⁹.

Татьяна Вечеслова, «Комиссаржевская балетного спектакля»⁶⁰, вспоминала о детском спектакле начала 1920-х гг. «Среди цветов» с текстом и танцами, поставленном воспитанницами Натальей Камковой и Натальей Даниловой (обе – выпускницы 1924 г.):

Главными действующими лицами были: дед-садовник – Нина Анисимова, внучка его Маргарита – Марина Семенова. Кроме того, в пьесе

⁵⁸ Слонимский Ю. Чудесное было рядом с нами: Заметки о петроградском балете 20-х годов. С. 149.

⁵⁹ Шереметьевская Н. Е. Длинные тени (О времени, о танце, о себе). Записки историка балета и балетного критика. М., 2007. С. 37.

⁶⁰ Козаков М. Московские впечатления о ленинградском балете. Литературный Ленинград. 1935. 2 июля.

действовали цветы: роза – Е. Ширипина, гортензия – Г. Уланова, две бабочки – В. Вахрушева и я, два кузнечика – М. Гробова и Т. Федосеева, а также множество жуков, мошек и прочих обитателей сада. Смысл пьесы заключался в том, что труд и добро побеждали лень и заносчивость. Такова была незамысловатая и назидательная идея. Роза, главная героиня пьесы, из-за высокомерия оставалась одна, и в тяжелую минуту приходили к ней кузнечики, которых она во времена своего могущества отвергала⁶¹.

Интересен как сам факт полной самостоятельности «постановщиков», решения ими всех технических и художественных вопросов оформления балета, так и дидактически-морализаторский акцент спектакля, придуманного и воплощенного детьми. Спектакль смотрел весь генералитет училища – А. Я. Ваганова, А. В. Ширяев, В. И. Пономарев, А. А. Облаков. Облаков, пораженный слаженной работой воспитанников, добыл для спектакля «чудесные костюмы в Мариинском театре из балета “Бутон розы”»⁶².

Нельзя недооценить значимость этого камерного театра для русского (советского) балета. Танцовщик Михайлов писал:

Ни одно из помещений балетной школы не имеет большего права войти в историю русской хореографии больше, чем сценическая площадка нашего учебного театра. <...> Ведь именно здесь проходила первая проба сил многих балерин и танцовщиков, в дальнейшем прославивших весь мир⁶³.

В репертуарной политике Школьного театра 1920-х – 1930-х гг., как в миниатюре, отразились сложные и противоречивые тенденции балетного театра самой эпохи, наполненной экспериментами и поисками новых форм. Учебная сцена представляла собой площадку как для классических одноактных балетов и концертов с неоклассическими, спортивно-акробатическими и эстрадными номерами, так и для литературно-хореографического монтажа, идеологизированных балетов, драмбалетов и самодеятельных постановок воспитанников.

⁶¹ Вечеслова Т. Я – балерина. С. 31.

⁶² Там же. С. 33.

⁶³ Михайлов М. Жизнь в балете. С. 21.

**Национальные театры
Ленинграда
1920-х — 1930-х годов:
Обзор**



Т. М. Смирнова

Национальные театры Ленинграда 1920-х — 1930-х годов: Обзор¹

Не говори с тоской: *их нет*,
Но с благодарностью: *были*.

В. А. Жуковский

Великий русский драматург А. Н. Островский писал:

Национальный театр есть признак совершеннолетия нации, так же как и академии, университеты, музеи. Иметь свой родной театр и гордиться им желает всякий народ, всякое племя, всякий язык — значительный и незначительный, самостоятельный и несамостоятельный².

Русский профессиональный театр возникает в конце XVII в.; в середине XVIII в. появляется первый публичный театр; в XIX в. драматический театр выделяется в особое направление, происходит бурное развитие русской национальной драматургии, создаются собственные театральные школы. Русский театр становится общероссийским и выходит на международную арену.

Театры большинства других народов России в силу различных обстоятельств — исторических, религиозных, политических — на рубеже XIX–XX в. только складывались и не имели государственной поддержки. В отличие от русского, воспринимавшегося как общий для всех — *российский*, они назывались *национальными*. Именно в таком аспекте используется понятие «национальные театры» в настоящей статье.

¹ Подробнее см.: Смирнова Т. М. Театральная жизнь многонационального Петрограда — Ленинграда 1917–1941. СПб., 2016.

² Островский А. Н. Записка о положении драматического искусства в России в настоящее время // А. Н. Островский. Полн. собр. соч. М., 1952. Т. XII. С. 160.

Любительские спектакли на разных языках ставились в многонациональном Петербурге силами диаспор уже в последней трети XIX в. Постановка пьес прежде всего национального репертуара позволяла реализовать в организованных формах богатый творческий потенциал, не находивший выхода в доминирующем культурном окружении; придать публичность культурной жизни национальных диаспор; вывести ее из узких рамок преимущественно конфессионального и семейного круга на обозрение широкой общественности, в том числе – иноязычной и инонациональной. Собственное приобщение участников и творцов спектаклей к национальной культуре в этом случае приобретало и просветительный характер, происходило знакомство с ней широкой общественности, к культурной работе привлекались компатриоты-земляки. С другой стороны, богатая русская и западноевропейская драматургия – как классическая, так и современная – побуждала к расширению репертуара, стимулировала не просто знакомство с другими культурами, но и их творческое освоение. Постановка актуальных социальных пьес, как оригинальных, созданных на родном языке, так и переводных, эмоционально-психологически включала национальные диаспоры в общий контекст происходящих событий. Именно национальные любительские, а впоследствии – полупрофессиональные и профессиональные труппы и театры в самой естественной и доступной форме способствовали преодолению относительной культурной замкнутости национальных меньшинств и включению их культуры в общегородскую, формированию общей, национально многокомпонентной петербургской культуры.

Революционные события 1917 г., превращение народных масс в непосредственных творцов истории, многократно усилили интерес к театру. Г. А. Авлов в 1922 г. писал о «безудержно-стихийной тяге широких масс к театру» в революционную эпоху, когда «в театральные залы буквально вломился новый зритель»³.

В первые послереволюционные годы театр стал самым массовым и наиболее распространенным искусством. Широкие слои населения, стремившиеся переустроить свою жизнь по идеалам справедливости, нуждались в активном деятельном искусстве, и театр воспринимал-

³ Авлов Гр. На переломе // Еженедельник Петроградских Государственных Академических театров. 1922. № 8. С. 15.

ся ими как часть революционной действительности. Театральное действо, как и реальные события, развивалось на глазах присутствующих, так что зрители могли чувствовать себя его непосредственными участниками. Захватывающее сценическое действие было интересно и понятно самым широким массам, втянутым в круговорот исторических событий начала XX в. в России, а положительные персонажи на сцене из зала воспринимались как представители революционного народа.

Воздействие театральных представлений на неискушенных зрителей было таким глубоким, что вызывало даже ассоциации с религиозным действием. Любопытно свидетельство М. И. Калинина в речи на Пятом Всесоюзном съезде работников искусств 25 мая 1925 г.:

Помнится, было это лет пять назад. Я был на квартире у Владимира Ильича, и там мы разговорились о том, чем заменить религию? Владимир Ильич мыслил так, что, пожалуй, кроме театра, нет ни одного института, ни одного органа, которым мы могли бы заменить религию. Ведь мало религию уничтожить и тем освободить человечество совершенно от страшнейших пут религиозности, надо религию эту чем-нибудь заменить, и тов. Ленин говорит, что место религии займет театр. Отсюда видно, какое огромное значение придавал Владимир Ильич театру⁴.

* * *

После Октябрьской революции новая государственная власть взяла театральное дело под свою эгиду: 9 (22) ноября 1917 г. декрет Совета Народных Комиссаров передал театры в ведение Государственной комиссии по просвещению, вскоре преобразованной в Народный Комиссариат по просвещению (Наркомпрос). В январе 1918 г. был учрежден Театральный отдел (ТЕО) Наркомпроса (НКП), на который возлагались обязанности «давать местам директивы общего характера по управлению театральным делом»⁵. Одним из важных шагов ТЕО НКП стало опубликование в феврале 1919 г. обращения «Ко всем национальностям России», в котором провозглашалось:

В свободной России нет более понятия национальностей угнетенных или хотя бы второстепенных; многообразию всех национальных культур отныне достаточно места на широкой русской равнине.

⁴ Ленин и театр // Рабочий и театр. 1929. № 4. 20 янв. С. 3.

⁵ Сборник декретов и постановлений рабочего и крестьянского правительства по народному образованию. М., 1919. Вып. 1. С. 140–143.

Практической задачей отдела являлось «создание условий для возникновения и процветания театра и драматургии и среди тех национальностей России, которые до сих пор находились либо в стесненном положении либо вовсе театра еще не имели», для чего при ТЕО была образована особая Коллегия национальных меньшинств, призванная на практике проводить идеи революционного театра на национальных языках. Обращение завершалось призывом:

<...> Станемте дружно работать во славу искусства, да будет театр не одно праздное зрелище, но и всех объединяющая высокая радость⁶.

Коллегия состояла из отдельных самостоятельных национальных секций⁷; в 1921 г. она была преобразована в подраздел, в ведение которого входили украинский, латышский, польский, финский, еврейский, белорусский, эстонский, башкирский и армянский театры РСФСР⁸.

Театральное дело на Северо-Западе Российской Федерации в 1918–1919 гг. находилось в ведении Отдела театров и зрелищ Комиссариата народного просвещения Союза коммун Северной области (СКСО). Отдел был создан 11 октября 1918 г. в Петрограде – центре Северной области – и возглавлялся комиссаром. Эту должность занимала известная актриса и общественный деятель Мария Федоровна Андреева, гражданская жена М. Горького. Для решения творческих вопросов при отделе функционировал Художественный совет, в состав которого входили Максим Горький, Ф. И. Шаляпин, нарком просвещения А. В. Луначарский, художники А. Бенуа, М. Добужинский и др.⁹

С 1919 г. в Петрограде – Ленинграде театры стали подведомственны губернскому (с 1927 г. – областному) отделу народного образования (Губоно – Облоно), в системе которого существовали специальные организации по руководству театрами: Петроградское (Ленинградское) театральное управление Губернского отдела народного образования (1919–1925), Театральный совет при Облоно, Управление театрально-зрелищных предприятий при Облоно, Ленинградский

⁶ Ко всем национальностям России: Обращение Театрального отдела Народного комиссариата по просвещению // Театр. 1987. № 1. С. 3.

⁷ См.: Временник театрального отдела НКП. Пг.; М., 1919. Вып. 2. Февр. С. 8.

⁸ См.: Театр и музыка // Петроградская правда. 1921. 13 янв. С. 4.

⁹ См.: Жизнь искусства. 1919. 11 апр. С. 2–3.

совет по делам искусств (Ленискусство), Ленинградское управление передвижными театрами, Ленинградское областное управление театрами, Ленинградский областной трест театров и др. В 1936 г. были созданы Управления по делам искусств Ленинградских городского и областного исполнительных комитетов Советов депутатов.

* * *

В 1918 г. в Петрограде одновременно работали и старые, дореволюционные, и новые, советские национальные театральные коллективы, и самодеятельные драматические кружки. Их деятельность дополняла друг друга, создавая многоцветную картину культурной жизни национальных меньшинств. Часть национальных театров, сформированных из эвакуированных во время Первой мировой войны актеров, возвращалась на родину (польские театры, Новый петроградский Латышский театр). Две литовские петроградские труппы – студия «Летучий театр» в 1918 г. и Петербургский артистический кружок в 1919 г. – переехали в Вильнюс, затем в Каунас, где в январе 1920 г. сложились в профессиональный национальный театр драмы¹⁰. В этот же период петроградские подразделения Наркомпроса и Наркомнаца, а также созданные в 1918 г. национальные Пролеткульты – латышский, эстонский и литовский – стремились реорганизовать возникшие ранее театры, пополнить профессиональными актерами новые рабочие и красноармейские театры, добиться постановки только революционного или четко социально направленного репертуара, осуществлять общее руководство труппами.

Эстонская труппа О. Петерсона летом 1918 г. была преобразована в Театр эстонского пролеткульта. А уж эстонских музыкально-драматических кружков при клубах и избах-читальнях в 1919–1920 гг. в Северной области было немерено – около пятидесяти¹¹.

В сентябре 1918 г. Латышская театральная студия превратилась в Петроградский латышский рабочий театр. Эстонский и латышский театры проработали год, а затем были закрыты из-за отсутствия финансирования. В 1921 г. они были воссозданы в качестве национальных агиттеатров, тогда же был образован Финский театр. В 1920–1921 гг. работала театральная студия при латгальском клубе

¹⁰ См.: История советского драматического театра. Т. 1. С. 330–331, 333.

¹¹ См.: Жизнь национальностей. 1920. 7 нояб.

«Виниба». Однако вскоре, в условиях НЭПа, все они превратились в драмкружки при домах просвещения.

В начале 1920-х гг. в Петрограде появилось много цыган, выступающих в театрах миниатюр. Газета «Жизнь искусства» отмечала:

В искусстве цыган произошла некоторая эволюция. Они выступают не только как хоровые коллективы, но и в качестве драматических актеров. Недавно в одном из театров шла пьеса «Цыганская свадьба», разыгрываемая цыганами. Конечно, сценическая техника цыган довольно еще примитивна, но все же *«театр национальных меньшинств»* обогатился еще одним – цыганским¹².

В связи с эвакуацией части татарского и башкирского населения из голодающего Поволжья в Петрограде в 1922–1923 гг. работала Татарско-башкирская (мусульманская) труппа под руководством народного артиста Башкирии В. Муртазина-Иманского, имевшая особый статус театра при Петроградской комиссии Помгола (Помощь голодающим).

Особенно много в период 1918–1930-х гг. было еврейских (не менее двенадцати, не считая гастрольных коллективов) и украинских трупп (более двадцати), обычно формировавшихся из безработных актеров на один сезон. При этом одновременно могли работать сразу несколько украинских трупп, что порождало серьезную, иногда даже недобросовестную, конкуренцию в борьбе за зрителя, т. е. за выживание, как в Петрограде – Ленинграде, так и на гастролях, преимущественно по Северо-Западу. Чтобы не прогореть, театрам порой приходилось идти на необычные меры: так, в зимний сезон 1922/1923 гг. в Украинском театре им. Т. Г. Шевченко на Литейном (тогда Володарского) пр., 51, регулярно проводились «зрелища борьбы» – чемпионаты на звание «первого борца города Петрограда»¹³.

Художественный уровень этих недолговременных еврейских и украинских коллективов, за редким исключением, был невысоким, иногда халтурным, а репертуар в основном состоял из пьес на историко-этнографической основе и непритязательных комедий. Отдельные серьезные и добротные постановки вызывали даже удивле-

¹² *Двинский Мартын*. Негативы. Цыганский театр // Жизнь искусства. 1922. 19 сент. № 37. С. 7.

¹³ Обзорение театров и спорта. 1922. 12 нояб. С. 9; Государственный музей политической истории (ГМПИР). Ф. VII. Ед. хр. 2848; ЦГАЛИ СПб. Ф. 283. Оп. 2. Ед. хр. 749. Л. 2.

ние критиков. Из общего ряда выделяются только студия А. Грановского – Еврейский камерный театр, а также некоторые петроградского Еврейского театра под управлением Рудольфа Заславского (1922–1923), Украинского театра под управлением И. Я. Юхименко при Украинском доме просвещения (1927–1928) и ленинградского Украинского театра (ЛУТ) под управлением А. Ф. Мокина (1928–1929).

* * *

В 1919 г. был образован Всероссийский профессиональный союз работников искусств Рабис (Сорабис), с 1924 г. ставший всесоюзным. Для борьбы с безработицей среди работников искусств создавались специальные секции Рабис – Секрабисы, которые напрямую сотрудничали с биржами труда и губернскими (областными) отделами труда. Их деятельность состояла в регистрации безработных художников, актеров, музыкантов для последующей организации из них официальных трудовых коллективов. Такие коллективы работали под контролем отделов труда и местных отделов Рабиса, пользовались правами юридического лица (уменьшение налогов и других обложений); им должно было оказываться всяческое содействие (получение помещения, реквизита, костюмов, транспортных средств и т. п.). Трудовые коллективы избирали из своей среды ответственного руководителя или правление, которое утверждалось и смещалось местными секрабисами по соглашению с Союзом работников искусств. Вознаграждение за труд члены коллективов получали в размере, установленном правлением и утвержденным союзом Рабис. Трудколлективы имели также право на получение финансовой помощи от профсоюза.

Секция работников искусств при Петроградской бирже труда была образована на основании постановления Наркомата труда СССР от 26 октября 1923 г. № 127. Через год, 21 октября 1924 г., на базе этой секции было создано Посредническое бюро по найму работников искусств Ленинградского губернского отдела труда (Ленпосредрабис), которое было ликвидировано 1 марта 1926 г. с передачей всех его функций Секции работников искусств Ленинградской биржи труда, реорганизованной с 1 января 1928 г. и переименованной в Северо-Западное отделение Центрального посреднического бюро по найму работников искусств Наркомата труда СССР. (В обиходе это учреждение по-прежнему именовалось ленинградским Посредрабисом.)

Отделение ликвидировано в 1931 г.¹⁴ в связи с официальным искоренением безработицы в стране.

При реорганизации Ленпосредрабиса в марте 1926 г. ряд театральных трудколлективов перешел в ведение Объединения предприятий и коллективов из безработных при Ленинградской бирже труда (Кронверкский пр., 49), образовав Коллектив «Рабис», работавший до 1930 г. Уполномоченным Управления Коллектива «Рабис» был И. И. Казик, заведующим художественной частью – М. М. Давыдов¹⁵.

* * *

7 октября 1930 г. Совет Народных Комиссаров РСФСР принял постановление о перестройке системы руководства театрами, где был специальный пункт о расширении и укреплении сети национальных театров¹⁶. В Ленинграде на основании этого постановления финский, эстонский, татарский и китайский драмкружки при соответствующих домах просвещения (китайский – при Доме народов Востока) в 1930–1932 гг. были преобразованы в профессиональные театры.

27 декабря 1932 г. Президиум Ленинградского Облсполкома и Ленсовета принял постановление «О театрально-художественном обслуживании области», п. 1 которого гласил:

В целях планомерного развертывания театрально-художественного обслуживания силами профессиональных театров создать при Облсо Ленинградское областное управление театрами «ЛОУТ» как хозрасчетную единицу.

Среди семнадцати театров, подведомственных новой структуре, были три ленинградских национальных театра – Финский (художественный руководитель Х. Х. Тамми), Эстонский (художественный руководитель В. Рятсеп) и Татарский (художественный руководитель А. Юсупов)¹⁷. Они получили статус передвижных колхозных театров, хотя продолжали базироваться в своих национальных домах просвещения.

Через год директор ЛОУТ И. Кацман подал докладную записку о реорганизации работы в области, в которой содержались предложения и по национальным театрам.

¹⁴ ЦГАЛИ СПб. Ф. 110. Оп. 1. Справка.

¹⁵ Там же; Театральный и музыкальный справочник на 1929 год по СССР. Год издания пятый. М.; Л., 1929. С. 205.

¹⁶ Рабочий и театр. 1930. № 58-59. 31 окт. С. 2.

¹⁷ ЦГАИПД СПб. Ф. 24. Оп. 10. Ед. хр. 31. Л. 101.

Особого внимания заслуживают нацментеатры (татарский, финский, эстонский), которые ведут свою работу среди населения, слабо владеющего русским языком, расположенных в районах группы А [приграничные территории. – Т. С.], на новостройках и на Дальнем Севере. Однако этим театрам не уделяется достаточного внимания, в том числе и со стороны ЛОУТ, поэтому их работа страдает как отсутствием репертуара, необходимых квалифицированных кадров, а также материальной базы. ЛОУТ считает необходимым принять ряд мер по созданию условий для дальнейшей работы нацментеатров. Особенно финского путем укрепления кадрами, привлечения нацмен секции Оргкомитета писателей к созданию репертуара и улучшения материальной базы этих театров¹⁸.

Финансирование национальных колхозных театров осуществлял ЛОУТ, но часть средств они зарабатывали сами. Несмотря на востребованность, эти театры были финансово убыточными и не могли работать без дотаций.

Преемником ЛОУТ в 1937 г. стал Ленинградский областной театральный трест (ЛОТТ), в состав которого входили Финский и Эстонский театры (Татарский был ликвидирован осенью 1935 г.).

В 1933 г. открылся еврейский Театр рабочей молодежи (ТРАМ) при Еврейском доме просвещения (художественный руководитель Л. И. Мурский). В 1934 г. получила статус профессионального коллектива Польская театральная студия (руководитель А. К. Самарский-Мяновский), в 1935 г. – Латышский театр-студия под руководством Народного артиста республики А. Я. Ванадзина. Эти театры финансировались (хотя и недостаточно) массовым отделом Ленсовета, курировавшим национальные дома просвещения. Латышскому театру оказывало весомую поддержку Всесоюзное латышское просветительное общество «Прометей». В целом нацменсектор массового отдела Ленсовета ходатайствовал перед Наркомпросом РСФСР о дотации национальным театрам города в сумме 192 тыс. руб.¹⁹

Особняком стоит украинский театр «Жовтень» (1930 – январь 1932) – единственный национальный театр Ленинграда, имевший статус государственного и созданный преимущественно из профессиональных актеров разных театров Украины. Художественным руко-

¹⁸ Там же. Л. 105.

¹⁹ ЦГАЛИ СПб. Ф. 258. Оп. 7. Ед. хр. 1. Л. 8 об.

дителем «Жовтня» был Дмитрий Демидович Ровинский. Театр находился в ведении Совета национальных театров Наркомпроса РСФСР.

В Ленинграде работали также театры, официально именуемые «театрами особых форм». Это Интернациональный театр (Интерн-театр) (1930) при Международной организации помощи борцам революции (МОПР), спектакли агитационного характера в котором ставились на пяти языках (немецком, французском, английском, итальянском и русском), а его аудиторией в основном были иностранные специалисты и рабочие, занятые на ленинградских предприятиях. В 1930–1932 и 1934–1936 гг. работал Этнографический театр под руководством В. Н. Всеволодского-Гернгросса с несколькими национальными труппами. Программа театра анонсировала русскую, украинскую, кавказскую, цыганскую, татарскую, башкирскую, узбекскую, самоедскую (ненецкую), остякскую (хантыйскую), удэгейскую труппы, но в реальности его репертуар основывался преимущественно на русском и цыганском фольклоре. Первым в истории театром малочисленных народностей Крайнего Севера и Дальнего Востока был «Театр тайги и тундры» из нескольких национальных студий при Институте народов Севера (1930–1936). Основным видом представлений северян были концерты по фольклорным мотивам. Своеобразную попытку творческого использования традиций классического китайского театра для постановки революционного репертуара предпринял полупрофессиональный Китайский театр при Доме народов Востока.

В 1936 г. в системе Ленинградского управления передвижными театрами было создано Объединение этнографических и национальных ансамблей (Красная ул., 33), в которое входили три коллектива: Этнографический ансамбль песни и пляски народов Сибири и Дальнего Востока (художественный руководитель Б. П. Сальмонт), Закавказский ансамбль песни и пляски Грузии, Армении и Азербайджана, Ансамбль цыганской песни и пляски (художественный руководитель А. Д. Николаев-Шевырев)²⁰.

* * *

Уже в начале 1920-х гг. обнаружился жесточайший репертуарный кризис советского театра:

²⁰ См.: Театральный Ленинград: Сб. статей и материалов по ленинградским театрам. С. 50.

Театр как наиболее действенное искусство должен был стать и проводником новых идей, для чего требовал новую литературу, а она не поспевала²¹.

Нехватка оригинального (на родном языке) драматургического материала, соответствовавшего политической конъюнктуре и социальному заказу времени, особенно ощущалась в национальных театрах, и эта ситуация была практически перманентной в 1920-е – 1930-е гг.

Контроль за репертуаром советских театров осуществлял Главный репертуарный комитет (Главрепертком) Наркомпроса. В основу оценки произведений был положен принцип социально-политической значимости. В связи с этим Главрепертком в 1928 г. установил метод оценки разрешенного репертуара и ввел следующие категории:

Литера А – рекомендуемые [произведения], Б – по своему идеологическому и художественному качеству не встречающие возражений к постановке, В – развлекательные, социально наименее значимые, идеологически недостаточно выдержанные, Г – агитационные, для деревенского и клубного репертуара²².

Из произведений национального репертуара в конце 1920-х гг. в списке запрещенных числилась еврейская комедия «Поташ и Перламутр» («Potash and Perlamutter»), трехактная комедия М. Гласса и Ч. Клейна; среди разрешенных с литерой А – комедия на идише «Ша! Дер ребе форт» Б. Юнгвица; с литерой В – одноактная пьеса «Коммунист» на древнееврейском языке неизвестного автора. Из украинских пьес с литерой Б была разрешена «с купюрами» пьеса Я. Мамонтова «Республика на колесах». По поводу пьесы Н. Шаповаленко «Альбина Мегурская» на польскую тему было решено «вопрос о литеровке оставить до просмотровой репетиции»²³. (Впоследствии эта пьеса ставилась, но в 1932 г. комиссия по обследованию Польского домпросвета охарактеризовала ее постановку как «идеологически не выдержанную»²⁴.)

Основу репертуара национальных театров составляли широко известные произведения на родном языке, которые можно назвать классическими. Ставились спектакли по произведениям И. П. Котлярев-

²¹ Авлов Гр. На переломе // Еженедельник Петроградских Государственных Академических театров. 1922. № 8. С. 16.

²² ЦГАЛИ СПб. Ф. 281. Оп. 1. Ед. хр. 16. Л. 13.

²³ Там же. Л. 21; Ед. хр. 24. Л. 41, 49, 50 об., 65, 117 об.; оп. 2. Ед. хр. 6. Л. 3 об.

²⁴ ЦГАИПД СПб. Ф. 24. Оп. 10. Ед. хр. 16. Л. 36.

ского, Г. Ф. Квитки-Основьяненко, Т. Г. Шевченко, И. К. Карпенко-Карого, М. Л. Кропивницкого, М. П. Старицкого, Леси Украинки, Шолом-Алейхема, М. Мойхер-Сфорима, Ш. Аша, Я. Гордина, П. Гиршбейна, Я. Райниса, Аспазии, Р. Блауманиса, Ю. Палевича, А. Упита, Э. Вильде, А. Кицберга, М. Файзи, Ш. Камала, А. Киви, М. Кант, М. Лассилы, З. Красинского, Ю. Коженёвского, А. Фредро и др. Для привлечения зрителей в большом количестве ставились непритязательные комедии, однако современных пьес национальных авторов почти не было. Из положения выходили с помощью литомузо-монтажей, агитсенок и т. п. В 1918–1921 гг. давались театрализованные представления пролеткультовского плана.

С середины 1930-х гг., в условиях изменения советской национальной политики, репертуар национальных театров особенно строго стал анализироваться с идеологической точки зрения. Партийные кураторы подчеркивали необходимость помнить «слова тов. Сталина о том, что драматургия в настоящее время является самым могучим орудием воздействия на психологию широких масс»²⁵. Осуждалась постановка разрешенных, но признаваемых критикой аполитичными и националистическими пьес, к каковым стали относить, по существу, всю национальную драматургию, созданную до 1917 г. и тем более те редкие в репертуаре театров пьесы современных авторов, которые жили в буржуазных государствах (со второй половины 1930-х гг. их уже называли фашистскими) – Финляндии, Эстонии, Латвии, Польше. Возобладало мнение, что в основе репертуара должны быть «советские пьесы – только они воспитывают зрителя в духе советского патриотизма, в коммунистическом духе»²⁶.

Практически полное отсутствие эстонской, финской, латышской советской драматургии ставило эти национальные театры в особенно сложное положение. Чтобы осовременить свой репертуар, они обращались к переводам пьес известных советских драматургов Б. Лавренева, А. Афиногенова, В. Киршона, А. Штейна, Е. Яновского, А. Крона, В. Гусева, В. Шкваркина, В. Билль-Белоцерковского, А. Арбузова, Н. Погодина, И. Штока, Н. Эрдмана.

Однако национальные театры стремились к постановке современных оригинальных пьес на родном языке, хотя их было немного.

²⁵ ЦГАИПД СПб. Ф. 24. Оп. 10. Ед. хр. 16. Л. 118.

²⁶ Там же. Оп. 8. Ед. хр. 345. Л. 26.

В 1931–1933 гг. в Финском театре получили сценическую жизнь пьеса Р. Руско (Нюстрема) «Учитель» и «живая газета» «Шесть условий товарища Сталина»²⁷. В Эстонском театре в сезоне 1934/1935 г. поставили пьесу А. Юхкума «Петро возвращается»²⁸, в Латышском – драматическую хронику Я. Эйдука и А. Кадикиса-Грозного «Стрелки» («Стрелки поворачивают винтовки»), в 1936 г. – пьесу Я. Эйдука «Проверка»²⁹.

Положение несколько улучшилось в связи с работой национальных секций Ленинградского отделения Союза советских писателей. Пьесы для Финского театра в 1934–1936 гг. писал Г. Ярвильяйнен (псевдоним С. Палерма). Эстонский театр принял к постановке пьесы К. Трейна, П. Кевамеса, Лемера, Саара³⁰; учитель эстонского языка из Луги Ф. Клинберг написал пьесу «Батраки»³¹. В Латышском театре с 1936 г. ставились пьесы «собственного» драматурга, воспитанника литературного кружка при Латышском домпросвете, затем члена латышской секции Ленинградского отделения Союза писателей В. А. Скарделя «Портрет», «Глубинные пути» и несколько одноактных пьес³².

Выходили из положения и иначе. Так, в Польской театральной мастерской в 1932 г. переработали классическую пьесу Ю. Коженёвского «Карпатские горы» (1843): усилили классовые мотивы, ввели новых действующих лиц и новую картину в последнем акте, а самой пьесе дали новое название «Заря в Карпатах»³³. Студийцы активно использовали малые формы – в их репертуаре было больше десяти скетчей на самые разные актуальные темы; эти представления давались в обеденный перерыв на предприятиях города³⁴. Полупрофессиональный Китайский театр поставил спектакль «Квантунская коммуна» о революционном выступлении рабочих и солдат города Гуанчжоу (Кантон) в декабре 1927 г. Благодаря особенностям постановки

²⁷ ЦГАЛИ СПб. Ф. 258. Оп. 11. Ед. хр. 6. Л. 47.

²⁸ Национальный театр в колхозе // Правда. 1934. 24 сент.

²⁹ См.: История советского драматического театра: в 6 т. Т. 4: 1933–1941. С. 464; ЦГАИПД СПб. Ф. 24. Оп. 8. Ед. хр. 76. Л. 94-б.

³⁰ См.: В ленинградских областных театрах // Рабочий и театр. 1935. № 11. Июнь. 3-я с. обл.

³¹ Из устных воспоминаний О. Ф. Клинберг, дочери Ф. К. Клинберга.

³² ЦГАИПД СПб. Ф. 24. Оп. 8. Ед. хр. 260. Л. 76; ЦГАЛИ СПб. Ф. 258. Оп. 3. Ед. хр. 27. Л. 18–19; Оп. 4. Ед. хр. 21. Л. 15–15 об.

³³ ЦГАЛИ СПб. Ф. 258. Оп. 8. Ед. хр. 33. Л. 7.

³⁴ Там же. Оп. 11. Ед. хр. 36. Л. 27, 46.

в духе пекинской оперы и сочувственному отношению зрителей к революционным событиям в Китае спектакль пользовался успехом в разной аудитории³⁵.

Лучше обстояло дело с национальным советским репертуаром в других театрах. Следует отметить пьесы «Нафтоле Ботвин» А. Вевьорко, «Гирш Леккерт» А. Кушнирова, «Зямка Копач» М. Даниэля (еврейские театры); «97» («Незаможники») и «Мина Мазайло» Н. Кулиша, «Диктатура» и «Кадры» И. Микитенко, «Гута» Г. Кобеца (украинские театры); «Камиль» Х. Такташа, «Славное время» Р. Ишмурата, «Булат-бабай» («Семья дедушки Булата») К. Тинчурина и К. Наджми (татарский театр). Эти произведения были не только «идеологически выдержанными», но и обладали определенными художественными достоинствами, представляя собой достойные образцы «национальной по форме, социалистической по содержанию» драматургии.

В 1937 г., к столетию со дня смерти А. С. Пушкина, широко отмечавшемуся в СССР, Финский и Эстонский театры поставили каждый по семь сцен из «Бориса Годунова» А. С. Пушкина в переводе на родной язык (переводчики Я. Виртанен и В. Рятсеп): «Келья Пимена», «В корчме», «Сцена у фонтана», «Достиг я высшей власти», сцены с Шуйским, Юродивым и сцену смерти Бориса³⁶.

Национальные театры изредка также брались за произведения мировой драматургии. Еврейские театры много раз обращались к трагедии «Уриэль Акоста» К. Гуцкова. Эстонский театр в 1936 г. готовился показать комедию Мольера «Жорж Данден»³⁷, а Финский театр в октябре 1937 г. поставил «Тартюфа» Мольера (этот спектакль оказался последним в его репертуаре)³⁸.

Финский, Эстонский, Латышский и Китайский театры оказались «долгожителями» — они продолжали работать до конца 1937 г., но тучи над ними сгущались, ведь это были культурные учреждения так называемых зарубежных национальных меньшинств, рассматривае-

³⁵ ЦГАЛИ СПб. Ф. 258. Оп. 6. Ед. хр. 40. Л. 26, 28, 33.

³⁶ См.: Рабочий и театр. 1937. № 1. Янв. С. 30, 38.

³⁷ См.: Совхозно-колхозный эстонский театр // Театр. Музыка. Эстрада. Кино: справочник по Ленинграду. Л., 1936. С. 83.

³⁸ ЦГАЛИ СПб. Ф. 258. Оп. 11. Ед. хр. 35. Л. 59–60.

мых советской государственной машиной как пятая колонна враждебных СССР государств. Особенно подозрительным было наличие в составе этих театральных коллективов иностранных граждан, политэмигрантов и перебежчиков, а также лиц, родившихся за границей или имеющих там родственников. Степень владения русским языком служила еще одним мерилom благонадежности, а далеко не все сотрудники национальных театров (особенно финны и китайцы) его знали. Развертывание репрессий по национальному признаку, появление в 1937 г. особых «национальных приказов» НКВД предreshали судьбу этих организаций культуры.

Художественные коллективы других этнических меньшинств, не имевших за границей соответствующих национальных государств, а потому считавшихся «советскими нацменьшинствами», имели шанс продолжать работу, хотя их статус чаще всего снижался до кружков самодеятельности. Но все национальные организации подозревались в пропаганде буржуазного национализма, а желание живущих дисперсно национальных меньшинств сохранять свой язык и значимые элементы культуры стало расцениваться как контрреволюционное сопротивление линии партии на сближение наций и народностей СССР. Именно этим обосновывалась ликвидация специализированных культурно-просветительных учреждений – национальных домов просвещения, служивших базой для театров, театральных студий, художественных ансамблей, что на практике означало и ликвидацию этих коллективов.

4 октября 1937 г. бюро горкома ВКП(б) рассмотрело вопрос «О политической и культурно-просветительной работе среди трудящихся нацменьшинств». В принятом постановлении отмечалось:

[Эта работа] «крайне запущена, а в ряде важнейших звеньев (немецкий, польский и финский национальные дома просвещения) оказалась захваченной шпионскими, вредительскими и диверсионными элементами, длительное время безнаказанно проводившими подрывную работу. Партийные, профсоюзные, комсомольские и советские организации самоустранились от этой важнейшей работы. *Политическое и культурное обслуживание нацменьшинств целиком было передоверено национальным домам просвещения* (курсив мой. – Т. С.), что приводило к искусственному обособлению нацменьшинств от всей массы трудящихся и облегчало деятельность шпионских, вредительских и националистических элементов».

В связи с этим принимается решение все существующие на тот момент национальные дома просвещения – финский, еврейский, эстонский, польский, немецкий, татарский, латышский и народов Востока – ликвидировать³⁹.

Осенью 1937 г. секретарь обкома ВКП(б) В. Цветков направил второму секретарю А. А. Кузнецову «Предложения о ликвидации национальных культурно-просветительных учреждений, являющихся рассадником буржуазного национализма»⁴⁰. В этой докладной записке констатировалось:

Национальные учреждения, школы, детские дома, газеты и издательства, передвижные театры, ансамбли и т. д. превратились в очаги подрывной буржуазно-националистической работы врагов народа, направленной к ослаблению единства народов СССР и играющей на руку японо-германской фашистской агентуре⁴¹.

Художественные национальные коллективы характеризовались как находившиеся вне какого-либо руководства и контроля, в силу чего «были использованы троцкистско-бухаринской и националистической агентурой фашизма для сплачивания контрреволюционных националистических элементов, шпионажа и вредительства»⁴². В связи с этим Ленсовету предлагалось «немедленно ликвидировать латышские, эстонские, финские, китайский и армянский драмколлективы, передвижные театры и ансамбли, являющиеся рассадниками буржуазного национализма и очагами враждебной работы» (п. 5) и «обсудить вопрос о необходимости существования национальных художественных коллективов и ансамблей, а именно: еврейского, татарского, казахского, цыганского, народов Кавказа, китайского детского и т. д.» (п. 6)⁴³.

Эти предложения были поддержаны членами бюро Горкома (протокол № 10 от 11 ноября 1937 г.)⁴⁴ и вошли в проект постановления бюро обкома ВКП(б) от 20 декабря 1937 г. «О национальных школах и других культурно-просветительных учреждениях» в следующей редакции:

³⁹ ЦГАИПД СПб. Ф. 25. Оп. 2. Ед. хр. 878. Л. 3.

⁴⁰ Там же. Ф. 24. Оп. 2-в. Ед. хр. 2215. Л. 36–40.

⁴¹ Там же. Л. 36.

⁴² Там же. Л. 37.

⁴³ Там же. Л. 39.

⁴⁴ Там же. Ф. 25. Оп. 2-а. Ед. хр. 35. Л. 2.

Предложить Облисполкому и Ленинградскому Совету РК и КД к 1 января 1938 г. ликвидировать латышские, эстонские, финские, китайский драмколлективы и передвижные театры (п. 7)⁴⁵.

В справке «О ликвидации национальных школ и других культурно-просветительных учреждений» от 8 марта 1938 г. указано, что их ликвидация произошла по решению Облисполкома от 25 февраля 1938 г.⁴⁶

Многие актеры, режиссеры и другие сотрудники национальных художественных коллективов в 1937–1938 гг. были репрессированы.

Летом 1939 г. в связи с новой политической обстановкой был создан Ленинградский государственный ансамбль еврейской комедии (руководитель С. И. Гольдберг), проработавший до осени 1941 г., а затем эвакуированный в Уфу. Другие национальные театральные коллективы не возродились.

* * *

Национальные профессиональные театры Петрограда – Ленинграда, работавшие в довоенный период, были интересным явлением культурной жизни региона. Власти рассматривали их как своих художественных полпредов, выполнявших социальный заказ (особенно в период агитационных кампаний), что неизбежно ограничивало их творческие возможности. Однако это не перечеркивало общекультурного значения их деятельности для национальных меньшинств. Национальные театры удовлетворяли тягу соответствующих этнических групп к своей культуре. На родном для зрителя языке театры представляли лучшие образцы национальной драматургии и литературы, знакомили с советской, преимущественно русской, и – хотя значительно реже – классической русской и западноевропейской драматургией. Самоотверженно работая в предлагаемых обстоятельствах, национальные театры в своих лучших постановках выполняли важную культурную миссию. Театры были художественными центрами, готовившими молодежь национальных меньшинств к разнообразной сценической деятельности (в качестве режиссеров, актеров, художников, драматургов и т. п.). Национальные областные театры оказывали постоянное содействие жителям города и особенно населению

⁴⁵ Там же. Ф. 24. Оп. 2 (II). Ед. хр. 2092. Л. 63.

⁴⁶ Там же. Л. 57.

«глубинки» в организации и деятельности драмкружков и других творческих коллективов. Часто именно передвижные театры были единственной полноценной «культурной единицей» для национальных колоний и колхозов Ленинградской области.

Наряду с другими национальными культурно-просветительными организациями, но в гораздо более доступной и привлекательной форме театры способствовали сохранению национальной культурной самоидентификации и одновременно помогали включению национальных меньшинств в более широкое культурное поле большинства населения. Кадры, прошедшие школу ленинградских театров, часто становились основой национальных театров в других республиках и областях страны.

С другой стороны, национальные театры знакомили разноязычное, прежде всего русское, население региона с образцами и достижениями своих национальных культур. Художественная диффузия обогащала и расцветивала новыми красками и доминирующую культуру, и культуру национальных меньшинств.

Театры особых форм – Интерн-театр и «Театр тайги и тундры» – удовлетворяли культурные запросы специфических групп временно-го населения Ленинграда – иностранных рабочих и специалистов, студентов-северян. Театр Института Севера позволял практически впервые познакомить население города со своеобразной традиционной культурой малочисленных коренных народов Крайнего Севера и Дальнего Востока. «Театр тайги и тундры» вместе с Экспериментальным и Этнографическим театрами представляли ценный опыт перевода на современный сценический язык фольклора разных народов, что делало возможным популяризировать в привлекательной для зрителя форме глубинные пласты национальной культуры.

Многие национальные театры имели большой творческий потенциал, массового зрителя не только в Ленинграде и области, но и в других регионах России и СССР, были довольно крепкими профессиональными коллективами. Административное прекращение их деятельности, не вызванное объективными причинами, прервало художественную традицию национальных меньшинств и нанесло урон ленинградской культуре в целом.

**«Наталка Полтавка»
в украинских театрах
Петрограда — Ленинграда**



Т. М. Смирнова

«Наталка Полтавка» в украинских театрах Петрограда — Ленинграда

В советском Петрограде — Ленинграде в течение тринадцати лет, с 1919 по 1931 г., работали более двадцати украинских театров и передвижных трупп, иногда даже по два-три коллектива одновременно¹. На их сцене неоднократно ставилась «Наталка Полтавка» И. П. Котляревского² — пьеса классического украинского репертуара. В марте 1919 г. ее поставил только что созданный Украинский коммунистический театр им. Т. Г. Шевченко — первый украинский театр в Петрограде³. Непосредственно на этот спектакль отзывов в прессе не было, но наспех собранная разнокалиберная труппа, игравшая премьеры почти каждый вечер, не отличалась высоким художественным уровнем. Театр проработал с 11 марта по 10 апреля 1919 г. и был закрыт по предписанию Отдела театров и зрелищ Комиссариата народного просвещения Союза коммун Северной области⁴.

Однако украинский театр в Петрограде не «сошел со сцены», и уже через две недели — 20 апреля 1919 г. — был учрежден второй по счету Украинский театр по адресу: Литейный проспект, 51. Этот театр несколько раз трансформировался, распадался на несколько трупп, а затем снова возникал как единый коллектив, получил имя Т. Г. Шевченко, поменял адрес (Разъезжая ул., 15), стал Единым украинским театром, пережил провалы и возрождения и в конце концов

¹ Подробнее см.: *Смирнова Т. М.* Украинский театр // *Смирнова Т. М.* Театральная жизнь многонационального Петрограда — Ленинграда 1917–1941. СПб., 2016. С. 150–292.

² Иван Петрович Котляревский (1769–1838) — украинский поэт, драматург, переводчик. Участник русско-турецкой войны (1806–1812). Пьеса «Наталка Полтавка» была написана им для Полтавского театра, где Котляревский был одним из директоров. При участии Котляревского состоялся выкуп М. С. Щепкина (в 1822 артиста Полтавского театра) из крепостничества.

³ См.: Жизнь искусства. 1919, март — апр.

⁴ ЦГАИПД СПб. Ф. 1. Оп. 1. Ед. хр. 1373. Л. 100–100 об.

доработал до осени 1926 г., когда был открыт Украинский дом просвещения. «Наталка Полтавка» сопровождала украинский театр во всех его ипостасях, ее ставили разные режиссеры.

5 августа 1919 г. была сыграна «Наталка Полтавка» в театре-коллективе под управлением И. И. Зембулат-Попова⁵. В сезонах 1919/1920 и 1920/1921 гг. пьеса была в постоянном репертуаре Украинского театра на Литейном, 51. В августе 1921 г. главным режиссером и художественным руководителем театра, уже имени Шевченко, стал артист БДТ В. В. Максимов⁶. В его постановке в художественно-репертуарный план театра на зимний сезон 1921 г. вошли «Назар Стодоля» Т. Г. Шевченко и «Наталка Полтавка», посвященная И. П. Котляревскому⁷. Музыкальные постановки театра, к которым относилась и «Наталка Полтавка», обеспечивались собственным оркестром и хором, состоявшим из певцов и танцоров; для участия в спектаклях приглашались также артисты Академической оперы.

25 июля 1924 г. театрально-эстрадный отдел Сорабиса принял решение о создании из нескольких украинских трупп Единого украинского театра под руководством В. И. Разсудова-Кулябко⁸. В репертуаре театра насчитывалось 39 пьес, среди которых была и часто играемая «Наталка Полтавка» – так, летом 1925 г. ее представляли семь раз на садовой эстраде города⁹. Музыкальные спектакли Единого украин-

⁵ См.: Жизнь искусства. 1919. 1–10 авг. Иван Иосафович Зембулат-Попов – актер, режиссер украинских театров Петрограда – Ленинграда, художник. В 1919–1921 режиссер театра им. Т. Г. Шевченко на Литейном, 51; в 1921–1922 – руководитель театра-коллектива на Литейном, 42. Автор перевода на украинский язык пьесы М. Горького «На дне».

⁶ См.: Жизнь искусства. 1921. 13 сент. С. 5. Владимир Васильевич Максимов (наст. фам. – Самусь; 1880–1937) – актер театра и кино, педагог. Заслуженный артист РСФСР (1925). Играл в МХТ, Малом театре, в провинциальных театрах. В 1918 принял участие в создании Большого драматического театра в Петрограде, где служил до 1924, был одним из ведущих актеров. С 1924 – актер Госнардома, чтец на эстраде. В 1910–1926 снялся более чем в шестидесяти фильмах. В 1921–1922 – главный режиссер и художественный руководитель петроградского Украинского театра им. Т. Г. Шевченко, в 1925–1927 – актер и режиссер Украинского театра при Домпросвете им. Г. И. Петровского.

⁷ ЦГАЛИ СПб. Ф. 283. Оп. 2. Ед. хр. 412. Л. 14–14 об.

⁸ Там же. Ед. хр. 826. Л. 1–1 об., 11. Василий Иванович Разсудов-Кулябко (Кулябко-Корецкий) – актер и режиссер украинских театров Петрограда – Ленинграда с 1919, в 1930–1931 – актер Государственного украинского театра «Жовтень», выступал в амплуа героя и комика-резонера; художественный руководитель Единого украинского театра (1924–1925).

⁹ ЦГАЛИ СПб. Ф. 110. Оп. 1. Ед. хр. 7. Л. 100–100 об., 108, 111.

ского театра пользовались определенным успехом у публики, но вызывали критику в театральной прессе за устаревшую манеру игры актеров, допотопный репертуар, примитивные декорации и т. п.

В мае 1925 г. группа артистов Единого украинского театра сформировала отдельный гастрольный коллектив под руководством А. С. Чарского¹⁰ для поездки по Северо-Западу. В репертуар передвижной труппы им. Т. Г. Шевченко вошла и неизменная «оперетта “Наталка Полтавка”», которую играли вместе с музыкальной картиной «Вечерницы». За время гастролей сборный спектакль сыграли 17 раз, причем именно этой постановкой обычно начинали выступление в каждом населенном пункте (иногда единственное). О первых спектаклях «Наталки Полтавки» вкупе с «Вечерницами» 30 мая на станции Бабаево Чарский писал без излишней скромности: «отличавшийся строго-художественным исполнением и не носивший халтурщины»; «обратил внимание всей аудитории театра и оставил хорошее впечатление игры и пения и постановки», что было отмечено представителями местных советских учреждений, присутствовавших в зале. Так же хорошо («громкими аплодисментами») был встречен этот спектакль на станции Ефимовской, где местное руководство благодарило коллектив «за приезд на гастроли, за прекрасную игру и за характер пьес, *близко стоящих к быту и нраву рабочей и крестьянской массы*» (курсив мой. – Т. С.) и просило дать еще несколько выступлений¹¹.

И в репертуаре другого передвижного коллектива украинских артистов – труппы К. Рекало¹² и А. Арказовского¹³, работавшего осенью

¹⁰ Александр Семенович Чарский (Карипидис) (1901–?) – актер, хорист. Администратор (уполномоченный коллектива) гастрольной труппы Единого украинского театра – Украинского передвижного трудколлектива им. Т. Г. Шевченко (1925). Во второй половине 1940-х гг. – актер Московского театра драмы и комедии.

¹¹ ЦГАЛИ СПб. Ф. 110. Оп. 1. Ед. хр. 7. Л. 35–35 об.

¹² Кузьма Яковлевич Рекало (Рекало 1-й) – актер, режиссер. Выступал на сцене с 1902 в амплу резонера-комика. Организатор передвижных украинских трупп (с 1922), художественный руководитель Гастрольного украинского трудколлектива № 70 (1924–1925), главный режиссер Украинского театра при ленинградском Украинском доме просвещения (1926–1927), художественный руководитель Ленинградского передвижного украинского театра-коллектива (1928).

¹³ Александр Кузьмич Арказовский – актер. Организатор ленинградских украинских коллективов 1920-х, ответственный администратор Единого украинского театра и Гастрольного украинского трудколлектива № 70 (1924–1925), управляющий ленинградским – Украинским театром (ЛУТ) (1928–1929).

1924 – летом 1925 г., тоже была «Наталка Полтавка»¹⁴, но отзывов о спектакле не найдено.

22 ноября 1926 г. в Ленинграде на Троицкой ул., 13 был торжественно открыт Украинский дом просвещения (домпросвет) им. Г. И. Петровского¹⁵, который стал домом для нового украинского театра, открывшегося на следующий день – 23 ноября. Возглавили театр, именуемый театром Украинского дома просвещения, хорошо известные в украинских театральных кругах главный режиссер К. Я. Рекало и ответственный администратор А. К. Арказовский; в труппу театра (более сорока человек) также входили многие актеры прежних коллективов¹⁶.

В возобновляемый репертуар вошла, естественно, и «Наталка Полтавка» – «комическая оперетта в 3-х действиях Котляревского» на музыку Васильева в постановке К. Рекало. Список действующих лиц воспроизводился с фонетическими особенностями украинского языка:

Терпелыха, вдова, бедная – Бугаенко¹⁷

Наталка, дочь ее – Онина¹⁸

Петро, «коханець» Наталки – Шелудченко¹⁹

Возный Тетервяковской – Карпинский²⁰

Выборный Макогоненко – К. Рекало

Мыкола, бурлака, родственник Терпылыхи – А. Рекало²¹.

¹⁴ ЦГАЛИ СПб. Ф. 110. Оп. 1. Ед. хр. 13. Л. 33.

¹⁵ Григорий Иванович Петровский (1878–1958) – российский революционер, советский и украинский партийный и государственный деятель. Депутат Четвертой Государственной думы Российской империи, Нарком внутренних дел РСФСР (1917–1918), председатель Всеукраинского революционного комитета (1919–1920), председатель Всеукраинского ЦИК (1919–1938) и одновременно, в 1922–1938, – председатель ЦИК СССР.

¹⁶ См.: Жизнь искусства. 1926. № 46. 16 нояб. 2-я с. обл.

¹⁷ В. П. Бугаенко – актриса. На сценах ленинградских украинских театров 1920-х исполняла характерные роли и роли старух.

¹⁸ Ония Ивановна Онина (Гнедыш) – актриса, премьерша ленинградских украинских театров 1920-х.

¹⁹ Павел Петрович Шелудченко – актер. Выступал на сценах ленинградских украинских театров 1920-х.

²⁰ А. С. Карпинский (Карпиновский) – актер, режиссер. Выступал на сценах ленинградских украинских театров 1920-х в характерных и комических ролях; режиссер украинской труппы Помгола (Комиссии помощи голодающим) при Петроградском округе путей сообщения (1922) и коллектива Н. Ф. Чарновской (1930).

²¹ Жизнь искусства. 1926. № 47. 23 нояб. Приложение. С. 16. Афиши. Адриан Яковлевич Рекало (Рекало 2-й) – комик-танцор. Исполнял также обязанности дежурного режиссера.

«Старые пьесы ставились по-старинке», – писал рабкор журнала «Рабочий и театр» П. Кожевников, негативно оценивая традиционные постановки украинского театра и манеру игры актеров. Но в январе 1927 г. режиссером и заведующим художественной частью театра стал А. Ф. Мокин²², ранее не связанный с украинским театром, «человек со стороны», который сумел по-новому взглянуть на традиционный репертуар и поколебать застывшие театральные формы. Первой постановкой Мокина стала опера Н. Аркаса²³ по поэме Т. Г. Шевченко «Катерина», премьера которой состоялась в феврале и вызвала одобрение рецензентов и публики. Этот спектакль оказался первым «лучом света» в деле реформирования украинского театра в Ленинграде. А следующей работой режиссера стала «покрытая пылью веков» оперетта И. Котляревского «Наталка Полтавка», написанная в 1818 г., занявшая почетное место еще на малороссийской сцене и превратившаяся уже в штамп, незыблемый образ традиционного украинского театра. Режиссер-постановщик А. Мокин вместе с молодым художником К. Б. Кустодиевым²⁴ обновили сценографию; в спектакль были введены новые мизансцены, песенные номера и хоры; усилен оркестр.

В журнале «Рабочий и театр» была помещена заметка А. Мокина о замысле и видении постановки:

²² Александр Фортунатович Мокин (1891–1939) – режиссер. Художественный руководитель Ленинградского украинского театра (1927–1929). Работал в различных театральных коллективах Череповца, Ташкента, Петрозаводска. В Ленинграде помощник режиссера (1925–1929), инспектор сцены, режиссер, заведующий художественной частью (1932–1933), режиссер Малой сцены (1933–1934) ГАТЕДРа (Государственного Академического театра драмы – б. Александринского).

²³ Николай Николаевич Аркас (1853–1909) – украинский писатель, историк, композитор. Основатель и первый руководитель украинской культурно-просветительной организации «Просвіта» («Просвещение») в Николаеве. Открыл народную школу с обучением на украинском языке, основанную на собственных средствах. Автор первой изданной на украинском языке работы «История Украины-Руси» (СПб., 1908) и первой украинской лирической народно-бытовой оперы по мотивам поэмы Т. Г. Шевченко «Катерина» (1891, премьера – 1899, Москва). Ему принадлежат обработки народных песен (около восьмидесяти).

²⁴ Кирилл Борисович Кустодиев (1903–1971) – художник. Сын Б. М. Кустодиева. В 1926 окончил живописный факультет Ленинградского Высшего художественно-технического института (ВХУТЕИНа), работал художником-декоратором в Театре оперы и балета им. С. М. Кирова (Мариинском) и Ленинградском академическом театре драмы (Александринском).

Приступая к работе над «Наталкой Полтавкой» И. П. Котляревского, написанной в 1818 году, и находя, что данному спектаклю необходимо придать современную остроту, я попытаюсь четко провести две линии: романтики (Наталка, Петро, Терпелиха, хоры) и гротеска (Выборный, Возный, Микола) и тем самым снять обвинение критики, что «Наталка» произведение сентиментальное.

Обращаясь к форме, я пригласил художника Кирилла Б. Кустодиева, знающего украинский быт и по своему колориту вполне отвечающему моему первому опыту работы в Украинском театре, где застывшие формы 60-х – 80-х гг. требуют свежей палитры художника.

Музыкальная часть в связи с введением хора, музыки в диалоге, подвергается большим коррективам и дополнениям.

Считаю, что «Наталка Полтавка» явится первым этапом театра по пути овладения новой сценической формой <...>²⁵

Дирижер А. Л. Минкин создал интересную музыкальную трактовку спектакля, используя произведения композиторов А. В. Едлички²⁶, Н. В. Лысенко²⁷, А. Л. Горелова²⁸, П. И. Васильева²⁹ и собственные сочинения. Премьера новой «Наталки Полтавки» состоялась 9 апреля 1927 г. в связи с 25-летним юбилеем сценической деятельности К. Я. Рекало, с О. Ониной в заглавной роли и юбиляром в роли

²⁵ Мокін А. В Украинском театре. «Наталка Полтавка» // Рабочий и театр. № 14. 5 апр. С. 12.

²⁶ Алоиз Венцеславович (Вячеславович) Едличка (1821–1894) – музыкальный педагог, пианист, композитор и фольклорист чешского происхождения. Окончил Пражскую консерваторию (1842). С 1848 жил в Полтаве, преподавал в Институте благородных девиц. Издал «Собрание 100 малороссийских песен» (2 части, 1861). Обработал музыку Опанаса Марковича к пьесе И. П. Котляревского «Наталка Полтавка».

²⁷ Николай Витальевич Лысенко (1842–1912) – украинский композитор, пианист, дирижер, педагог, собиратель песенного фольклора, общественный деятель. В 1889 по мотивам произведений своих предшественников (А. Барсицкого, А. Едлички) написал оперу (аранжировал вокальные номера) по пьесе И. П. Котляревского «Наталка Полтавка».

²⁸ Александр Леонтьевич Горелов (Горилый) (1863–1937) – дирижер, композитор, гобоист, педагог, общественный деятель. В 1893 окончил медицинский факультет Московского университета. Одновременно занимался в Московской консерватории по классам гобоя и теории музыки. В 1912–1916 – дирижер в Петроградском народном доме. Один из создателей и первый дирижер Украинского государственного симфонического оркестра им. Н. Лысенко. Гастролировал в СССР и за рубежом. Один из организаторов Санкт-Петербургского общества взаимопомощи оркестровых музыкантов (1903). Автор оперы «Вий» (1897), оперетты «Хорошие соседи» (1891), кантаты к 35-летию творческой деятельности Н. В. Лысенко (1903), трех симфоний (1893, 1899, 1905) и др.

²⁹ Пантелеймон Иванович Васильев (1891–1977) – композитор. Ученик С. И. Танеева, ученик и друг Н. К. Метнера.

Выборного³⁰. Спектакль являл собой разительный контраст с прежней постановкой (по словам рабкора П. Кожевникова, «в убого провинциальном и неряшливом обрамлении»), шедшей в том же сезоне несколько ранее. По иронии судьбы, постановщиком прежней «Наталки» был К. Я. Рекало, блеснувший в спектакле Мокина как актер.

На новую постановку Украинского театра откликнулись все основные городские газеты, в духе времени выделяя социальную составляющую сюжета. «Ленинградская правда» писала:

«Наталка Полтавка» насчитывает уже больше 100 лет от роду. Ее играют все «просвиты» [(укр. просвіта) – просвещение] и деревенские избы-читальни. Не мудрено, что ее заиграли до такой степени, что она превратилась в типичную комедию масок <...> Режиссер спектакля Мокин сумел, хотя и не полностью, побороть установившуюся вековую традицию, взять в руки актеров и дать спектакль в плане бытового реализма. Он восстановил социальную установку пьесы, которая обычно смягчалась прежними постановщиками в угоду национальному чувству. Это оживило действительно устаревший текст, и порой реплики на сцене звучали как современная трагедия беднячки, вынуждаемой к замужеству с куркулем³¹.

«Красная газета» подчеркивала схожесть быта украинской и великорусской деревни, роль родителей при выдаче девушки замуж в XIX столетии («а потому спектакль одинаково доходит до всей аудитории»)³². В «Смене» обратили основное внимание на красочность и живость постановки театра:

«Наталка Полтавка» в новой постановке Украинского театра производит хорошее впечатление. Свежие красочные декорации К. Кустодиева нешаблонны и создают впечатление <...> условной сентиментально-слащавой, нарядной и веселой Украины <...> «Наталка Полтавка» и до сих пор пленяет зрителя широкими мелодиями песен, вихревыми гопаками, сочным мягким юмором, глубокой лиричностью. Наши украинцы показали блестящую сыгранность. <...> Великолепно прошли пляски³³.

Самая развернутая рецензия была помещена в журнале «Рабочий и театр». Рабкор П. К. (П. Кожевников) даже с некоторым удивлением

³⁰ См.: Украинский театр: Анонс спектакля «Наталка Полтавка» // Рабочий и театр. 1927. № 15. 12 апр. С. 30.

³¹ Полетика Ю. «Наталка Полтавка»: Украинский театр // Ленинградская правда. 1927. 10 апр. Куркуль (укр.) – кулак.

³² Западинский Н. В Украинском театре // Красная газета. 1927. 13 апр.

³³ С. Т. В Украинском театре // Смена. 1927. 12 апр.

отмечал составляющие успеха спектакля: режиссер «сумел в значительной степени вытравить элемент сентиментальности, присущий большинству украинских пьес, и ввести бодрящие ноты, <...> сумел доказать, что даже из старой, всем хорошо известной и заигранной пьесы можно сделать интересный, по-новому звучащий спектакль»; художник создал «оригинальное по замыслу талантливое по выполнению новое декоративное оформление спектаклю»; удачные песенные номера, усиленный оркестр, оригинальные танцы, звучный хор – все вместе это сделало постановку «праздничным спектаклем и придвинуло театр к современному зрителю»³⁴.

Во всех откликах на спектакль «Наталка Полтавка» отмечена «прекрасная игра юбиляра» – исполнителя роли Выборного Рекало, который «лишний раз подтвердил свое актерское ремесло», а «сочная игра, разнообразие интонаций богатого голоса, тонкий рисунок характера и умение владеть приемами при изображении бытовых фигур украинских комедий делали каждое появление его на сцене живым моментом». Отмечалась также игра артиста Матковского, который создал «яркую комическую фигуру Возного». Публикации сопровождалась иллюстрациями: Рекало в роли Выборного, Онина – Наталка, Матковский – Возный.

Успех «Наталки Полтавки» рассматривался как победа театра и вселил оптимизм в отношении будущего Украинского театра в Ленинграде:

Театр встал, наконец, на путь культурного театрального строительства, смело разрубив традиции старого Украинского театра. Именно строительства, а не простого спешного подновления³⁵.

Но для этого было необходимо, чтобы «в своей дальнейшей работе ленинградский Украинский театр, являющийся *единственным в Ленинграде рассадником украинской культуры*, встретил нужные ему помощь и поддержку» (курсив мой. – Т. С.)³⁶.

Однако ленинградский Украинский театр находился еще «в смысле художественном <...> в периоде “первоначального накопления” <...> ибо он отражает лишь одну из линий развития современного украин-

³⁴ П. К[ожевников]. «Наталка Полтавка» // Рабочий и театр. 1927. № 16. 19 апр. С. 10.

³⁵ Там же.

³⁶ Полетика Ю. «Наталка Полтавка»: Украинский театр // Ленинградская правда. 1927. 10 апр.

ского театра – поддержания традиционного народно-синтетического спектакля», как отмечалось в журнале «Рабочий и театр»³⁷. Летом 1927 г. театр отправился в гастрольную поездку «по провинции», а по возвращении из нее перестал существовать в качестве юридически оформленной организации. В октябре 1927 г. в очередной раз началось формирование украинской труппы в Ленинграде. Художественным руководителем и главным режиссером театра стал И. Я. Юхименко³⁸, приглашенный из Харьковского государственного драматического театра им. Т. Г. Шевченко. Но в состав театра уже не вошли ни Мокин, ни премьерша Онина. Вместе с ними «ушла» и успешная постановка «Наталки Полтавки», и в сезоне 1927/1928 г. театр играл эту пьесу в старой трактовке режиссера Рекало. Инерция традиционной театральности еще не была преодолена.

Однако усилия по обновлению репертуара и использованию «новейших театральных приемов» позволяли выявить некоторые позитивные перемены, о чем писала «Красная газета»:

В прошлом году театр [Украинский] постановкой музыкальной комедии «Наталка Полтавка» в декорациях К. Б. Кустодиева, литомонтажа «На смерть В. И. Ленина», оперы Аркаса «Катерина», «Гайдамаков», «Лимеривны», «Вия» по Остапу Вишне и «Республики на колесах» сделал попытку отказаться от архивных форм старого украинского театра, порвать с его затхлыми вековыми традициями и перейти к формам современного театрального спектакля. Попытка театра, несомненно, увенчалась успехом, и особенно в последних двух его работах был замечен определенный сдвиг в эту сторону³⁹.

³⁷ Хроника // Рабочий и театр. 1927. № 35. 30 авг. С. 8.

³⁸ Иван Яковлевич Юхименко (1892–1943) – украинский актер, режиссер, педагог. Заслуженный артист УССР (1935). В 1914 дебютировал на сцене Харьковского городского театра, работал в киевском «Молодом театре» Л. Курбаса (1917–1919). Основатель (1922) молодежного драматического театра с этнографическим уклоном «Наш путь». Главный режиссер Украинского государственного драматического театра им. И. Франко (в 1923–1926 театр находился в Харькове). 1927–1928 – художественный руководитель и главный режиссер Украинского театра и Рабочей театральной мастерской (РАТЕАМАЙСТ) при ленинградском Украинском доме просвещения. До 1938 – режиссер театров в Полтаве, Днепропетровске, Одессе, Харькове. С 1940 – художественный руководитель Черновицкого государственного украинского драматического театра. С началом Великой Отечественной войны вместе с театром переехал в Харьков, затем в Ленинград. С 1943 – в Елабуге (Татарская АССР). Репрессирован.

³⁹ Ленинградский Украинский театр // Красная газета, утр. вып. 1928. 11 дек.

В октябре 1928 г. в очередной раз формировалась труппа украинского театра, который избавился от опеки Украинского домпросвета и получил самостоятельность, а вместе с ней и собственное имя – Ленинградский Украинский театр (ЛУТ). Художественным руководителем вновь стал Мокин. В труппе театра первоначально насчитывалось 18 актрис и 23 актера (в том числе поющие актеры – пять женщин и семеро мужчин), но ее состав пополнялся и позднее, в том числе необходимыми для традиционного репертуара танцорами. Весной 1929 г. в театре насчитывалось 56 сотрудников – артистов, административного и технического персонала⁴⁰.

В репертуаре театра появились советские пьесы, но традиционные постановки сохраняли свои позиции – этого требовал и ленинградский зритель, идущий в украинский театр преимущественно ради красивых песен и зажигательных плясок. Исправно шла и «Наталка Полтавка» – и как отдельный спектакль, и вместе с дополнительным концертным отделением. В заглавной роли выступали Онина или Грановская⁴¹, а исполнителями других ролей были Радецкая⁴² (Терпелиха), Малюга⁴³ (Возный), Буга⁴⁴ (Выборный), Чарский (Петро), Рожко⁴⁵ (Мыкола)⁴⁶.

Весной 1929 г. Мокин ушел из театра «ввиду ряда принципиальных разногласий с управлением Ленинградского украинского театра в вопросах организации современного украинского гостеатра»⁴⁷.

⁴⁰ ЦГАЛИ СПб. Ф. 111. Оп. 1. Ед. хр. 84. Л. 3 – 3 об., 44, 53.

⁴¹ Грановская – актриса. Играла на сценах ленинградских украинских театров 1920-х.

⁴² Радецкая (Петина) – актриса ленинградского Украинского театра (1928–1929).

⁴³ Евгений Иванович Малюга – актер, драматург. Выступал на сценах украинских театров Петрограда – Ленинграда с 1919. Амплуа – простак. Член репертуарно-квалификационного совета Единого украинского театра (1924–1925). Автор пьес «Червона хвиля» («Красная волна») (1921), «Шуліки степів» («Степные коршуны») (1928), комедии «Як Алис цариця закохалась в Гриця» («Как Алис царица влюбилась в Гриця») (1924) и переработки для сцены повести Н. В. Гоголя «Страшная месть». Переводчик произведений для сцены с русского языка на украинский.

⁴⁴ Артемий Никитич Буга – актер, режиссер. Артист ленинградских украинских коллективов (1920-е) и Государственного украинского театра «Жовтень» (1930–1931). Амплуа – резонер, хорист. Главный режиссер труппы А. Чарского (Украинский передвижной коллектив им. Т. Г. Шевченко) (1925).

⁴⁵ И. Я. Рожко – актер. Выступал на сценах ленинградских украинских коллективов (1920-е) и Государственного украинского театра «Жовтень» (1930–1931) в характерных ролях и ролях простаков.

⁴⁶ См.: Жизнь искусства. 1929, янв. Программы № 2. С. 11–12.

⁴⁷ Рабочий и театр. 1929. № 16. 14 апр. С. 14.

Главным режиссером театра стал Антон Казимирович Самарский⁴⁸, актер и режиссер, прибывший в Ленинград вместе с группой актеров с Украины в конце 1927 г. и работавший в театре домпросвета под управлением И. Юхименко. А. Самарский возобновлял спектакли, поставленные разными украинскими труппами в предыдущих сезонах в тех же декорациях и костюмах и практически тем же составом актеров, но в качестве режиссера на афишах значилась его фамилия. Шла и «Наталка Полтавка», в том числе и в заводских клубах. Так, например, 6 мая 1929 г. в клубе им. Ильича при заводе «Электросила» на этот спектакль был организован культпоход металлистов⁴⁹.

Но с финансовой точки зрения существование украинского театра в русскоязычном городе было очень проблематичным. Как и другие национальные театры Ленинграда, он не мог быть полностью самоокупаемым, работать без дотаций. В мае 1929 г. из-за бюджетного дефицита и истечения срока аренды помещения в домпросвете ленинградский Украинский театр был расформирован по приказу Управления коллектива «Рабис». Однако вторым пунктом того же приказа управляющему театру А. И. Арказовскому поручалось... формирование нового состава украинского театра⁵⁰. Кроме того, в сезонах 1928/1929 и 1929/1930 гг. в Ленинграде работал Передвижной украинский театр под управлением Н. Ф. Чарновской⁵¹; появлялись

⁴⁸ ЦГАЛИ СПб. Ф. 111. Оп. 1. Ед. хр. 84. Л. 69. Антон Казимирович Самарский (Мяновский) – актер, режиссер. Играл в украинских театрах Ленинграда с 1927, в том числе в Государственном украинском театре «Жовтень» (1930–1931). Амплуа – герой-любовник. Главный режиссер и администратор ленинградского Украинского театра после ухода А. Ф. Мокина (1929). Главный режиссер Молодого украинского театра (1929–1930), актер театра Музыкальной комедии (1931–1932), актер и режиссер Театра изобретателей (Ленинград) (1932–1934). Руководитель драмкружка, затем художественный руководитель Польской театральной мастерской при ленинградском Польском доме просвещения (1927–1935).

⁴⁹ См.: Рабочий и театр. 1929. 1 мая. № 18. С. 6.

⁵⁰ ЦГАЛИ СПб. Ф. 111. Оп. 1. Ед. хр. 84. Л. 86.

⁵¹ ЦГАЛИ СПб. Ф. 111. Оп. 1. Ед. хр. 89. Л. 17–19. Наталья Францевна Чарновская – актриса, режиссер. Играла на сценах украинских театров Петрограда – Ленинграда с 1919. Преимущественно выступала в характерных ролях, ролях старух; «бытовых с пением». Главный режиссер первого украинского театра – Коммунистического театра им. Т. Г. Шевченко (1919). Член режиссерской коллегии Украинского театра на Литейном, 51 (1919–1924). Режиссер труппы А. Чарского (Украинский передвижной коллектив им. Т. Г. Шевченко) (1925). Инициатор создания и управляющая ленинградского Передвижного украинского театра (1928–1930).

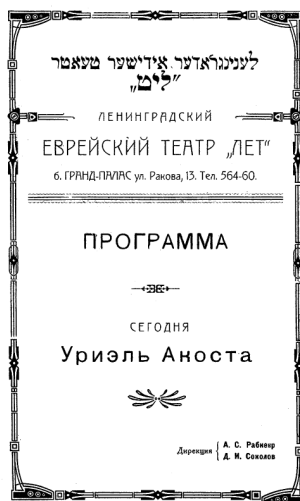
и украинские труппы из «раскольников», покидавших прежние коллективы. В летний сезон ленинградские украинские труппы с переменным успехом гастролировали в разных регионах страны, вступая в жесткие конкурентные отношения с другими театрами. Репертуар гастролей составлялся из кассовых спектаклей, среди которых неизменно присутствовала «Наталка Полтавка».

В октябре 1929 г. Управление коллектива «Рабис» вновь сформировало украинский театр в Ленинграде – он стал называться Молодым украинским театром (МУТ) под управлением С. Схидного⁵² (ранее он именовался по-русски – Восточный). Репертуар Молодого украинского театра включал современные советские пьесы, но сохранял и традиционные постановки, в том числе «Наталку Полтавку». Летом 1930 г. Театр успешно гастролировал по Северо-Западу РСФСР.

Однако время украинских театров-коллективов в Ленинграде прошло. И Молодой, и Передвижной театры были расформированы в сентябре 1930 г. А 7 ноября 1930 г. в Ленинграде открылся первый на территории РСФСР государственный украинский театр с символическим названием «Жовтень» – «Октябрь» (1930–1931), на сцене которого появились новая украинская советская пьеса и переработанная в классовом духе украинская классика; новая сценография, новая режиссура и воспитанные в новой творческой манере актеры. А традиционный историко-этнографический и музыкальный репертуар с милой «Наталкой Полтавкой» больше не возобновлялся.

⁵² ЦГАЛИ СПб. Ф. 111. Оп. 1. Ед. хр. 130. Л. 10. С. А. Схидный (Восточный) – актер. Выступал на сценах ленинградских украинских театров с 1927. Председатель местного и член художественного совета ленинградского Украинского театра (1928–1929). Управляющий и художественный руководитель Молодого украинского театра (1929–1930).

**Постановка трагедии
К. Гуцкова «Уриэль Акоста»
в еврейских театрах
Петрограда — Ленинграда**



Т. М. Смирнова

**Постановка трагедии К. Гуцкова
«Уриэль Акоста» в еврейских театрах
Петрограда — Ленинграда**

Трагическая судьба Уриэля Акосты — первого еврейского вольнодумца Нового времени — в интерпретации (1847 г.) немецкого драматурга К. Ф. Гуцкова получила широкую известность в переводе на идиш в еврейских театрах. К трагедии в пяти действиях К. Гуцкова «Уриэль Акоста» обращались и еврейские театры Петербурга в советский довоенный период. Речь идет о Товариществе драматических артистов — Еврейском художественном передвижном театре под управлением В. О. Сарканова¹ (1918), студии А. Грановского² — Еврейском камерном театре (1919), Еврейском передвижном театре (1922) и Ленинградском еврейском театре (1926). Их постановки были разной степени успешности и получили различные отклики публики и театральной критики.

О первой из названных постановок известно только, что она состоялась в июне 1918 г. и оказалась неудачной³.

¹ В. О. Сарканов — актер, режиссер. Руководитель Товарищества драматических артистов, затем Еврейского художественного передвижного театра (1918), режиссер Еврейской передвижной драматической труппы (1920), актер Еврейского драматического театра (1921–1922) и Еврейского передвижного театра (1922), Ленинградского еврейского театра (ЛЕТ) (1926).

² Алексей Михайлович (Авраам Азарх) Грановский (1890–1937) — режиссер. Заслуженный артист РСФСР (1926). Основатель и художественный руководитель Еврейского камерного театра-студии (ЕКТ, Петроград, 1919), на базе которого после переезда в 1920 в Москву был создан Государственный еврейский камерный театр (ГОСЕКТ), с 1925 — Государственный еврейский театр (ГОСЕТ). В 1929, находясь с театром за границей, не вернулся в СССР.

³ См.: Биневич Е. Еврейский театр в Петербурге: Опыт исторического очерка. СПб., 2003. С. 148.

Гораздо более информативны сведения о спектакле «Уриэль Акоста» в Еврейском камерном театре (ЕКТ) в постановке Р. Унгерна⁴ (перевод М. Ривесмана⁵, композитор С. Розовский⁶, художник Н. Альтман⁷, в заглавной роли С. Михоэлс⁸), премьера которого состоялась 11 июля 1919 г. и была благосклонно встречена критикой. Спектакль стал самой интересной постановкой молодого театра и пользовался большим вниманием публики. Г. Ромм посвятил спектаклю отдельную статью в еженедельнике «Жизнь искусства». В статье говорилось:

Здесь почти не было промахов. В течение всего вечера сцена и все исполнители жили одним настроением, ушли в эпоху, в обстановку и сущность развернувшейся драмы. И если были недочеты исполнения, то не было диссонансов в тоне, темпе и общем колорите спектакля⁹.

Критик выделяет И. Розенбаума в роли Бен-Акибы, Н. Нефеша в роли Манассе и исполнителя роли Де Сильвы А. Берсона. Но самым большим открытием стал Соломон Михоэлс – Уриэль Акоста:

Он, впрочем, и исполнителем не был. Таким мог быть и живой Акоста <...> Тем Уриэль и мощен, что его сила внешне незаметная, тем

⁴ Рудольф Александрович Унгерн (1874–1942) – режиссер. Работал в Петербурге, Витебске, Харькове, Симферополе. С 1926 – художественный руководитель и главный режиссер Рижского театра русской драмы. В 1940 репатрировался в Германию.

⁵ Марк Семенович (Мордух Шимелевич) Ривесман (1868–1924) – общественный деятель, писатель, переводчик, член Еврейского литературно-научного общества и Еврейского театрального общества (Петербург), один из основателей ЕКТ.

⁶ Соломон (Шломо) Борисович Розовский (1878–1962) – композитор, педагог, музыковед. Один из основателей Общества еврейской народной музыки (Петербург), зав. музыкальной частью ЕКТ. В 1920 переехал в Ригу, участвовал в создании Еврейской консерватории. С 1925 в Иерусалиме. Писал музыку для спектаклей театра «Габима». Один из основателей Палестинского института музыковедения. В 1947 эмигрировал в США.

⁷ Натан Исаевич Альтман (1889–1970) – художник-авангардист (кубист), скульптор и театральный художник. Заслуженный художник РСФСР (1968), мастер портрета (портрет А. Ахматовой, 1914). Оформлял революционные празднества в Петрограде и Москве (1918–1928), спектакли ЕКТ, ГОСЕта и театра-студии «Габима» (Москва). В 1928–1935 работал в Париже.

⁸ Соломон Михайлович Михоэлс (наст. фам. Вовси; 1890–1948) – актер, режиссер, театральный педагог, общественный деятель. Дебютировал в 1919 в ЕКТ. Художественный руководитель ГОСЕта. Народный артист СССР (1939), кавалер ордена Ленина (1939), лауреат Сталинской премии II степени (1946). Убит 12 января 1948.

⁹ Ромм Г. Уриэль Акоста // Жизнь искусства. 1919. 15 июля. С. 2.

и красив, что красота его внутренняя, а наружность обыденна, тем и выделяется среди людей, что он простой, такой же, как они, и огромно-другой в то же время. Михоэлс не стал актерским Уриэлем, его слова были красивее дикции и жеста — в этом большая художественная правда¹⁰.

Один из основателей еврейского театра-студии, писатель и переводчик М. С. Ривесман 20 июля 1919 г. в письме А. М. Брамсону¹¹, видному деятелю Общества охранения здоровья еврейского населения (ОЗЕ), сообщал подробности открытия ЕКТ «изнутри»:

Все мы были очень заняты: Ахрон¹² и Розовский как композиторы, Кисельгоф¹³ как хормейстер, а я как литературный режиссер. Спектакли прошли со сносным успехом. Материально они, конечно, ничего не дали, ибо публики бывало очень мало. Критика в лице некоего Ромма («Жизнь искусства») отнеслась снисходительно. Рецензент же «Еврейской хроники» (сионист) – весьма сурово и даже некорректно. Хороши были костюмы в «Амнон и Томор» и «Уриэль Акоста», а также декорации. Кстати, «Уриэль Акоста» привлек особенно много публики. Один спектакль по

¹⁰ Там же.

¹¹ Абрам Моисеевич Брамсон (1871–1939) – доктор медицины, общественный деятель. Инициатор создания и один из руководителей Туберкулезного института в Петербурге (ныне Санкт-Петербургский НИИ фтизиопульмонологии). Член Общества для распространения просвещения между евреями в России (ОПЕ), Еврейского историко-этнографического общества (ЕИЭО), Общества охранения здоровья еврейского населения (ОЗЕ). В 1918 создал Еврейское общество поощрения художников. В 1919 воссоздал Общество еврейской народной музыки. Организатор этнографических экспедиций на Украину, Кавказ, в Белоруссию. Участвовал в работе еврейского отделения Института по изучению народов СССР.

¹² Иосиф Юльевич Ахрон (1886–1943) – скрипач, композитор. Выпускник Петербургской консерватории. В 1908–1918 был связан с деятелями Общества еврейской народной музыки, в 1919–1920 писал музыку для спектаклей Еврейского камерного театра Петрограда. В 1922–1924 жил в Берлине, с 1925 – в США, где занимался концертной, педагогической и композиторской деятельностью.

¹³ Зиновий Аронович Кисельгоф (1884–1939) – общественный деятель, педагог, музыкант, собиратель еврейских народных песен. Член ЦК Общества по распространению просвещения между евреями (ОПЕ), один из руководителей Общества еврейской народной музыки, основатель Петроградского еврейского учительского общества, директор национальной еврейской школы и еврейского детского дома в Ленинграде. Руководитель хора ЕКТ (1919–1920). В 1938 арестован. Скончался после освобождения от последствий пыток.

настоящему Гринберга¹⁴ был дан для еврейских красноармейцев, но последних оказалось очень мало в театре. Последний спектакль закончился речами (за кулисами) и банкетом в Студии¹⁵.

Почти сразу после открытия, уже в августе 1919 г., ЕКТ отправился на гастроли в Витебск, где с успехом показал семь спектаклей из своего репертуара. 3 сентября 1919 г. М. Ривесман писал А. Брамсону о гастролях в Витебске:

Вы, вероятно, хотели бы знать, как прошли наши гастроли? Отвечу: вполне благополучно с художественной стороны, но весьма неважно с материальной. Оно и понятно: никакой сбор не может оправдать затраты на постановку: прекрасные костюмы, декорации, симфонический оркестр... Молодежь и «пролетариат» были в восторге от постановок (но отнюдь не от актеров), а интеллигенты постарше критиковали и репертуар, и язык, т. е. дикцию актеров (они были правы!), и тенденцию игнорировать быт. *Очень понравился „Уриэль Акоста“* (выделено мной. – Т. М.). Актер в заглавной роли обнаружил много темперамента. Недурен и Бен-Акиба и раввин де-Сантос, но остальные в достаточной мере плохи.

Нас чествовали банкетом (общество имени Переца) и преподнесли два адреса — словом, с этой стороны <...> все обстояло благополучно¹⁶.

Спектакли ЕКТ в Витебске смотрел и Марк Шагал¹⁷, но на него они не произвели впечатления. В написанной через три года автобио-

¹⁴ Захар (Зорак) Григорьевич Гринберг (1889–1949) – историк, публицист, государственный и общественный деятель. С 1918 – заместитель А. В. Луначарского в Комиссариате просвещения Союза коммун Северной области (СКСО), член коллегии Наркомпроса. Активный член Комиссариата по еврейским делам. Входил в руководящий совет Еврейского камерного театра. В 1922–1924 – представитель Госиздата РСФСР в Германии. В 1930-е – старший научный сотрудник Института марксизма-ленинизма (ИМЛИ). С 1942 руководил исторической секцией Еврейского антифашистского комитета (ЕАК). 28 декабря 1947 первым арестован по делу ЕАК. Умер в заключении.

¹⁵ Цит. по: *Лебедева-Каплан В.* Три письма из 1919 г. (Из истории еврейской культуры Петрограда) // История евреев в России: Проблемы источниковедения и историографии : сб. науч. тр. СПб., 1993. С. 143.

¹⁶ Цит. по: *Лебедева-Каплан В.* Три письма из 1919 г. (Из истории еврейской культуры Петрограда). С. 144–145.

¹⁷ Марк Захарович Шагал (1887–1985) – российский и французский художник, график, живописец, сценограф и поэт. Организатор и руководитель Витебской народной художественной школы (1919). В 1920–1922 оформлял спектакли Московского государственного еврейского театра и «Габимы»; член Художественной секции «Культур-лиги». В 1922 уехал в Каунас, затем в Берлин. С 1923 – в Париже (1941–1948 – в Нью-Йорке).

графической книге «Моя жизнь» он отмечал: «Эти представления – в реалистическом духе Станиславского – я видел и не мог скрыть своего разочарования»¹⁸.

Обратился к пьесе К. Гуцкова «Уриэль Акоста» и Еврейский передвижной театр¹⁹ под руководством братьев Кржевацких²⁰ – Александра и Семена. Спектакль состоялся в сентябре 1922 г. и оказался неудачным. В театральной прессе о нем был помещен всего один отзыв – язвительный экспромт В. Лебедева «Уриэль Акоста в евр. театре»:

Результат был таков,
Что остались в «Акосте»
(Бедный, бедный Гуцков!)
Только кожа и кости²¹.

О популярности трагедии К. Гуцкова в еврейском театре свидетельствует очередное обращение к ней еще одного ленинградского театра. Ленинградский еврейский театр (ЛЕТ) открылся 25 декабря 1926 г. спектаклем «Уриэль Акоста» (перевод О. М. Лернера²², литературная обработка Д. Я. Шапиро) в постановке М. Т. Строева²³, с А. Сигалеско²⁴

¹⁸ Цит. по: *Шатских А.* Театральный феномен Марка Шагала. Витебск, 2001. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.chagal-vitebsk.com/?q=node/137>. Дата обращения 17 апр. 2016 г.

¹⁹ ЦГАЛИ СПб. Ф. 283. Оп. 2. Ед. хр. 542. Л. 2.

²⁰ Кржевацкие – еврейская театральная династия. С 1910 труппа выступала в Петербурге. В 1918–1925 в ее состав входили четыре брата, сестра, их мать и жена одного из братьев – Семен Иосифович (псевд. А. Горенталь) – руководитель труппы, ответственный уполномоченный, администратор и характерный актер; Александр Иосифович – режиссер и актер на амплу героя-любовника; Аркадий Иосифович – характерный актер; Моисей Иосифович (псевд. Нардовский) – комик-буфф; Цыпа Иосифовна – театральная портниха; Гинда Моисеевна Краузе – драматическая старуха; Фрида Бенционовна Аронова – героиня, инженер-комик.

²¹ *Лебедев В.* Театральные экспромты // Жизнь искусства. 1922. 26 сент. С. 2.

²² Осип Михайлович (Йосеф Иехуда) Лернер (1847–1907) – писатель, переводчик, критик. Пионер в области идишского театра и фольклора, сотрудник газеты «Одесский вестник», руководитель еврейской труппы в Одессе (1881).

²³ Матвей Тимофеевич Строев (Фондаминский) (?–1930) – актер, режиссер, антрепренер, реформатор театрального дела в провинции. Большое внимание уделял созданию актерского ансамбля, ввел обязательное знание роли наизусть, отменил суфлерство, увеличил количество репетиций. В 1926–1927 – главный режиссер Ленинградского Еврейского театра (ЛЕТ).

²⁴ А. М. Сигалеско – актер, режиссер. Работал в румынском драмтеатре, очередной режиссер-постановщик и премьер Ленинградского еврейского театра (ЛЕТ) (1926–1927).

в заглавной роли. Музыкальную композицию к спектаклю написал А. Ашкенази²⁵, художественное оформление выполнил М. Левин²⁶. Открытия театра «с воодушевлением» ждали как специалисты, так и публика, но премьера оказалась «весьма среднего уровня провинциальным спектаклем», как писал К. Тверской²⁷ в журнале «Рабочий и театр»²⁸. При достаточно случайном и неполном по амплуа подборе актеров, несыгранной труппе, «наскоро срететованном и никак не поставленном» спектакле постановка классической трагедии была «попыткой с негодными средствами»²⁹. При этом даже премьер труппы, «известный в провинции и даже за границей актер Сигалеско, несомненно владеющий значительной исполнительской техникой и большим опытом провинциальной работы, не обладает, однако, ни в коей мере хотя бы минимальными внешними данными, необходимыми для исполнения роли Уриэля»³⁰. Положительного отзыва удостоился только исполнитель роли Де-Сильвы – ленинградский актер

²⁵ Абрам Абрамович Ашкенази (1895–1983) – композитор. В 1917–1925 инструктор культотдела РККА, заведующий музыкальной частью в театрах малых форм, в 1926 организовал композиторское объединение – музыкальную подсекцию секции эстрады при Ленинградском обществе драматургов и композиторов, в 1929–1932 – ответственный секретарь объединенной секции композиторов Всероссийского общества композиторов и драматургов (Всекомдрама), в 1938–1941 – художественный руководитель Управления кинофикации в Ленинграде.

²⁶ Моисей Зеликович Левин (1895–1946) – художник, кинорежиссер. Засл. деятель искусств Казахской ССР (1939), нар. художник Казахстана (1944). Выпускник Академии художеств, с начала 1920-х годов работал как театральный художник, преимущественно в театрах Ленинграда (Театр новой драмы, бывш. Александринский, Большой драматический) и во МХАТе. С конца 1930-х – в Казахстане, в 1944 вернулся в Ленинград.

²⁷ Константин Константинович Тверской (наст. фам. – Кузьмин-Караваев; 1890–1937) – режиссер, театральный критик, педагог. Засл. арт. РСФСР (1928). Ученик В. Э. Мейерхольда, в 1929–1935 – главный режиссер и художественный руководитель БДТ. Печатался в журнале «Рабочий и театр». В 1935 попал в так называемый «Кировский поток» и был выселен из Ленинграда в связи с убийством С. М. Кирова, работал в театрах Саратова. В октябре 1937 был вновь арестован и приговорен к высшей мере наказания «за антисоветскую деятельность». Расстрелян 10 декабря 1937. Реабилитирован в 1960.

²⁸ *Тверской К.* Открытие Еврейского театра // Рабочий и театр. 1927. № 1. 4 янв. С. 9.

²⁹ Там же.

³⁰ Там же.

Слободской³¹, «явно выделявшийся чистотой и разнообразием техники». А «весь остальной ансамбль <...> не заслуживает никакого внимания». Декорации М. Левина были «в некоторой их части удачные», но только подчеркивали «убогость остальных деталей оформления (костюмы – безвкусно собранные от Лейфера) и постановки». (Кстати, в «Ленинградской правде» спектакль «Уриэль Акоста» был назван «костюмной гробницей»³².)

При этом первый спектакль ЛЕТа был горячо принят публикой. Объяснение этому дается в статье с говорящим названием «Еврейская Чухлома»³³, что означало крайнюю степень провинциальности вообще, безотносительно к национальной принадлежности, рецензента «Жизни искусства» Мих. П.³⁴ Автор статьи признавал необходимость еврейского театра в Ленинграде, так как в городе «значительное количество жителей, понимающих (и владеющих) разговорным языком (жаргоном). Они среди служащих, учащихся, рабочих, кустарей. (И среди нэпобуржуазии – но они в счет не идут. В СССР не может строиться театр в расчете на буржуазию.) Они имеют право на театр. На еврейский театр. Они хотят его, так как еврейский язык для них понятнее, ближе русского. Вот откуда и полный зал на открытии (вторая премьера не собрала и половины)»³⁵ Таким образом, горячий прием публикой премьеры «Уриэля Акосты» свидетельствовал о том, что «принимались не пьесы, не актеры, не оформление – принимался театр».

Но что же новый театр показал своим зрителям?

³¹ Александр Кузьмич Слободской (Куселевич) (1894–1962) – актер, мастер художественного слова. Выпускник Петроградского филармонического училища, в 1926–1927 – актер Ленинградского еврейского театра (ЛЕТ). С 1931 – в БДТ, театре им. Ленинского комсомола, Театре Балтийского флота. В конце 1930-х начал выступать с художественным словом на эстраде в Москве. Лауреат первой премии на Всесоюзном конкурсе мастеров художественного чтения (1957).

³² См.: *Бейзер М.* Евреи Ленинграда: Национальная жизнь и советизация. 1917–1939. [Иерусалим; М.]: Мосты культуры, 1999. С. 343.

³³ *Мих. П.* Еврейская Чухлома // Жизнь искусства. 1927. № 2. 11 янв. С. 8. Чухлома – маленький старинный город в Костромской области. «Ленинградской Чухломой» критик А. Пиотровский в 1926 называл самые слабые городские театры.

³⁴ Михаил (Моисей) Борисович Падво (1904 – после 1936) – журналист. Сотрудник Ленинградского Гублита, директор ленинградского государственного эстрадного театра «Музик-холл», автор «Жизни искусства» второй половины 1920-х.

³⁵ *Мих. П.* Еврейская Чухлома // Жизнь искусства. 1927. № 2. 11 янв. С. 8.

«Уриэль» без всяких попыток обновления, омоложения затасканного, провинцией заезженного, временем опошленного репертуара. Безвкусица, убогость – единственное впечатление. Со сцены так и веет глухой, забытой и забитой провинцией». Труппа совершенно не сыграна, роль режиссера не видна: «Каждый актер играет, как ему вздумается, делает, что ему захочется, мизансцены не разработаны – нет режиссерской руки». Даже «бледные» декорации художника Левина «много ярче живых участников спектакля»³⁶.

Несмотря на некоторые положительные моменты открытия Ленинградского еврейского театра, отмеченные прессой, он не был принят критикой. Уже 11 января 1927 г. в том же номере журнала «Рабочий и театр», где была напечатана в целом благосклонная статья К. Тверского о двух спектаклях ЛЕТа, в заметке М. Ольгина «Введение к фельетону» встречаем совершенно уничижительный пассаж:

<...> Авось слышали, хотел сделать погоду «Лет»? Да не вышло театрального лета. Кишка тонка. В ночь под рождество антирелигиозного «Уриэля Акосту» поставил. Послonyaлся Акоста по сцене, поглядел, поговорил и заскучал. Тяжело старому до глубокой ночи публику потешать. Тяжело публике до глубокой ночи Акосту смотреть. Он старенький, песок с него сыплется – а из кожи вон лезет. Глядеть жалко. Сдрейфил театр. Акоста кушать просит. Отдохнуть хочет. А тут на счастье у дороги корчма стоит. Завернул туда. Глянь, а это «Ди Пусте Кречме». С одной стороны «Ди Пусте Кречме», с другой «Дер пустер театр», посреди Акоста старенький мается³⁷.

Другие еврейские театры – как ленинградские, так и гастролирующие в городе – к трагедии К. Гуцкова «Уриэль Акоста» не обращались³⁸.

³⁶ Мих. П. Еврейская Чухлома // Жизнь искусства. 1927. № 2. 11 янв. С. 8.

³⁷ Ольгин М. Введение к фельетону // Рабочий и театр. 1927. № 2. 11 янв. С. 11.

³⁸ См.: Смирнова Т. М. Еврейский театр // Смирнова Т. М. Театральная жизнь многонационального Петрограда – Ленинграда 1917–1941. С. 46–149.

Приложение

Список национальных театров Петрограда – Ленинграда, 1917–1941

Еврейский театр

Студия Алексея Грановского – Еврейский камерный театр, май – ноябрь 1918 – ноябрь 1920

Студия Александра Кугеля, ноябрь 1920 – май 1922

Товарищество драматических артистов п/у В.О. Сарканова – Еврейский художественно-театральный кружок – Еврейский художественный передвижной театр, 1918 – 1919

Еврейская передвижная драматическая труппа, август – декабрь 1920

Еврейский драматический театр (труппа М. Л. Картавцева), октябрь 1921 – осень 1922

Петроградский Еврейский театр п/у Р. Заславского, сентябрь – октябрь 1922 – май 1923

Еврейский передвижной театр (коллектив) п/у А. Кржевацкого, март 1922 – сентябрь 1923

Петроградская еврейская передвижная труппа п/у С. И. и А. И. Кржевацких (Трудколлектив № 3) – Единая еврейская передвижная труппа, ноябрь 1923 – сентябрь 1925

Ленинградский Еврейский театр (ЛИЕТ), декабрь 1926 – январь 1927
«Дер наер Вег» («Новый путь»), театр п/у Я. Гузика, август – сентябрь 1930

Еврейский театр рабочей молодежи (ЕвТРАМ) – Еврейская театральная мастерская (студия) Еврейского дома просвещения, художественный руководитель Л. И. Мурский, январь 1933 – февраль 1938

Ленинградский государственный ансамбль еврейской комедии (оперетты) п/у С. И. Гольдберга («Театр Анны Гузик»), 1939–1941

Украинский театр

Украинский коммунистический театр им. Т. Г. Шевченко, февраль – апрель 1919

Украинский театр (пр. Володарского – Литейный пр., 51), Украинский театр-коллектив им. Т. Г. Шевченко, апрель 1919 – ноябрь 1923; весна – лето 1924

Украинский театр-коллектив (пр. Володарского – Литейный пр., 42) п/у И. Зембулат-Попова, декабрь 1921 – весна 1922

Труппа украинских артистов п/у А. С. Карпинского при Помголе, лето 1922

Труппа К. Рекало – Украинский передвижной театр, ноябрь 1922 – лето 1924 (с перерывами)

Труппа «Громада», 1922

Единый Украинский театр им. Т. Г. Шевченко (на базе всех украинских трупп Петрограда), июль – ноябрь 1923

Труппа им. М. Л. Кропивницкого, весна – лето 1924

Единый украинский коллектив для г. Ленинграда и его губернии (слияние театра им. Т. Г. Шевченко и труппы им. М. Л. Кропивницкого) [трудколлектив «Единый украинский театр», Единый украинский коллектив № 51, Коллектив единой украинской труппы], Разъезжая ул., 15, июль 1924 – май 1925

Ленинградский гастрольный украинский коллектив № 70 п/у А. К. Арказовского [Передвижной коллектив № 70] (труппа Рекало – Арказовского), лето 1924 – лето 1925

Труппа А. Чарского – Трудколлектив украинских артистов им. Т. Г. Шевченко (передвижной), летний сезон 1925

Труппа Гордиенко (передвижная), лето 1925

Единый украинский трудколлектив п/у В. И. Разсудова-Кулябко, октябрь 1925 – октябрь 1926

Ленинградский Украинский театр (ЛУТ) при Украинском доме просвещения им. Г. И. Петровского, ноябрь 1926 – летний сезон 1927

Рабочая театральная мастерская («Ратемайст») [от укр. «майстерня»] п/у И. Я. Юхименко при Украинском доме просвещения, октябрь 1927 – март 1928

Украинский театр Домпросвета им. Г. И. Петровского п/у И. Я. Юхименко, ноябрь 1927 – апрель 1928

Ленинградский передвижной театр-коллектив п/у А. К. Арказовского, летний сезон 1928

Ленинградский (единый) Украинский театр (ЛУТ) п/у А. Ф. Мокина (с 1 апреля 1929 п/у А. К. Самарского), октябрь 1928 – май 1929

Передвижной Украинский театр п/у Н. Ф. Чарновской, сезоны 1928/1929 и 1929/1930

Украинский театр коллектива «Рабис» п/у А. К. Арказовского, летний сезон 1929, гастроль в Крыму и на юге Украины

Коллектив украинских актеров п/у С. Схидного (Восточного), летний сезон 1929, гастроль по Мурманской железной дороге и в Архангельской области

Ленинградский Молодой украинский театр (МУТ), октябрь 1929 – лето 1930

Передвижной Украинский театр п/у М. Г. Рутковского, февраль – сентябрь 1930

Государственный Украинский театр «Жовтень» («Октябрь») п/у Д. Д. Ровинского, 1930–1931

Финский театр

Финский государственный драматический театр, главный режиссер Г. Г. Вялисальми, янв. 1921–1922

Государственный Финский передвижной агиттеатр (ноябрь 1930) – Финский государственный колхозный театр (с 1932, с 1936 – колхозно-совхозный), художественный руководитель Х. Х. Тамми, ноябрь 1930 – 25 февраля 1938

Эстонский театр

Эстонские труппы п/у О. Петерсона, И. Пыдрам-Таго, Д. Отсинга, 1917

Театр Эстонского пролеткульта п/у О. Петерсона, лето 1918 – лето 1919 «Агиттруппа», театр при Эстонском доме просвещения, 1921

Эстонский городской театр п/у Югансона, 1921

Театр (театральная мастерская) Эстонского дома просвещения, 1925 – 1929

Государственный Эстонский передвижной агиттеатр (Государственная эстонская агитбригада) (ноябрь 1930) – Государственный Эстонский колхозный театр (с 1933, с 1936 – колхозно-совхозный), художественный руководитель В. Рятсеп, ноябрь 1930 – 25 февраля 1938

Татарский театр

Драматическая труппа Башкирской дивизии (спектакли на татарском языке), 1920

Мусульманская труппа (Муструппа), главный режиссер Г. Саттаров, с лета 1922 – В. Г. Муртазин-Иманский; сентябрь 1921–1923

Ленинградский Татарский агиттеатр – Ленинградский областной передвижной Татарский театр (Ленинградский государственный татарский театр), художественный руководитель А. Юсупов, 1 января 1932 – октябрь 1935

Латышский театр

Новый Петроградский латышский театр, руководители А. Миерлаук и А. Амтман-Бриедит, 1915–1918

Коммунистический театр при 6-м Туккумском латышском полку, весна – лето 1918

Петроградский латышский рабочий театр (театр-студия) [Труппа петербургского латышского Пролеткульта], сентябрь 1918 – лето 1919

Драматическая студия при латгальском клубе «Виниба», руководитель А. Рубуль, март 1920–1923

Латышский драматический театр (Латдрамтеатр) – Латышский агитационный театр при Латышском домпросвете, главный режиссер Ю. Даумант, январь 1921–1923

Латышский театр при Доме просвещения (1931) – Ленинградский Латышский театр-студия (1935), художественный руководитель студии Э. Циммерман, с 1 января 1936 – А. Ванадзин; 1931 – 3 марта 1938

Польский театр

Польский Народный театр, сентябрь 1915 – весна 1918

Художественно-литературный театр п/у Ст. Кедржиньского, весна 1916 – весна 1918

Польский драматический театр (передвижной), май 1921 – июнь 1922

Польская театральная мастерская при домпросвете, руководитель А. Самарский-Мяновский, сентябрь 1932 – декабрь 1935

Китайский театр (самодеятельный)

Китайский драматический кружок – самодеятельный театр при Доме просвещения народов Востока, руководители: Хан Юйчжоу, с осени 1936 – Чао Чинсо; весна 1929 – 25 февраля 1938

Указатели

Указатель драматических и музыкально-драматических произведений

- «А ну-ка разденьтесь!» 23
«Адриенна Лекуврер» Э. Скриба и Э. Легуве, перевод В. Р. Зотова 147, 158
«Али-Баба и сорок разбойников» Л. П. Конской 250, 251
«Альбина Мегурская» Н. Шаповаленко 349
«Американский маскарад» Ю. Юркуна 257
«Ангел на шпиге Адмиралтейства» С. А. Тимошенко 212
«Андалузская свадьба», балет И. Альбениса и Э. Гранадоса 325, 331
«Анжело» В. Гюго, перевод Н. В. Михно 147
«Антоний и Клеопатра» У. Шекспира 193
«Арлекинад», балет Р. Е. Дриго 320, 325, 333
«Ах! Ах!» 23
«Бар-америкэн» 191
«Батраки» Ф. Клинберга 351
«Бедная невеста» А. Н. Островского 147
«Бедность не порок» А. Н. Островского 48
«Без вины виноватые» А. Н. Островского 95
«Белая свадьба» («Рубикон») Э. Бурдэ 144
«Бес в ребро» 23
«Бесстыдница» 23
«Благодать» («Ее черновая работа») Л. Н. Урванцова 95, 130, 131, 140, 141, 147
«Близнецы» («Менехмы») Плавта 228, 259
«Блок-нот Хроноса» 170
«Блудливый директор» 23
«Блэк энд уайт» К. Э. Гибсмана и П. П. Потемкина 173
«Боги жаждут» А. Франса 271
«Божья милость» А. Ф. Деннери и Г. Лемуана в переложении Н. А. Перельского (Н. А. Некрасова) 278

- «Бой бабочек» Г. Зудермана 92
«Борис Годунов» А. С. Пушкина 352
«Булат-бабай» («Семья бабушки Булата») К. Г. Тинчурина и К. Г. Наджми 352
«Бунт времени» С. А. Тимошенко 207-211
«Бунт машин» А. Н. Толстого 204
«Буря» У. Шекспира 76
«Бутон розы», балет 334
«Вава» С. А. Кеттлер и В. А. Крылова 76
«Великая война» С. Э. Радлова 257
«Венецианский купец» («Шейлок») У. Шекспира 94
«Версальский договор» («Версальские благодетели») С. Э. Радлова 242
«Веселые дни Распутина» С. А. Шиманского 148
«Взятие Азова» 28
«Взятие Бастилии» («Четырнадцатое июля») Р. Роллана 245, 272, 273
«Взятие Плевны» 28
«Вий», опера А. Л. Горелова 364
«Вий» О. Вишни 367
«Виндзорские проказницы» У. Шекспира 250–252, 254
«Виндзорские кумушки», комическая опера О. Николаи 250
«Виновны – невинновы» А. Стриндберга 287
«Владимир Маяковский» В. В. Маяковского 7, 115, 116, 123, 124
«Власть тьмы» Л. Н. Толстого 50, 68, 76, 87, 88
«Воевода» («Сон на Волге») А. Н. Островского 147
«Вождь» 291
«Воздушное похищение, или Удачный обман» 260
«Война женщин» А. Дюма-отца, перевод А. А. Сувориной 147
«Война с Турцией» 28, 310
«Волчьи души» («Кража») Дж. Лондона, перевод З. Д. Львовского и Н. В. Лапиной 147
«Волшебная балетная туфелька», балет 325
«Волшебная гармоника» С. Э. Радлова 242
«Волшебная сказка», балет 318
«Волшебная флейта», балет Р. Е. Дриго 318-323
«Ворота, обручи, крендель» К. М. Миклашевского 261

- «Воск» С. А. Тимошенко 203, 211, 212
 «Восстание ангелов» А. Я. Бруштейн по роману А. Франса 286
 «Вот так пилюли, что в рот, то спасибо» Н. П. Миронова 66
 «Врач своей чести» П. Кальдерона 7, 105–107, 109, 110
 «Времена года», балет А. К. Глазунова 320
 «Вторая дочь банкира» С. Э. Радлова 239, 240, 245
 «Гайдамаки» по поэме Т. Г. Шевченко 367
 «Гамлет» У. Шекспира 25, 63, 94, 114, 147
 «Гарри в баре» Милютин 170
 «Гвоздь сезона» («Что они ставят»), оперетта-шарж М. Неровного 177
 «Генеральша Настасьюшка» – см. «Ее превосходительство Настасьюшка»
 «Гирш Леккерт» А. Д. Кушнирова 352
 «Глубинные пути» В. А. Скарделя 351
 «Горе от ума» А. С. Грибоедова 63, 66, 199, 200
 «Господин де Пурсоньяк» Ж. Б. Мольера 257, 259
 «Грациелла», балет Ц. Пуни 320
 «Грешнички» 23
 «Грот сатира», балет Э. Грига 325, 326
 «Гута» Г. Я. Кобеца 352
 «Дама с камелиями» А. Дюма-сына 76, 98, 99
 «Два болтуна» М. де Сервантеса 261
 «Два брата» М. Ю. Лермонтова 278, 285
 «Два веронца» У. Шекспира 285
 «Две сиротки» А. Ф. Деннери 261
 «Двенадцать» А. А. Блока 263, 292, 294, 304–306
 «Деревенский судья» («Деревенский алькад», «Саламейский алькад») П. Кальдерона 256, 259
 «Джанина», балет Г. Доницетти 325, 332, 333
 «Джон Крукс и его любовь» К. М. Миклашевского 260
 «Диктатура» И. К. Микитенко 352
 «Дон Жуан» Ж. Б. Мольера 106, 277
 «Доходное место» А. Н. Островского 63, 66, 95
 «Дуэль при кардинале Ришелье» Ж. Ф. Локруа, Э. Бадона 316
 «Евнух» Теренция 259

- «Единственный наследник» Ж.-Ф. Реньяра, перевод В. С. Лихачева 147
- «Ее превосходительство Настасьюшка» М. К. Константинова 129, 130, 147, 158
- «Ермак Тимофеевич, покоритель Сибири» 29
- «Железная дорога» В. В. Маяковского 115
- «Жеманницы» Ж. Б. Мольера 250
- «Жемчужина Индии» С. Э. Радлова 251
- «Жена артиста» Э. Скриба 316
- «Женитьба» Н. В. Гоголя 147, 199, 200
- «Женщина» Ф. Ведекинда 76
- «Женщина-змея» К. Гоцци 250
- «Женщина и зеркало» Н. Оксиллия, перевод А. А. Сувориной 147
- «Женщина с моря» Г. Ибсена 76
- «Жертвоприношение» Р. Тагора 291, 299, 303, 308
- «Жизнеописание Наполеона Бонапарта» Духа Банко (Д. И. Гликмана) 170
- «Жорж Данден, или Муж же и виноват!» Ж. Б. Мольера, перевод Е. В. Лавровой 147, 352
- «Забавы Калифа» А. И. Писарева 279, 280
- «Заза» П. Бертон и Ш. Симона, перевод В. В. Барятинского 83, 91
- «Зарождение Марсельезы» М. Е. Левберг 231
- «Заря в Карпатах» – см. «Карпатские горцы»
- «Зеленый попугай» А. Шницлера 76
- «Зеленый черт», пантомима 237, 238
- «Земля» В. Брюсова 291, 297, 301, 303, 307
- «Зимняя сказка» У. Шекспира 285
- «Зори» Э. Верхарна 268
- «Зямка Копач» М. Даниэля 352
- «Игрок», инсценированный роман Ф. М. Достоевского 259
- «Игроки» Н. В. Гоголя 147, 259
- «Иностранка», балет М. И. Пальцевой 325, 330, 331
- «Интермедия» 281
- «К мировой коммуне», празднество 250
- «К свету», балет 325
- «Кадры» И. К. Микитенко 352

- «Как Иван-дурак умным стал» В. А. Раппопорта 231
«Каменный гость» А. С. Пушкина 110, 276, 277
«Камиль» Х. Такташа 352
«Камо грядеши» Э. Моро по роману Г. Сенкевича, перевод А. З. Муравьевой 76, 83
«Карпатские горцы» («Заря в Карпатах») Ю. Коженёвского 351
«Карьера Наблочнокого» В. В. Бялятинского 76
«Катерина», драмбалет А. Адана и А. Г. Рубинштейна 324, 332
«Катерина», опера Н. Н. Аркаса 363, 367
«Квантунская коммуна» 351
«Кинетофон Эдисона» 177
«Кино-оперетта» («Оперетто-кино») Ж. Икс 183, 187, 188
«Князь Игорь», опера А. П. Бородина 237
«Коварство и любовь» Ф. Шиллера 76
«Коммунист» 349
«Контроллер спальных вагонов» 23
«Коппелия», балет Л. Делиба 320
«Королева экрана» Ж. Жильбера 177
«Король Лир» У. Шекспира 63, 64
«Красивый хищник» А. Лаведана, перевод Н. Н. Рыбникова и А. И. Дубровского (Светлова) 147
«Красные маки» по рассказу Э. По 285
«Красный комендант» («Лейтенант Шмидт») А. И. Пиотровского 285
«Кровавая рука» П. Кальдерона, переделка В. А. Каратыгина 107
«Кровь» С. А. Шиманского 147
«Кэт и Вилли, Джек и Джим» Н. Р. Эрдмана 191
«Л.24.Б» – см. «S – 12 – В»
«Лейтенант Шмидт» («Красный комендант») А. И. Пиотровского 285
«Лес» А. Н. Островского 324
«Лесная сказка», балет 325
«Летающий лекарь» Ж. Б. Мольера 250, 261
«Летняя картинка» Т. Л. Щепкиной-Куперник 324
«Лизанька Сандунова» В. Н. Всеволодского-Гернгросса 293
«Лимеривна» («Лымеривна») П. Мирного 367
«Любовь в американском небоскребе» Духа Банко (Д. И. Гликмана)

- «Любовь в кредит» 23
 «Любовь и золото» С. Э. Радлова 254-256
 «Любовь к трем апельсинам» К. Гоцци 193
 «Любовь театров» Л. Н. Давидович 198
 «Мадам Сан-Жен» («Madame Sans-Gêne») В. Сарду и Э. Моро, перевод Ф. А. Корша 87
 «Мадемуазель де Рувр» («Полудевы») Э. М. Прево, перевод Н. А. Лапицкой 147
 «Мадемуазель Фифи» О. Метенье по новелле Г. де Мопассана 76, 83
 «Майор из Абиссинии», оперетта 23
 «Майская ночь», опера Н. А. Римского-Корсакова 140
 «Майский праздник» («1 Мая») А. Я. Бруштейн 284
 «Макбет» У. Шекспира 94
 «Маленькая Испания», балет 325
 «Маленькая Италия», балет 325
 «Манфред» Дж. Г. Байрона 293
 «Мария Магдалина» М. Метерлинка 158
 «Маркиз Гасконец Величавый», сценарий 253
 «Марьян дол» («Марьяна доля») Н. Каржанского (Н. С. Зезюлинского) 129, 130, 147, 158
 «Маскарад» М. Ю. Лермонтова 106
 «Материнское благословение, или Бедность и честь» Н. А. Некрасова 261, 278
 «Матросская таверна “Золотой рог” в Сан-Франциско» 191
 «Машины» С. А. Тимошенко 204
 «Медведь и часовой» Ж. Б. Г. Дебюро 258
 «Медведь» А. П. Чехова 51, 324
 «Мещане» М. Горького 76, 97, 99, 102
 «Мещанин-дворянин» («Мещанин во дворянстве») Ж. Б. Мольера 281, 282
 «Мина Мазайло» Н. Г. Кулиша 352
 «Мисс Брайтон из Америки» А. Нератова 191
 «Мистер Могридж-младший» М. Я. Тригера 191, 212–214
 «Мистерия-буфф» В. В. Маяковского 232
 «М-ль де Рувр» – см. «Мадемуазель де Рувр» («Полудевы») «Муж, жена, чичисбей и фашисты» 170

- «Мятежник» («Ученик дьявола») Б. Шоу 278
«На дне» М. Горького 147, 360
«На смерть В. И. Ленина», литературный монтаж 367
«Назад к Мафусаилу» Б. Шоу 209
«Назар Стодоля» Т. Г. Шевченко 360
«Наивный человек» («Дикарь») по Вольтеру 278, 281
«Настасьюшка» – см. «Ее превосходительство Настасьюшка»
«Наталка Полтавка» И. П. Котляревского 8, 359-370
«Наутилус» по романам Ж. Верна 23
«Нафтоле Ботвин» А. Вевьорко 352
«Наша содержанка» 23
«Наяда и рыбак» («Ундина»), балет Ц. Пуни 325
«Не было ни гроша, да вдруг алтын» А. Н. Островского 158
«Не ходи ж ты раздетая» 23
«Небожественная комедия» З. Красинского 300, 303, 306, 307
«Небрежное дитя» Э. Лабиша 259
«Невеста мертвеца, или Сватовство хирурга» С. Э. Радлова 235, 236, 240, 245
«Недоросль» Д. И. Фонвизина 51
«Необычайные приключения Э. Т. А. Гофмана» К. Н. Державина 271, 288
«Несгораемый шкаф», кино-скетч Г. Сидорова 177
«Никита и три дочери» 63
«Новобрачные поневоле» 23
«Ночи безумные» Л. Л. Толстого 76, 83
«Ночь перед Рождеством», драмбалет Б. В. Асафьева 324, 330
«Нью-йоркская красавица», оперетта 20, 21
«Обезьяна-воровка» 316
«Обезьяна-доносица» С. Э. Радлова 236, 237
«Обряд русской народной свадьбы» В. Н. Всеволодского-Гернгросса 291, 301, 303, 308, 309
«Оркестр короля Сиамского Чулалонгкорна» 170, 215
«Орленок» Э. Ростана 76, 98
«Оскорбление публики» П. Хандке 118
«Отелло» У. Шекспира 63, 91, 94, 147
«Павел I» Д. С. Мережковского 138, 158, 161

- «Падение Елены Лэй» А. И. Пиотровского 288
«Параша-Сибирячка» Н. А. Полевого 66
«Парижская Коммуна» В. Шкловского 271
«Парижский цирюльник» 261
«Пахита», балет Э. М. Дельдевеза 318, 332
«Первый винокур» Л. Н. Толстого 48, 230
«Перекаты» В. В. Барятинского 86, 98
«Песня про купца Калашникова» М. Ю. Лермонтова, инсценировка 231
«Петро возвращается» А. Юхкума 351
«Пикантная интрижка» 23
«Плоды просвещения» Л. Н. Толстого 147
«Пляска жизни» В. В. Барятинского 76
«Победа над Солнцем», опера А. Е. Крученых и М. В. Матюшина 7, 115, 119, 120, 122, 123
«Повесть о двух городах» Ч. Диккенса 271
«Погранзнак литер “Д”» («Юный пограничник»), балет 325, 330
«Поездка в Скарборо» Р. Шеридана 259
«Пожар на Западе», мистерия по стихам Э. Верхарна 293
«Портрет» В. А. Скарделя 351
«Последний буржуй, или Музей старого строя» К. М. Миклашевского 245–247, 261
«Потонувший колокол» Г. Гауптмана 292, 297
«Предложение» А. П. Чехова 51
«Президент огненной земли», оперетта 22
«Прерванное свидание», пантомима В. Н. Соловьева 234
«Привал кавалерии», балет И. И. Армсгеймера 320, 322, 325, 326
«Приемыш» С. Э. Радлова 249, 256, 268
«Приключения молодого сценариста в стране кино» В. Г. Шмидтгофа 182
«Принцесса Грёза» Э. Ростана 26
«Принцесса Турандот» К. Гоцци 233, 250
«Про любовь» И. Н. Потапенко 147
«Проверка» Я. Эйдука 351
«Проделки Смеральдины» В. Н. Соловьева 253, 254
«Происки капиталистов» С. Э. Радлова 242

- «Прометей» по Эсхилу 293, 301
«Пуговка от штанов» 23
«Путешествие вокруг света в восемьдесят дней» по роману Ж. Верна 23
«Путешествие на Луну», феерия Ж. Оффенбаха 24
«Путешествие Перришона» Э. Лабиша 258
«Пьеро-цирюльник» 261
«Работница» С. А. Найденова 147
«Работяга Словотеков» М. Горького 243–245
«Разбойники» Ф. Шиллера 63
«Разделение России» С. Э. Радлова 242
«Ревизор» Н. В. Гоголя 63, 66, 124
«Ревность Барбулье» Ж. Б. Мольера 258
«Республика на колесах» Я. А. Мамонтова 349, 367
«Рождественская сказка» В. Хлебникова 115
«Российский Прометей» («Петр Первый») Н. Г. Виноградова 293
«Рука Всевышнего Отечество спасла» Н. В. Кукольника 66
«Ручей», балет Л. Делиба 324
«Саламинский бой» С. Э. Радлова и А. И. Пиотровского 230
«Самоубийство артиста №-ского на глазах у публики» Никитина 170
«Сбитенщик» Я. Б. Княжнина 228, 229
«Свадьба» С. Выспяньского 293, 301
«Свадьба Кречинского» А. В. Сухова-Кобылина 51
«Свадьба Фигаро» П. О. Бомарше 316
«Сватовство доктора» С. Э. Радлова (вторая ред.: «Невеста мертвеца, или Сватовство хирурга») 235
«Свержение самодержавия» Л. Лисенко 284
«Светоч свободы», балет Е. А. Мравинского 325, 329
«Своенравная жена», балет Ж. Мазилье 319
«Севильский цирюльник» П. О. Бомарше 51, 278, 281
«Семь разбойников» 260
«Сестра Беатриса» М. Метерлинка 292
«Сильвия», балет Л. Делиба 320
«Сильфида», балет Ж. М. Шнейцхоффера 320
«Симфонические этюды», балет Р. Шумана 324
«Синопский бой» 28, 29

- «Синяя борода», феерия 33
- «Сказка еще об одном принце, который нашел свою принцессу», пантомима В. Н. Соловьева 233
- «Сказки Пушкина», литературно-хореографический монтаж В. П. Рак-та 325, 330, 334
- «Слава» Г. д'Аннунцио 293
- «Славное время» Р. Ф. Ишмурата 352
- «Слепые» М. Метерлинка 292
- «Случай на море», балет 329
- [«Смерть Иоанна Грозного» А. К. Толстого] 158
- «Смерть Тарелкина» А. В. Сухово-Кобылина 282–284, 288
- «Снегурочка» А. Н. Островского 28, 292, 297
- «Соблазн» 23
- «Советский сундучок», пантомима Л. Лисенко 243, 244, 287
- «Солдат и черти» А. Н. Маслова (А. Бежецкого) 144
- «Солнцеворот» 291, 312
- «Среди цветов», балет 335
- «Стенька Разин» В. В. Каменского 272, 278, 279, 291, 311
- «Стойкий принц» П. Кальдерона 106, 110, 273
- «Странствующая труппа» 325
- «Страшная месть» Е. И. Малюги по повести Н. В. Гоголя 368
- «Страшная ночь» Н. фон Дингельштедта 24
- «Стрелки» («Стрелки поворачивают винтовки») Я. Эйдука и А. Кадикиса-Грозного 351
- «Строитель Сольнес» Г. Ибсена 293, 298
- «Суд над театром» 172, 189
- «Султан и черт» С. Э. Радлова 237, 238, 240, 252, 261
- «Сцены из рыцарских времен» по А. С. Пушкину 277
- «Талисман», балет Р. Е. Дриго 324
- «Танго Саркофаг» 170
- «Тартюф» Ж. Б. Мольера 352
- «Тиль Уленшпигель», балет Р. Штрауса 324
- «Ткачи» Г. Гауптмана 138, 158
- «Том Сойер», драмбалет А. П. Гладковского, П. Э. Фельдта 324
- «Три жены напрокат» В. А. Каратыгина 258
- «Турецкий пленник» («Пленник») С. Э. Радлова 243

- «Тщетная предосторожность», балет П. Гертеля 318–320, 322, 323, 325
- «Тяжкая доля» Е. П. Карпова 49
- «У ног вакханки» 23
- «Ураган страсти» 23
- «Уриель Акоста» К. Гуцкова 147, 374
- «Учитель» Р. Русско 351
- «Фадетта», драмбалет Л. Делиба 324
- «Фауст» И. В. Гёте 114
- «Философ» П. Аретино 259
- «Фильма смерти» С. А. Тимошенко 205
- «Фитцли-Путцли» 170
- «Фома Гордеев» К. И. Арабажина по повести М. Горького 76
- «Фру-фру» 91
- «Фуэнте Овехуна» («Овечий источник») Лопе де Веги 272–274
- «Хорошие соседи», оперетта А. Л. Горелова 364
- «Храм Божий» И. Клейнера 293, 298
- «Храм Мельпомены» С. Л. Рафаловича 76
- «Христианин» Х. Кэна 76
- «Царевна-вспышка» Юрьина-Бенедикта (Н. Н. Вентцеля) 251
- [«Царь Борис» А. К. Толстого] 158
- [«Царь Федор Иоаннович» А. К. Толстого] 158
- «Царь Эдип» Софокла 91
- «Цветок зла» А. А. Сувориной 128, 131, 142
- «Цыгане» С. В. Рахманинова 325
- «Цыганская свадьба» 344
- «Чайка» А. П. Чехова 76, 147
- «Человек, который смеется» Л. Н. Урванцова по роману В. Гюго 281
- «Червона хвыля» («Красная волна») Е. И. Малюги 358
- «Черные и белые» («Блэк энд уайт») В. Г. Шмидтгофа и С. А. Тимошенко 173, 175
- «Черт в зеленом, или Услуга за услугу. Злоключения Арлекиновы» В. Люсциниуса (Вл. Н. Соловьева) 238
- «Четырехэтажный дом» С. Э. Радлова 256
- «Читра» Р. Тагора 291, 303, 308
- «Чудесные лучи» Ф. Н. Фальковского 147

Указатель драматических и музыкально-драматических произведений

- «Ша! Дер ребе форт» Б. Юнгвица 349
«Шейлок» – см. «Венецианский купец»
«Шестеро влюбленных» К. М. Миклашевского 260
«Шесть условий товарища Сталина» 351
«Шофер-обольститель» 23
«Шуліки степів» («Степные коршуны») Е. И. Малюги 368
«Электробиоскоп “Аргус” (актуалия)» 177
«Ябеда» В. В. Капниста 147
«Як Алис цариця закохалась в Гриця» («Как Алис царица влюбилась в Гриця») Е. И. Малюги 368
«97» («Незаможники») Н. Г. Кулиша 352
«Ball-mobile» 170
«Madame Sans-Gêne» – см. «Мадам Сан-Жен»
«Potash and Perlamutter» М. Гласса и Ч. Клейна 349
R. U. R. K. Чапека 204
«S – 12 – В» («Л.24.Б») С. А. Тимошенко 207

Указатель имен

- А. А. 192
А. Д. 228, 245
А. К. 308
А. М. – см. Меньшой А.
А. Н. Ш. 307
А. П. – см. Пиотровский А. И.
А. Т. 280
Абрамов А. 201
Абрамович С. М. (Бройде Ш. Я., псевд. Мойхер-Сфорим М.) 350
Абызова Л. И. 327
Аверкиев Д. В. 65
Аверченко А. Т. 38
Авлов (Шперлинг) Г. А. 307
Агафонов М. С. 48
Адан А. 324, 332
Адельгейм Раф. Л. 90, 91
Адельгейм Роб. Л. 90, 91
Адонц Г. Г. (псевд. Петербургский) 172, 218
Азов (Ашкинази) В. А. 168
Айдарская А. Г. 327
Акимов Н. П. 171, 193, 210, 211, 213, 214, 216, 329
Александр II 49, 128
Александр III 318
Александров А. С. (псевд. Серж) 235, 238, 239, 258, 259, 260, 268
Александров Г. А. 35, 37, 39
Александров Н. 254
Александров П. И. 251
Александрова Е. М. 271

- Александрова О. А. 292, 293
 Александрова Т. М. 251
 Алексеев К. В. 251, 254, 258
 Алексеев Ф. В. 39
 Алексеев-Яковлев А. Я. 28, 29, 232
 Алексеева Л. 334
 Алксон А. И. 251, 254, 259, 260
 Алперс Б. В. 7, 245, 267–271, 273
 Алферова С. В. 116
 Альбенис И. 325, 331
 Альмединген А. Н. 251
 Альтман Н. И. 374
 Алябьев А. А. 247
 Алянский Ю. Л. 15
 Амтман-Бриедит А. 384
 А-Н С. 303
 Анатемэ 169
 Андреев А. 304, 328
 Андреев Б. 216
 Андреев В. В. 251
 Андреев Л. Н. 187
 Андреева М. Ф. 138, 167, 226, 232, 233, 267, 342
 Андреева Т. В. 304
 Анисимова Н. А. 325, 331, 335
 Анна Иоанновна 228
 Анненков Б. П. 238, 243, 254
 Анненков Ю. П. 168, 171, 173, 204, 230, 231, 240
 Аполлоне (псевд.) 236
 Аполлонс 237
 Апраксина (Рахманова) М. Д. 133, 137, 138, 145, 161, 162
 Арабажин К. И. 76, 82
 Арбакл Р. К. (псевд. Фатти) 220
 Арбатов Н. Н. 192

- Арбенин Г. А. 37
Арбузов А. Н. 350
Аренский А. С. 329
Аретино П. 259
Арефьева А. Б. 7
Аристофан 250
Арказовский А. К. 361, 362, 369, 383, 383
Аркас Н. Н. 363, 367
[Армсгеймер И. И.] 320, 322, 325, 326
Арнс Л. – см. Аронсон Л. Л.
Аронова Ф. Б. 377
Аронсон Л. Л. (псевд. Арнс Л.) 257
Асафьев Б. В. 324, 330, 333
Асеев Н. Н. 113
Асенкова 271
Аскназий Ц. В. (О.) 170, 194, 205
Аспазия – см. Розенберг Э.
Ауслендер С. А. 329
Афиногенов А. Н. 350
Ахматова (Горенко) А. А. 246, 295, 374
Ахрон И. Ю. 375
Аш Ш. 350
Ашкенази А. А. 378
Аэль – см. Старк Э. А.
- Б. 312
Б. Н. – см. Никонов Б. П.
Бабушкин И. В. 49
Багров П. А. 203, 221
[Бадон Э.] 316
Базилевская Н. П. 36
Байбатыров 1-й Н. 334
Байбатыров 2-й 332

- Байгузина Е. Н. 7, 330
 Байрон Дж. Г. 293
 Баланчивадзе Г. М. (псевд. Джордж Баланчин) 305, 306, 315, 321, 324, 335
 Баллюзек В. В. 192
 Бальмонт К. Д. 119, 295
 Банни Д. 182, 183
 Барабанов Н. С. 151
 Баратов (Бреннер) П. Г. 88, 89, 92, 93, 98
 Барсицкий А. 364
 Барятинский В. В. 73, 76, 82, 83, 85, 86, 88–91, 95, 98
 Басальго Д. 70
 Басаргина (Блок) Л. Д. 105, 251, 253, 263
 Баторевич Н. И. 14, 42
 Баумвальд К. К. 33, 38, 42
 Бахта И. Г. 281
 Бедров И. Н. 269
 Бейзер М. 379
 Беленсон А. Э. 239
 Бельский И. Д. 327
 Бентовин Б. И. 221
 Бенуа А. Н. 37, 38, 192, 342
 Береза Ш. 37
 Березкин В. И. 122
 Берман М. М. (псевд. Мартын Двинский) 199, 344
 Бернар С. 25, 85, 87, 97, 98
 Берсон А. 374
 [Бертон П.] 83, 91
 Бетховен Л. ван 327
 Билль-Белоцерковский (Белоцерковский) В. Н. 350
 Биневич Е. М. 373
 Блауманис Р. 350
 Блок А. А. 105, 119, 225, 226, 246, 262, 263, 270, 292, 294, 295, 304–306
 Блок Л. Д. – см. Басаргина Л. Д.

- Блюменфельд В. М. 311
Боборыкин П. Д. 51
Бобрищев-Пушкин А. В. 132, 133, 137, 149, 152–156, 163
Бобров С. П. 113
Бобышев М. П. 158
Богданов В. 328
Боглачева И. А. 6, 35
Бодар Ф. 22
Большаков С. 328
Бомарше П. О. 51, 66, 278, 281, 316
Бонди А. М. 228
Бонди Ю. М. 105, 232
Борер Л. 37
Борисоглебский М. В. 316, 318, 319
[Бородин А. П.] 237
Бороздин В. А. – см. Ермолов-Бороздин В. А.
Боронихин Е. А. 133, 149, 151
Бочаров Д. Д. 324
Бочарова М. 328
Брамсон А. М. 375, 376
Бренев Н. Н. (псевд. Черний В.) 201
Бренко А. А. 80
Бриф М. В. 251, 254, 258–260
Бродский И. И. 221
Бройтгалът С. М. 269, 271
Бруни Г. Ю. 234
Бруни Т. Г. 328
Бруштейн А. Я. 284, 285, 286
Брюсов В. Я. 291, 295, 297, 301, 303, 307
Брянский А. А. 21
Брянский А. М. 6, 47, 52, 53, 55
Брянцев А. А. 52
Буга А. Н. 368

Бугаенко В. П. 362
Бураковский А. З. 17, 20, 35
Бурдвосходов Ал. – см. Буров А. П.
[Бурдэ Э.] 144
Буре П. 84
Буренин В. П. 95
Буренин Н. Е. 232
Бурлюк Д. Д. 113
Бурлюк Н. Д. 113
Буров А. П. (псевд. Бурдвосходов Ал.) 136
Бухе Л. 334
Бухштейн В. С. 269
Бэлла А. 25

В. – см. Всеволодский-Гернгросс В. Н.
В. Л-ий – см. Вакулин В. А.
В. Набок 316
Ваганова А. Я. 318, 320, 322–327, 331, 336
Вайнонен В. И. 332
Вакар И. А. 115
Вакулин В. А. (псевд. Вл. Линский, В. Л-ий) 21, 22, 43, 87, 89
Валентейн М. А. 106
Вальтер-Файн Р. 197
Ванадзин А. Я. 347, 384
Ванжура Э. 14
Ван-Орен Ю.Г. 251, 254
Варгунин В. П. 48, 49
Варгунин П. П. 48, 49
Варковицкий В. А. 324, 325, 330–332
Варламов К. А. 77, 90, 93
Васильев П. И. 32, 42
Васильев Пант. И. 362, 364
Васильева Н. С. 159

- Вахрушева В. Н. 336
Вахтангов Е. Б. 271
Введенский А. И. 124
Вевьорко А. 352
Ведекинд Ф. 76
Ведринская М. А. 94
Вейдт К. – см. Файдт К.
Вейнштейн П. (псевд. Wein P.) 187
Велизарий М. И. 73, 93, 94
Вендровская Л. Д. 106
Верже 25
Веригина В. П. 105
Верн Ж. 23
Верстовский А. Н. 280
Верхарн Э. 268, 293
Вехтер Н. С. 75
Вечеслова Т. М. 330, 335, 336
Взметнев В. А. (псевд. Николаев-Соколовский В. А.) 31, 33, 41
Вивьен Л. С. 222
Викторов (Вигдорчик) 94, 95
Вильде Э. 350
Вильямс 235, 237
Вине Р. 192
Винклер П. П. фон 38
Виноградов Н. Г. 293
Винченше 25
Виолинов А. Н. 170, 194, 206, 222
Вирта Н. Е. 330
Виртанен Я. 352
Висковский В. К. 187
Вишня Остап – см. Губенко П. М.
Вл. Л-ий – см. Вакулин В. А.
Вовси С. М. (псевд. С. М. Михоэлс) 374, 375

- Воинов В. В. 232
Войтоловский 189
Волков Н. Д. 273
Волков С. 305
Волохов П. В. 269
Вольтер 278, 281
Вольф А. 39
Воронкова 271, 281
Воронкова Е. Н. 269
Врангель Н. Н. 114
Всеволодская-Голушкевич О. В. 291, 305
Всеволодский-Гернгросс (Всеволодский) В. Н. (псевд. В.) 7, 26, 203, 291–297, 299, 300, 301, 302–306, 308, 309, 310, 348
Вульф Я. И. 35–37
Вучина И. Г. 49
Выгодская Н. Л. 269, 271
Вычегжанина Л. С. 282
Высянянский С. 293, 301
Вялисальми Г. Г. 383
Вяльцева А. Д. 32
- Г. В. 244
Г. К. 283
Г. Кий – см. Крыжицкий Г. К.
Гаврилов 258–260
Гад У. 197
Гайдебуров П. П. 52, 82, 245, 267
Галанина Ю. Е. 173, 271
Галкина 271
Гарновская 334
Гауптман Г. 138, 158, 162, 292, 297
Гвоздев А. А. 217, 240, 248, 250, 253, 257, 264, 267, 270, 273, 279, 287
Ге Г. Г. 149, 164

- Гедберг Т. 292
Герман Й. 27
Геродот 230
[Гертель П.] 318–320, 322, 323, 325
Гершов С. М. 332
Гершуни Е. П. 178, 200
Геш Г. 299
Гёте И. В. 51, 114
Гибшман К. Э. фон 173, 235–239, 243, 247, 248, 251, 253, 254, 258–260
Гибшман Л. Э. 251
Гинзбург С. С. 196
Гинтылло В. В. 251, 258
Гинцбург (Гинзбург) И. Я. 75
Гиршбейн П. 350
Гладковский А. П. 324
[Глазунов А. К.] 320
Гласс М. 349
Гликман Д. И. (псевд. Дух Банко) 170, 179–191, 214
Глинская Ф. А. 228, 236, 237, 239, 243, 244, 254
Глясс (Гляссе) Н. П. 138
Гнединская А. 331
Гнесин М. Ф. 106
Гоголь Н. В. 24, 63, 65, 66, 124, 147, 199, 259, 260, 284, 368
Голейзовский К. Я. 175
Головин А. Я. 106, 251
Головина 235
Головинская Е. Д. 251, 258–260
Головко Г. А. 234, 251, 254, 258–260
Голубев 192
Голубенцев А. А. 269, 271, 272, 278, 280, 281, 285, 286
Голубцова А. В. 244
Гольдберг С. И. 355, 381
Гольдони К. 51, 63

- Гольц О. Л. 38
Гонзага П. 317
Гончаров И. А. 80
Гончарова Л. 328
Горбань 271
Гордиенко 382
Гордин Я. М. 350
Горелов (Горилый) А. Л. 364
Горенталь А. – см. Кржевацкий С. И.
Горин С. 158
Горин-Горяйнов Б. А. 28, 73, 203, 221, 222
Горный С. А. 251, 254, 259, 271
Горький М. (Пешков А. М.) 76, 80, 97, 99, 102, 137, 138, 147, 163, 225, 243, 244, 245, 246, 270, 342, 360
Гофман Э. Т. А. 211, 272, 288
Гофман Ю. Ф. 331
Гоцци К. 193, 233, 250
Градов В. Л. 144
Гранадос Э. 325, 331
Грановская 368
Грановский А. М. 273, 345, 373, 381
Грачева 206
Грибоедов А. С. 65, 200
Григ Э. 325, 326, 327–329
Григорович Д. В. 316
Григорьев М. А. 39, 40
Григорьева А. В. 258–260
Гринберг З. Г. 376
Грипич А. Л. 7, 268, 269, 272–274, 276–288
Гриффит Д. У. 209
Грובהва М. 336
Грузов С. С. 251, 254, 258
Губенко П. М. (псевд. Остап Вишня) 367

Гудини Г. 25
Гудкова В. В. 225
Гузик А. Я. 381
Гузик Я. 381
Гумилев Н. С. 113, 114
Гун К. А. 206, 208, 222
Гурвич 310
Гурецкий Я. В. 158
Гурков И. М. 318
Гурфинкель Ж. Л. (псевд. Жюльетта Икс) 183, 187, 188
Гурьев Г. Н. 252, 258, 271
Гусев В. М. 350
Гусев П. А. 322, 335
Гуцков К. 8, 147, 273, 352, 373, 374, 377, 380
Гюго В. 147, 276, 281
Гюнсбург Р. 17
Гюнт Ю. Н. 251

Д. М. – см. Мазуров Д. Н.
Д. П. 212, 213
Д'Актиль А. – см. Френкель А. А.
Д'Аннунцио Г. 293
Давидович Л. Н. 170, 198, 205, 206, 208, 210
Давлекамова С. А. 326
Давыдов В. Н. 75, 77, 83, 87, 90, 102, 216
Давыдов М. М. 346
Дадамян Г. Г. 26
Далматов В. П. 12, 93
Данилова А. Д. 324
Данилова Н. В. 335
Даниэль М. 352
Дарский (Псаров) М. Е. 94
Даумант Ю. 384

- Двинский Мартын – см. Берман М. М.
 Дворкин Ф. С. 291, 306
 Дворский Р. 197
 Дебольский М. Н. 208
 Дебюро Б. 258
 Де-Ламар (Вольпе) Б. Я. 200
 Делиб Л. 320, 324
 Дель Эра А. 6, 35
 Дельвари Ж. (наст. фам. Кучинский Г. И., псевд. Жорж) 230, 231, 235–238, 241, 243–245, 247, 248, 251, 253, 254
 Дельвиг А. А. 247
 [Дельдевез Э. М.] 318, 332
 Демиденко Ю. 12
 Денисов Я. И. 142, 144
 Деннери А. Ф. 261, 278
 Державин К. Н. 192, 234, 237, 268, 271, 276, 277, 288
 Дерюжинский 159
 Дестомб О. И. 76
 Дефонтен А. 221
 Дефорж П. Ж. Б. 293
 Джек 249
 Дид А. 182, 183
 Диккенс Ч. 271, 276
 Дингельштедт Н. фон 24
 Дмитриев В. В. 268, 276, 332
 Дмитриев П. В. 228, 232, 237, 239, 243, 245, 250–252, 257, 259, 264
 Днепров Э. Ф. 147
 Добровольская Г. Н. 320, 327–329
 Добужинский М. В. 39, 273, 342
 Довалькова М. В. 49
 Долгов 97
 Долинов А. И. 261
 Доницетти Г. 325, 332, 333

- Доронченков И. А. 114
Дорошевич В. М. 16, 17, 25
Достоевский Ф. М. 80, 259
Дрейден С. Д. (псевд. С. Др.) 311
Дриго Р. Е. 318, 319–323, 324, 325, 327
Дризен Н. В. (фон дер Остен-Дризен Н. В.) 7, 23–25, 127–130, 132, 134–138, 157, 159–161, 163
Дроздова 271
[Дубровский А. И. (псевд. Светлов)] 147
Дудинская Н. М. 315, 329
Дузе Э. 84, 87, 201
Дуков 271
Дуков Е. В. 17
Дункан А. 171, 175
Дух Банко – см. Гликман Д. И.
Дэм – см. Мазуров Д. Н.
Дюма-отец А. 147, 272
Дюма-сын А. 76, 98, 99
- Евдокимов В. Ф. 80, 81
Евдокимова Е. Н. 269
Евментьева Л. В. 326
Евреинов Н. Г. 20
Евреинов Н. Н. 73, 117, 118, 168, 192, 203
Евсеев И. Е. 39
Евстигнеева Е. 328
Егарев В. Н. 17, 37, 42
Егоров 271
Егоров В. Е. 215
Едличка А. В. 364
Елагин Н. Д. 228, 236–238, 243, 254, 259, 260
Елисеев Г. Г. 38
Енукидзе Н. И. 120

Ермаков 149

Ермолов-Бороздин В. А. (Бороздин В. А.) 159

Жежеленко 271

Жильбер Ж. 177

Жолкевич Е. А. 251, 258

Жорж – см. Дельвари Ж.

Жуковский В. А. 339

Жюльетта Икс – см. Гурфинкель Ж. Л.

Заболоцкий Н. А. 246

Зайцев Д. Ф. 269, 271

Западинский Н. 365

Заславский Р. 345, 381

Засосов Д. 12, 26, 38

Зезюлинский Н. С. (Каржанский Н.) 129, 130, 147, 158

Зейферт 37

Зеленая Е. В. (псевд. Рина Зеленая) 169, 170, 178, 184, 188, 195, 206, 222

Зембрих М. – см. Коханьска М. П.

Зембулат-Попов И. И. 360, 382

Зилоти А. В. 208, 210

Зин Л. – см. Львовский З. Д.

Зиновьев Г. Е. 245

Зозулина Н. Н. 320

Золотницкий Д. И. 14, 15, 23, 167, 225, 230, 231, 254, 256, 305, 321

Золя Э. 84, 276

[Зотов В. Р.] 147, 158

Зощенко М. М. 246, 335

Зубков А. Ю. 118

Зубов В. А. 149, 150

Зудерман Г. 92

Зуев Г. И. 14

Зуев Е. Г. 37

- И. И. С. – см. Соллертинский И. И.
И. Кр. 207
И. О. 210
Ибсен Г. 76, 203, 204, 293, 298
Ибянский А. М. 42
Иванов 281
Иванов А. Д. 43
Иванов А. И. 35, 36
Иванов В. В. 120, 268
Иванов Г. А. 15
Иванов Л. И. 318, 319
Иванов Н. Н. 293
Иванова Е. В. 270
Иванова Л. А. 321, 332
Иванова С. Г. 323
Ивановский А. В. 192
Игорь-Северянин – см. Лотарев И. В.
Изенберг В. К. 84
Изенберг К. В. 84, 85, 88, 90
Ильина В. – см. Репина В. И.
Иогансон Х. П. 319
Ирвинг В. 272
Исмагулова Т. Д. 26, 27, 32
Ишмурат Р. Ф. 352
- К. – см. Канкарович А. И.
Кабанов Е. Н. 41
Кавальери Л. 25
Кавос А. К. 315
Кадикис-Грозный Я. 351
Казанская Н. Д. 251, 254, 258, 260
Казанский Б. В. 257
Казанский В. 205

- Казанский (Смирнов) П. В. 93
Казик И. И. 208, 346
Казико О. Г. 170, 210, 222
Калинин М. И. 341
Калугина 271
Кальдерон де ла Барка П. 107, 109
Камал Ш. К. 350
Каменский В. В. 272, 276, 278, 279, 291, 311
Камкова Н. А. 325, 335
Камышевская О. А. 269
Канкарович А. И. (псевд. К.) 299
Кант М. 350
[Капнист В. В.] 147
Каратыгин А. К. 316
Каратыгин В. А. 107, 258
Каратыгин П. А. 106, 107
Каржанский Н. – см. Зезюлинский Н. С.
Карлони (Каролин) А. Ю. 249, 251, 254, 258
Карохин Л. 305
Карпенко-Карый И. К. 350
Карпинский (Карпиновский) А. С. 362, 382
Карпов Е. П. 6, 19, 47, 49–56, 59–70, 192, 199
Карсавина Т. П. 319
Картавов Ал. Ф. 17, 37, 39
Картавов И. Ф. 36
Картавова М. Е. 36, 42
Картавцев М. Л. 381
Катерли Н. С. 246
КаТэ – см. Козинцев Г. М., Трауберг Л. З.
Кацман И. 346
Квитка-Основьяненко Г. Ф. 350
Кевамес П. 351
Кедржиньский С. 384
Кеттлер С. А. 76

- Киви А. – см. Стенвалль А.
Кирова Д. Н. 151
Киршон В. М. 350
Киселев Г. Ф. 36
Кисельгоф З. А. 375
Кицберг А. 350
Клейн Ч. 349
Клейнер И. М. 293, 298
Клинберг О. Ф. 351
Клинберг Ф. К. 351
Книпович Е. Ф. 262
Княжнин Я. Б. 228, 229
Кобец Г. Я. 352
Коваленская Н. Г. 106
Кованска М. 74
Кожевников П. (псевд. П. К.) 363, 365, 366
Коженёвский Ю. 350, 351
Козаков М. 335
Козинцев Г. М. (псевд. совм. с Л. З. Траубергом – КаТэ) 172, 191, 195, 200–202, 206
Козинцева-Эренбург Л. М. 200
Козлов А. 319
Козюков Б. Д. (псевд. Боб) 235, 237, 253, 254, 258–260
Козюкова Л. Н. (псевд. Лиди) 235, 251, 258, 260
Коломойцев А. А. 329, 330
Колумб Х. 212
Коля Петер – см. Петров Н. В.
Комиссаржевская В. Ф. 77, 86, 87, 90, 97, 235, 335
Конаев С. А. 106
Конвей Дж. 183
Кондратьев 271
Конечный А. М. 14–16, 18, 28, 29
Конская Л. П. 250, 251, 271, 278

- Константинов М. К. 129, 130, 147, 158
Кораллов М. М. 332
Корень С. Г. 325
Корнеев В. 311
Корнилова 334
Королевич В. В. 194, 214
Корш Ф. А. 87, 93, 205
Коршиков 293
Косач-Квитка Л. П. (псевд. Леся Украинка) 350
Коссовский М. С. 273
Костина К. М. 251, 260
Костылев И. В. 206, 208
Котляревский И. П. 8, 349, 359, 360, 361, 362–364, 365–370
Котман 151
Коханович Т. Н. 329
Коханьска М. П. (псевд. М. Зембрих) 75
Кочубей 153
Кошеверова Н. Н. 170, 206, 208, 217, 222
Красинский З. 291, 300, 303, 306, 307, 350
Красовская Н. В. 206, 212
Краузе Г. М. 377
Краусс В. 192
Кржевацкая Ц. И. 377
Кржевацкий Ал. И. 377, 381
Кржевацкий Арк. И. 377
Кржевацкий М. И. (псевд. Нардовский) 377
Кржевацкий С. И. (псевд. А. Горенталь) 377, 381
Кривошеева И. В. 106
Кригер В. А. 30, 35
Кристи М. П. 221
Кропивницкий М. Л. 350, 382
Круглов А. И. 269, 271
Круз Дж. 219

- Крученых А. Е. 7, 113, 115, 117, 119, 120, 122, 123
Крыжицкий Г. К. (псевд. Г. К-ий) 213, 283, 307
Крылов В. А. 76
Крылов И. А. 161, 193
Куган Д. 182, 218
Кугель А. Р. (псевд. Homo Novus) 29, 86, 87, 133, 145, 192, 381
Кудряшова 334
Кузмин М. А. 40, 171, 232, 286, 295
Кузнецов А. А. 354
Кузнецов Е. М. 28, 42, 116, 225, 226, 236, 238, 241, 243, 249, 254–256, 261, 262, 264
Кузьмин-Караваев (Тверской К.) К. К. 268, 378
Кукольник Н. В. 64, 66
Кулешов Л. В. 183, 214
Куликов Н. И. 316
Кулиш Н. Г. 352
Кумейко Е. В. 251, 254, 260
Куприн А. И. 89
Куприянов Н. 298
Курбас Л. 367
Курихин Ф. Н. 170, 206, 222
Кустодиев Б. М. 135, 158, 159, 363
Кустодиев К. Б. 363–365, 367
Кушелев-Безбородко А. Г. 36
Кушников А. Д. 352
Кшесинская М. Ф. 87, 315, 318
Кэн Х. 76
Кюнке И. И. 171
Кякшт Г. Г. 41, 170, 222
Кякшт Е. Г. 206, 208, 212

Л. 235
Л. Т. 310

- Лабиш Э. 238, 259
Лаведан А. 147
Лавренев (Сергеев) Б. А. 350
Лавров Г. А. 41
Лавров Ю. С. 287
[Лаврова Е. В.] 147, 352
Лавровский Л. М. 324, 325, 332
Лазарева Е. 114
Ланг Ф. 192, 194
Ланговой С. В. 269
Ланская Р. 331
Лапенок А. 328
[Лапина Н. В.] 147
[Лапицкая Н. А.] 147
Лапицкий И. М. 151
Ларионов М. Ф. 114, 115
Лассила М. – см. Унтола Тиетвяйнен А.
Лачинов В. П. 95
Лебедев 271
Лебедев В. 377
Лебедева А. Г. 243, 244
Лебедева В. Г. 26
Лебедева-Каплан В. 376
Леваненок А. А. 331
Левберг М. Е. 231
Левенков О. Р. 306
Левин М. З. 281, 282, 378–380
Легкая 271
[Легуве Э.] 147
Лежен И. 37
Лейкин Н. А. 37
Лейферт А. П. 39, 379
Лемер 351

- Лемуан Г. 278
Ленин В. И. 310, 341, 367
Лентовский М. В. 6, 17, 24, 37
Леонарди 239
Леонидов Л. М. 32
Леонтьев Л. С. 324
Лерман Г. 196
Лермонтов М. Ю. 106, 231, 278, 285
Лернер О. М. 377
Лессинг Г. Э. 63
Леся Украинка – см. Косач-Квитка Л. П.
Лещенко Д. И. 192
Лившиц Б. К. 113, 122
Лидин 25
Л-ий В. – см. Вакулин В. А.
Линская-Неметти (Колышко) В. А. 17, 37
Линский Вл. – см. Вакулин В. А.
Лисенко Л. К. 243, 244, 284
Лист Ф. 329
Листов Б. А. 151
Литаврина М. Г. 73
Лихачев Б. С. 170, 194, 197, 200, 206, 222
[Лихачев В. С.] 147
Лобачев Г. 329
[Локруа Ж. Ф.] 316
Локтев Д. Н. 95
Локтев Н. Д. 95
Лондон Дж. 147
Лопе де Вега 51, 63, 272–274
Лопов С. 258
Лопухов Ф. В. 325
Лотарев И. В. (псевд. Игорь-Северянин) 113
Лукас У. 175

- Луначарский А. В. 95, 305, 310, 346, 376
Лундышева Е. Ф. 251, 258–260
Лурье Л. Я. 13
Лысенко Н. В. 364
Львович 310
Львовский З. Д. (псевд. Зин. Л.) 199, 297
Любич Э. 219
Людоед XIV 281, 282
Люлли Ж. Б. 281
Люшар 36
Лядов А. К. 106
Ляндау К. Ю. 228
- М. 311
М. К. (Кузмин М. А.) 286
М. Ш. 211
[Мазилье Ж.] 319
Мазинг Б. В. 310, 311
Мазуров Д. Н. (псевд. Д. М., Дэм) 310
Майер 208, 271
Майер С. П. 206
Маковецкий С. М. 144, 151
Маковский В. Е. 75
Маковский К. Е. 84
Максимов А. М. 316
Максимов (Самусь) В. В. 197, 360
Максимов В. И. 118
Максимов В. Н. 17
Малевич К. С. 115, 121, 122
Малышева С. Ю. 32
Мальский (Нечаев) Н. П. 93
Малюга Е. И. 368
Мамонтов Я. А. 349, 367

- Мангуби Л. С. 245, 271, 272
Мандельштам О. Э. 246
Маневич А. Я. 199
Маринетти Ф. Т. 114
Маркизова (Чешкова) Э. С. 331
Марков В. Ф. 113
Марков П. А. 106, 309
Маркович О. 364
Мартин И. А. 188
Мартини Г. Ф. 6, 73–79, 82, 83, 97, 101
Мартини Ф. 74
Мартинсон С. А. 170, 198, 206, 208, 222
Маршак С. Я. 246
[Маслов А. Н. (Бежецкий)] 144
Масловская С. Д. 232
Матвеева М. Л. 251, 258, 260
Матковский 366
Матов (Стрелков) А. М. 198, 217
Матюшин М. В. 7, 113, 115, 119, 120, 121, 122, 123
Маширов А. И. 70
Маяковский В. В. 7, 113, 115–118, 123, 124, 232, 295
Мгебров А. А. 116–118, 192, 193
Медведев П. 308
Мей Л. А. 66
Мейер Н. Н. 327, 330, 334
Мейерхольд В. Э. 7, 105–110, 130, 199, 227, 228, 232, 233, 235, 245, 254–257, 267, 268, 273, 275, 278, 287, 332, 378
Менделеев Д. И. 75, 105
Меньшой А. (псевд. А. М.) 171, 172, 195, 205, 209, 309
Мережковский Д. С. 138, 158, 160, 161, 162
Метенъе О. 76, 83
Метерлинк М. 135, 158, 159, 292
Метнер Н. К. 364

- Миерлаук А. 384
 Микитенко И. К. 352
 Миклашевская Л. П. 246–248
 Миклашевский К. М. 234, 245–248, 250, 251, 256, 259, 260, 261
 [Милютин] 170
 Минкин А. Л. 364
 Минкус Л. 324
 Минц К. 199
 [Мирный П. – см. Рудченко А. Я.]
 Миронова В. А. 95, 131, 142, 144, 146–148, 151, 158, 164
 Миронова В. М. 320, 332
 Мирский А. А. 269, 281
 Мирцева В. И. 269, 271
 Митрохина Л. Н. 330
 Мих. П. – см. Падво М. Б.
 Михайлов А. А. 331
 Михайлов М. М. 317, 320–322, 324, 336
 Михайловский Н. 69
 Мухиенко Т. Н. 115
 [Михно Н. В.] 147
 Михозлс С. М. – см. Вовси С. М.
 Млодзинская Н. Ф. 331
 Мовшенсон А. Г. 243, 252, 253, 283, 284
 Можаровская Н. С. 213
 Мозжухин И. И. 182, 183, 197
 Мойхер-Сфорим М. – см. Абрамович С. М.
 Мокин А. Ф. 345, 363–365, 367–369
 Мокульский С. С. (псевд. Николаев) 213, 214, 263, 264, 303
 Молчанов А. Е. 51
 Мольер Ж. Б. 51, 63, 66, 147, 203, 233, 250, 257–259, 261, 271, 277,
 281, 282, 352
 Монахов Н. Ф. 138, 204
 Мопассан Ги де 76, 83

Морин Г. 281
Моро Э. 76, 83, 87
Морская М. М. 94
Мосолова Е. А. 170, 205, 212
Мотылева В. И. 239, 248
Мошковский М. 329
Мравинский Е. А. 325, 329
Музалевский Г. В. 151
Мунгалова О. П. 322
Муне-Сюлли Ж. 91
Муравьев М. П. 142, 151, 164
[Муравьева А. З.] 76, 83
Мурнау Ф. В. 197
Мурский Л. И. 347, 381
Муртазин-Иманский В. Г. 344, 384
Мушина Е. М. 36
Мэй Д. 183
Мюзидора – см. Рок Ж.
Мясоедова-Еланская К. А. 292
Мясоедова-Иванова – см. Суворина А. А.

Наджми К. Г. 352
Назаров К. 297
Найденов С. А. 147
Нарбут Г. И. 135, 159
Нардовский – см. Кржевацкий М. И.
Нароков (Якубов) М. С. 73
Неверова Е. Н. 170, 208, 210
Негри Пола – см. Халупец Б. А.
Недоброво В. В. 217
Незлобин К. Н. 159
Некрасов (Перепельский) Н. А. 261, 278
Некрасова С. С. 285

- Некрасова-Колчинская О. В. 85
Нелиус Э. 219
Немирович-Данченко В. И. 51
Нератов А. 191
Неровный М. 177
Нефедов С. В. 235, 251, 254, 258–260
Нефедова 235
Нефеш Н. 374
[Никитин] 170
Никитин И. Ф. 149
Никитина З. А. 49, 50
Никифоров 42
Николаев – см. Мокульский С. С.
Николаев-Соколовский В. А. – см. Взметнев В. А.
Николаев-Шевырев А. Д. 200, 206, 384
Николаи О. 250
Николай I 128, 315
Николай II 18, 38, 231, 284, 318
Никонов Б. П. (псевд. Б. Н.) 130, 131, 134–136, 140, 155, 159
Никулин 92
Никулин Л. В. 167
Новиков С. Н. 38
Новикова С. Н. 41
Норин И. Л. 281
Норман М. 196
Н-тов А. 220
Н-тов Д. 221, 222
- Обезьянинов (псевд. Арканов) 89
Облаков А. А. 335, 336
Оболенская Т. Г. 73, 74, 76, 77, 83
Овэс Л. С. 332
Озаровская О. Э. 309

- Оксиллиа Н. 147
Окулов Н. Н. (псевд. Н. Тамарин) 38, 40
Ольгин М. 380
Ольденбургский А. П. 18
Онина (Гнедыш) О. И. 362, 364, 366–368
Опитц 40
Орленев П. Н. 77, 79, 80, 82, 204
Орлов В. Н. 105
Освальд Р. 197
Освальда О. 210
Осетров З. Б. 64
Осокин 194
Остен-Дризен Н. В. – см. Дризен Н. В.
Острада 99
Островский А. Н. 28, 48, 50, 51, 55, 63, 66, 95, 135, 147, 158, 159, 292, 297, 324, 339
Острогорский В. П. 281
Острожский К. С. 158
Отсинг Д. 383
[Оффенбах Ж.] 24
Охлопков Н. П. 271
- П. А. – см. Пиотровский А. И.
П. К. – см. Кожевников П.
Павлов В. П. 269, 271
Павлова А. П. 25, 315
Падво М. Б. (псевд. Мих. П.) 379, 380
Пайман К. 118
Пакулин В. В. 194
Палевич Ю. П. 350
Палерма С. – см. Ярвиляйнен Г.
Пальм 22
Пальмский Л. Л. 21

- Пальцева М. И. 325, 330, 331
Панина С. В. 267
Пантелеев А. П. 192, 193
Пастернак Б. Л. 113
Перетц В. Н. 376
Песочинский Н. В. 106
Петербургский – см. Адонц Г. Г.
Петерман Г. 311
Петерсон О. 343, 383
Петипа В. М. 75
Петипа М. И. 75, 318, 319, 322
Петр I 271
Петренко Е. Ф. 149
Петров А. В. 171
Петров А. П. 37
Петров Н. В. (псевд. Коля Петер) 167, 168, 170–173, 176, 178, 179, 182, 183, 188, 192, 193, 199, 200, 208, 210, 211, 213, 214, 216, 218
Петров Н. Я. 43
Петров-Водкин К. С. 192, 268, 273, 332
Петрова Г. В. 27
Петрова Н. 334
Петрова-Эйдельберг Т. 334
Петровская А. А. 273
Петровская И. Ф. 14, 18, 19, 28, 38, 44
Петровский Г. И. 360, 362, 382
Пикфорд М. 219
Пиотровский А. И. (псевд. П. А., А. П.) 200, 203, 211, 230, 240, 242, 245, 249, 258–260, 285, 288, 208, 309, 379
Писарев А. И. 279, 280
Пискарев П. А. 39
Плавт 228, 229, 259
Платонов В. Ф. 37, 43
По Э. 285

- Погодин Н. Ф. 350
Полевой Н. А. 64, 66
Полетика Ю. П. 365, 366
Полферов Я. Я. 192
Поляков В. С. 171
Поляков Д. А. 35, 37
Померанцева М. 328
Поморская О. П. 49, 50
Пономарев В. И. 324, 336
Понс 36
Попов Н. А. 26, 27, 32, 58, 94
Потапенко И. Н. 135, 147
Потемкин П. П. 173
Потоцкая М. А. 99
Прево Э. М. 147
Преображенская О. И. 325
Приселков С. В. 273, 278–281
Прокофьев А. 207, 211
Прусс Б. 177
Пумпянская А. 203
Пумпянский Л. В. 220
[Пуни Ц.] 325
Пунин Н. Н. 192
Пустынник П. (Амьенский П.) 160
Пушкин А. 323
Пушкин А. С. 110, 119, 276, 277, 311, 325, 330, 334, 352
Пушкина И. А. 331
Пыдрам-Таго И. 383
Пызин В. 12, 26, 38
Пыляев М. И. 14
Пюже Ф. 37
Пятницкая Л. А. 269

- Рабинович Н. Я. 220
 Рабинович С. Н. (псевд. Шолом-Алейхем) 350
 Радецкая (Петина) 368
 Радлов Д. С. 245
 Радлов С. Э. 7, 191–193, 197, 198, 203, 216, 225, 226, 228–237, 239–245, 248–252, 254, 256–264, 267, 268, 272–274
 Радлова А. Д. 245
 Радошевская А. И. 96
 Разсудов-Кулябко (Кулябко-Корецкий) В. И. 360, 382
 Райкин А. И. 335
 Райнис Я. 350
 Райт-Раичева Ц. А. 31
 Раппопорт В. А. 231
 Раппопорт В. Р. 192
 Раскин А. Г. 330
 Рассохина (Разсохина, Левинская) Е. Н. 18, 76
 Ратов (Муратов) С. М. 88, 89, 92
 Раугул Р. Д. 251, 260
 Рафалович В. Е. 264
 Рафалович С. Л. 76
 Рахманинов С. В. 325
 Рахманова М. Д. – см. Апраксина М. Д.
 Рахманова М. П. 41
 Рахманова 271
 Рахт В. П. 325, 334, 330
 Рашевская Н. С. 170, 206, 208
 Ревьер Г. 175
 Рейн Б. А. 170, 198
 Рейснер М. А. 167
 Рейтер В. 18
 Рекало 1-й К. Я. 361, 362, 364–367, 382
 Рекало 2-й А. Я. 362
 [Реньяр Ж.-Ф.] 147

- Репин И. Е. 74, 75, 79, 82–84
Репина В. И. (псевд. В. Ильина) 76, 83
Ривесман М. С.(Ш.) 374–376
Рид Т. М. 163
Рикоми З. В. 170, 183, 208, 219, 222
Римский-Корсаков Г. М. 279
Римский-Корсаков Н. А. 106, 140
Рина Зеленая – см. Зеленая Е. В.
Ричард I Львиное Сердце 160
Ровинский Д. Д. 348, 383
Родэ А. С. 36
Рожко И. Я. 368
Рожкова Л. Б. 332
Розенбаум И. 374
Розенберг Э. (псевд. Аспазия) 350
Розенталь Н. 172, 175
Розовский С.(Ш.) Б. 374, 375
Рок Ж. (псевд. Мюзидора) 212
Роллан Р. 245, 270–272, 273
Романов Б. Г. 231
Романова М. Ф. 325
Романовский А. Е. 93
Ромм Г. 374, 375
Россов (Пашутин) Н. П. 91
Рост Э. 17, 23–25, 38
Ростан Э. 26, 76, 91
Ростов (Распопов) Г. П. 98
Ростоцкий Б. И. 106
Рубахин В. Ф. 137, 161
Рубинштейн А. Г. 322, 324, 332
Рубинштейн Р. М. 170, 194, 205, 208, 212, 216, 222
Рубуль А. 384
Рудин В. 177

- Рудницкий К. Л. 117, 124
[Рудченко А. Я. (псевд. Панас Мирный)] 367
Руско (Нюстрем) Р. 351 Руссо Л. 121
Рутковский М. Г. 383
Рыбников Н. Н. 142, 144, 147, 148
Рыков А. В. 254, 263, 268, 271
Рышков В. А. 135, 136, 159–161
Рябов Д. 55
Рябова С. А. 6
Ряпосов А. Ю. 127
Рятсеп В. 346, 352, 383
- С. Др. – см. Дрейден С. Д.
С. Т. 220, 365
С. Ц. – см. Цыбульский С. О.
Саар 351
Сабинский Ч. Г. 219
Сабуров С. Ф. 17
Савельева Ю. В. 27
Савина М. Г. 75, 79, 87–90, 97
Савояров М. Н. 262
Сазо А. 25
Сальвини Г. 25
Сальвини Т. 25
Сальмонт Б. П. 348
Самарский-Мяновский А. К. 347, 369, 382, 384
Сантос Э. 183, 189
Сарапани 281
Сарду В. 76, 87
Сарканов В. О. 373, 381
Саттаров Г. 384
Сафонов Е. В. 332
Сафронова В. И. 7

- Сафронова Л. 328
Сац И. А. 329
Сварог (Корочкин) В. С. 321
Светлов 27
Светлов С. Ф. 40
Свирский Л. С. 170, 184, 198
Семенов-Самарский (Розенберг) С. Я. 92
Семенова К. Б. 73
Семенова М. Т. 315, 322, 323, 335
Сенкевич Г. 76, 83
Сеннет М. 196
Сенсов В. А. 325, 330, 334
Сервантес де Сааведра М. 261
Сергеев А. В. 232
Сергеев К. М. 315
Сергей К. 176
Сетов И. Я. 17, 37
Сигалеско А. М. 377, 378
Сигов С. В. (псевд. С. Сигей) 124
Сидоров Г. 177
Сидоровская Л. В. 331
[Симон Ш.] 83, 91
Симплициссимус 176
Синельникова А. П. 35
Сирин Е. 295
Скаргель В. А. 351
Скляревская И. Р. 305
Скриб Э. 147, 158, 316
Скрябин А. Н. 294
Славинская 281
Слепян Д. Ф. 170, 205, 218
Слепян Ю. Ф. 170, 194, 200, 206
Слободской А. К. 379

- Словцова Е. Б. 281
 Слонимский М. Л. 306
 Слонимский Ю. И. 272, 322, 323, 332, 335
 Случайный 137
 Смирнова А. В. 106, 107, 109, 110
 Смирнова Т. М. 8, 291, 293, 306, 339, 359, 380
 Снеткова-Вечеслова Е. П. 325, 330, 334
 Снопков П. П. 171
 Собинов Л. В. 25, 32
 Соколов И. 192, 197, 198
 Соколовский А. Н. 39, 50
 Соллертинский И. И. (псевд. И. И. С.) 298, 299, 332
 Соловьев В. Н. (псевд. Вольмар Люсциниус, В. С., Вл. С.) 7, 110, 227, 233–238, 241, 245, 248, 250, 251, 253, 254, 257, 267, 270, 271, 273, 275, 278, 279, 281, 282, 285–287
 Соловьев Н. Я. 66
 Солянников Н. А. 324
 Сомина В. В. 14, 18, 19, 44
 Сомова О. В. 291, 304
 Сороко 271
 [Софокл] 91
 Сталин И. В. 330, 331, 350, 351
 Старицкий М. П. 350
 Старк Э. А. (псевд. Аэль) 127, 128, 137, 138, 162, 188, 294, 299, 302, 307, 308
 Стахорский С. В. 305
 Стеклова И. А. 14
 Стенвалль А. (псевд. А. Киви) 350
 Степанов А. И. 269, 271
 Степанов Б. П. 144, 151
 Степанов З. В. 304
 Сторицын П. 192
 Стриндберг А. 288

- Строд 254, 260
Строев М. Т. 377
Струтинская Е. И. 268, 272, 279, 280, 288
Стукалин Б. 334
Стуколкин Т. А. 318
Стуколкина Н. М. 304
Суворин А. С. 87, 89, 93, 95, 127, 128, 132, 133, 136, 138, 141, 145, 148, 149, 152, 205
Суворин М. А. 128, 137, 161, 162
Суворина (Мясоедова-Иванова) А. А. (псевд. Астра Суворина) 128, 130–133, 135, 137, 138, 140–142, 144–151, 153–156, 159, 161–163
Сухов В. 328
Сухово-Кобылин А. В. 51, 66, 282, 284, 288, 283
Сухоровский М. Г. 84
Схидный (Восточный) С. А. 370, 383
- Тагор Р. 291, 299, 308, 303
Такашима Т. 235, 251, 254, 258, 260
Такташ Х. (Такташев М. Х.) 352
Тамарин Н. – см. Окулов Н. Н.
Тамми Х. Х. 346, 383
Танеев С. И. 364
Тансарова Е. А. 269
Тарантул 204
Тарховская З. И. 170, 208, 222
Татлин В. Е. 192
Таурек И. В. 235, 238, 249, 254
Театрал 274, 275, 277
Теляковский В. А. 25, 128
Темкин Д. Н. 168
Теппе 42
Терентьев И. Г. 123, 124
Теренций 259

- Тимошенко С. А. 169–173, 176, 180, 181, 193, 200–207, 208, 209–212, 215–217, 222
- Тинский Я. С. 132, 142, 144, 149
- Тинчурин К. Г. 352
- Толмачев Д. 311
- Толмедж Н. 182
- Толстой А. К. 158
- Толстой А. Н. 204, 220, 246
- Толстой Л. Л. 76, 83, 88
- Толстой Л. Н. 48, 50, 65, 68, 76, 87, 88, 91, 147, 230, 292
- Толубеев Ю. В. 305
- Толченов А. П. 316
- Томашевский К. 116, 123
- Трауберг Л. З. (псевд. совм. с Г. М. Козинцевым – КаТэ) 172, 191, 195, 198, 200–202, 206, 222
- Трахтенберг В. А. 193
- Трейн К. 351
- Трепани М. С. 269
- Трефилов 102
- Тригер М. Я. 191, 212, 213, 214
- Троянова М. Э. 151
- Трусевич А. Я. 228
- Тулубьев В. М. 328, 333
- Тулубьева С. М. 333
- Туманов А. М. (псевд. Тоб) 269, 271, 280, 282, 283
- Тумпаков П. В. 17, 20, 21, 24, 38, 41
- Тургенев И. С. 79
- Тырса Н. А. 245
- Тюкин 271
- Уайт П. Ф. 188, 210
- Уварова Е. Д. 14, 17
- Уланова Г. С. 315, 326, 336

Умберто I 74
Унгебауэр А. А. 316
Унгерн Р. А. 374
Унтола Тиетвяйнен А. (псевд. М. Лассила) 350
Уолш Р. 220, 221
Упит А. М. 350
Урванцев Н. Н. 192, 193, 232
Урванцов (Урванцев) Л. Н. 130, 131, 135, 140, 141, 147, 281
Урлаб Л. Л. 39
Утесов Л. О. 194, 216
Ушаков А. Н. 35
Уэллс Г. 246

Ф. А. – см. Флит А. М.
Фавицкая Е. К. 55
Файдт (Вейдт) К. 182
Файзи М. М. 350
Фальковский Ф. Н. 147
Фатти – см. Арбакл Р. К.
Февральский А. В. 106
Федин К. А. 171, 246
Федоров В. Ф. 269
Федоров Д. Я. 316
Федоров П. С. 317
Федорова Н. А. 331
Федорченко О. А. 2, 6, 24, 319
Федосеева Т. 336
Федяхина Е. Г. 7, 15
Фейад Л. 212
Фельдман К. 192
Фельдман О. М. 110
[Фельдт П. Э.] 324
Фенстер Б. А. 324, 325
Фидлер В. В. 329

- Филиппов 211, 235
Филиппов Б. М. 176, 304
Филиппова С. А. 5, 6, 8, 47, 73, 78
Филонов П. Н. 116, 124
Фишер-Лихте Э. 118
Флит А. М. (псевд. Ф. А.) 193, 202, 220
Фокин М. М. 315, 319
Фонвизин Д. И. 51, 66
Фореггер Н. М. 191
Франгопуло М. Х. 331
Франклин С. 219
Франко И. Я. 367
Франс А. 271, 276, 286
Фредро А. 350
Френкель А. А. (псевд. Д'Актиль А.) 207, 210, 211
Френкель А. Д. 269, 271
Фридланд Н. Ф. 170, 203, 204, 208, 212, 217
Фролова Н. Е. 330
Ф-т 218
Фукидид 230
Фурманов А. А. 7, 113
- Х. 294
Халупец Б. А. (псевд. Пола Негри) 182
Хан Юйчжоу 384
Хандке П. 118
Харламова В. А. 7, 291
Хармс Д. И. 124, 332
Хартвиг М. 187
Хлебников В. В. (псевд. Велимир Хлебников) 113, 115, 120, 122
Хмельницкий Н. И. 66
Ходасевич В. М. 232, 235, 236, 244, 249, 251, 254, 257
Ходасевич В. Ф. 235
Холмская З. В. 86, 87

Холодная (Левченко) В. В. 321

Хохлов К. П. 192, 204, 216

Хохловкин А. Е. 196

Хризич Г. 279

Цабель А. Г. 101

Цветков В. 354

Цехновицер О. 262

Цивьян Ю. Г. 29, 196

Цимбал С. Л. 312

Циммерман Э. 384

Цирулин М. М. 269, 281

Цукки В. 6, 24, 25

Цыбульский С. О. (псевд. С. Ц.) 229

Цырин И. В. 35

Цырулин 271

Чабукиани В. М. 315

Чадаев В. 244

Чайковский П. И. 328

Чао Чинсо 384

Чапек К. 204

Чаплин Ч. С. 183, 195–199, 201, 217

Чарновская Н. Ф. 362, 369, 382

Чарский А. С. 361, 368, 369, 382

Червинский Ф. А. 135

Черкасов Н. К. 73

Черневская 26

Черний В. – см. Бренев Н. Н.

Чернов 26

Чернов 271

Чернышев И. Е. 66

Чернышевский Н. Г. 312

Чернявский В. С. 228, 254

- Честноков С. И. 200
 Чехов А. П. 51, 66, 76, 91, 97, 147, 324
 Чехонин С. В. 282
 Чистяков П. П. 109
 Чичагов Н. В. 50
 Чичагова Е. И. 50
 Чугунов Г. И. 39
 Чуковский К. И. 209
 Чушкин Н. Н. 106
- Шабельская Е. А. 38, 80
 Шагал М. З. 376, 377
 Шаляпин Ф. И. 25, 32, 92, 179, 226, 342
 Шамшева М. Н. 328
 Шаповаленко Н. 349
 Шатов Н. С. 168, 169, 218
 Шатских А. 377
 Шауфельбергер Л. Л. 49, 59
 Шаэ – см. Шпис Эшенбург В. А. фон
 Шевченко Т. Г. 344, 350–361, 363, 367–369, 381, 382
 Шеина С. К. 328
 Шекспир У. 51, 63, 64, 76, 91, 94, 114, 147, 193, 203, 249–252, 255, 261, 263, 285
 Шелест А. Я. 328, 331
 Шелудченко П. П. 362
 Шереметьевская Н. Е. 328, 335
 Шеридан Р. 259
 Шидловский (П. Ф.?) 269, 282
 Шиллер Ф. 51, 63, 76
 Шилов В. В. 44
 Шиманский С. А. 147, 148
 Ширипина Е. В. 336
 Ширяев А. В. 315, 318, 321, 324–327, 329, 334–336
 Шкваркин В. В. 350

- Шкловский В. Б. 230, 252, 262, 271, 276
Школьник И. С. 116
Шлюммер 237
Шмидтгоф В. Г. 170, 173, 175, 182, 183, 189, 209, 216, 222
Шмитгоф А. М. 43
[Шнейцхоффер Ж. М.] 320
Шницлер А. 76
Шолом-Алейхем – см. Рабинович С. Н.
Шостакович Д. Д. 329, 332
Шоу Б. 203, 209, 278–280
Шпажинский И. В. 66
Шпис-Эшенбург В. А. фон (псевд. Шаэ) 171
Штейн А. П. 350
Штейнберг М. О. 279
Штерн Л. Я. 203
Штиглиц А. Л. 74, 245, 273
Шток И. В. 350
Штраус Р. 324
Шуман Р. 324
Шурыгин И. П. 38
- Щеглов Д. 291, 304
Щеникова-Архарова А. В. 121
Щепкин М. С. 359
Щепкина-Куперник Т. Л. 73, 80, 85, 94, 96, 100, 324
Щербаков В. А. 240, 243, 245
Щербаков Н. А. 108, 251, 254
Щербаченко 328
Щетинин 22
Щуко В. А. 192
- Эберлинг Л. А. 269
Эдисон Т. А. 177

Эйдук Я. 315
Эйзенштейн С. М. 202, 254
Эйнштейн А. 207, 208, 210
Эйслер Э. 194
Эмче 278
Эрбштейн Б. М. 300, 332, 333
Эрдман Н. Р. 191, 350
Эренбург И. Г. 246
Эрнани В. Ф. 232, 251, 254
Эсхил 230, 293, 301

Югансон 383
Юдин Н. Я. 269
Юнгвиц Б. 349
Юргенс 235
Юренева 213
Юркун Ю. И. 257
Юрьев С. А. 273
Юрьев Ю. М. 192
Юрьевский 234
Юрьин-Бенедикт (Вентцель Н. Н.) 251
Юсупов 332
Юсупов А. 346, 384
Юхименко И. Я. 345, 367, 369, 382
Юхкум А. 351
Юхнева Н. В. 18

Яворская (Барятинская) Л. Б. 6, 73, 76, 77, 80–90, 93, 98, 101, 102
Якобс-Якубович М. 35
Якобсон Л. В. 320, 324, 325, 327–329
Яковлев К. Я. 41
Яковлева Н. П. 273
Якунина Е. П. 234, 245, 248, 253, 254, 258, 260, 286

Указатель имен

- Ялышев И. К. 39
Ялышев Х. Х. 38
Янковский М. О. 21
Яннингс Э. 187, 198
Яновский Е. Г. 350
Янт 115
Ярвилайнен Г. (псевд. С. Палерма) 351
Яцкевич Е. П. 251, 254, 258, 260
- Çelik Z. 13
Clow C. M. 13
Conlin J. 13
Douglas L. 13
Downing S. J. 13
Filey M. 13
Frame M. 14
Homo Novus – см. Кугель А. Р.
Jackson M. 13
Kent C. 13
Lesh J. 13
Lindahl G. 13
Louis XIV 257
Martin P. 13
Ogborn M. 13
R. W. 209
Rearick Ch. 13
Ryan J. 13
Slapansky W. 13
Stubbs N. 13
Wein P. – см. Вейнштейн П.
Y. 302
Zerlang M. 13

Список иллюстраций

1. Увеселительный сад «Аркадия»
2. Зоологический сад
3. Открытие сада «Аквариум». 1904
4. Сад «Буфф»
5. Сад «Буфф» П. В. Тумпакова
6. Сцены из оперетты «Волчок». 1904
7. Крестовский сад И. К. Ялышева. 1904
8. Любители открытой сцены. Карикатура
9. Хористка. Карикатура
10. Е. П. Карпов. 1889–1890. Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства
- 11,12. Летний театр Невского общества устройства народных развлечений
13. Г. Ф. Мартини. Кабинет рукописей Российского института истории искусств
14. Афиша открытия Нового театра. 15 сентября 1901 г. Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства
15. В. Э. Мейерхольд с группой сотрудников и учеников Студии на Бородинской. 1915
16. Обложка тетради В. Э. Мейерхольда. 1913–1914. Российский государственный архив литературы и искусства
17. В. П. Веригина. 1900-е гг. Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства
18. Афиша Театра футуристов. Луна-парк. 1913
19. Стоит Б. К. Лившиц. Сидят: Н. Д. Бурлюк, В. В. Маяковский, Д. Д. Бурлюк, А. Е. Крученых. 1912
- 20, 21. Программа трагедии «Владимир Маяковский». Луна-парк. 1913. Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства

22. Малый (Суворинский) театр
23. Н. В. Дризен
24. А. А. Суворина
25. В. А. Миронова
26. А. В. Бобрищев-Пушкин
27. Е. А. Боронихин
28. В. А. Рышков
29. Рина Зеленая. Рис. Н. Лапшина.
30. Шарж Г. Храписа к пародии «Горе от ума» в постановке В.Э.М., Е.П.К. и ФЭКСА»
- 31, 32. Программа спектакля «Бунт времени» театра-кабаре «Балаганчик». 1923. Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства
33. «Destinée» (Весна, лето, осень и зима). Пантомима Н. П. на музыку Ю. Шапорина. Фотография третьей части пантомимы («Осень») с участием Е. Н. Неверовой, С. А. Мартинсона, З. В. Рикомми, Л. С. Свирского, И. В. Костылева, Н. Ф. Фридланд, Кякшта. 1923
34. Эмблема театральной мастерской «Кабинет доктора Калигари» при театре-кабаре «Балаганчик». 1923
35. К. Вейдт
36. З. В. Рикомми, О. Г. Казико, Рина Зеленая, Л. Н. Давидович (?) и Ю. М. Свирин. Гастроли «Балаганчика» в Киеве и Крыму. 1924. Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства
37. Макет декораций к спектаклю «Мистер Могридж-младший». Художник Н. П. Акимов. Режиссер Н. В. Петров. «Балаганчик». 1924
38. С. А. Мартинсон – Куллидж Керзонович Пуанкаре. «Похождения Октябрины». Севзапкино. Режиссеры Г. М. Козинцев, Л. З. Трауберг. 1924
39. Н. В. Петров – Гарри Ивэн, американец, К. М. Миклашевский – мистер Смитсон. «Сердца и доллары». Кино-Север. Режиссер Н. В. Петров. 1924
- 40, 41. Реклама Кино-Балаганчика. 1924
42. С. Э. Радлов
43. Афиша премьерного спектакля «Султан и черт». Театр народной комедии. Режиссер С. Э. Радлов. 16 марта 1920 г. Санкт-

Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства

44. Афиша премьерного спектакля «Вторая дочь банкира». Театр народной комедии. Режиссер С. Э. Радлов. 20 апреля 1920 г. Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства

45. Афиша открытия студии при Театре народной комедии. Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства

46. Афиша спектакля «Виндзорские проказницы» У. Шекспира. Театр народной комедии. Режиссер С. Э. Радлов. 1920. Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства

47. В. Н. Соловьев. Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства

48. Афиша спектакля «Господин де Пурсоньяк» Ж. Б. Мольера. Театр народной комедии. Режиссер В. Н. Соловьев. 1921. Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства

49. Афиша премьерного спектакля «Путешествие Перришона» Э. Лабиша. Театр народной комедии. Режиссеры С. Э. Радлов, Г. Н. Гурьев. 1921. Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства

50. А. Л. Грипич. Кабинет рукописей Российского института истории искусств

51. Афиша спектакля «Стенька Разин» В. В. Каменского. Лиговский театр. 1921. Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства

52. Афиша Института Живого слова. 1922. Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства

53. Афиша Экспериментального театра В. Н. Всеволодского-Гернгросса. 1923. Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства

54. Школьный театр Академии Русского балета в конце XIX – начале XX в.

55. Т. Вечеслова и Л. Якобсон в концертном номере «Фантазия». 1927

Список иллюстраций

56. Т. Бруни. Эскизы костюмов для концертного номера Л. Якобсона «Они о нас». Конец 1920-х – начало 1930-х гг.
57. А. В. Ширяев. 1930-е гг.
58. Сцена из балета «Погранзнак литер “Д”». Хореограф Е. П. Снеткова-Вечеслова. 1938
59. Б. Эрбштейн. Эскиз декорации к балету «Джанина». 1936
60. Сцена из балета «Джанина». Хореограф В. Варковицкий. 1936
61. Сцена из балета «Иностранка». Хореограф Н. А. Камкова. 1938
62. Афиша спектакля Татарского театра. 1922
63. Пригласительный билет на гуляние финнов. 1937
64. Сцена из спектакля «Меншн». Еврейский театр рабочей молодежи. 1930-е гг.
65. Репетиция в Латышской студии. 1935
66. Сцена из постановки «Медвежий праздник». Исполнители К. Маремьянин и Хатанзеева. «Театр тайги и тундры». 1930-е гг.
67. А. Ф. Мокин. 1920-е гг. Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства
68. А. Ф. Мокин с группой участников спектакля «Яблонеый плен» («Яблуневый полон») по пьесе И. Д. Днепровского (Шевченко). Ленинградский Украинский театр. 1928. Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства
69. О. И. Онина в роли Наталки Полтавки в одноименной пьесе И. П. Котляревского
70. К. Я. Рекало в роли Выборного в пьесе «Наталка Полтавка» И. П. Котляревского
71. Программа спектакля «Уриэль Акоста» К. Гуцкова. Ленинградский еврейский театр. Режиссер М. Т. Строев. 1926

Сведения об авторах четвертого выпуска

Арефьева Анастасия Борисовна, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора искусства иberoамериканских стран ГИИ

arefieva.a@gmail.com

Байгузина Елена Николаевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры философии, истории и теории искусства АРБ имени А. Я. Вагановой

baielena@mail.ru

Галанина Юлия Евгеньевна, старший научный сотрудник сектора источниковедения РИИИ

galanina_julia@mail.ru

Рябова Светлана Александровна, кандидат исторических наук, преподаватель Новой школы

sa_ryabova@mail.ru

Сафронова Виктория Игоревна, преподаватель Восточного факультета СПбГУ

saf.vic.pochta@gmail.com

Смирнова Тамара Михайловна, доктор исторических наук, профессор кафедры истории и философии Гуманитарного факультета ГУАПа

mokva@inbox.ru

Сведения об авторах четвертого выпуска

Федяхина Елена Геннадьевна, заведующая сектором работы с ретроспективными материалами Отдела справочной и научно-библиографической работы СПбГТБ
elenafedyahina@yandex.ru

Филиппова Сусанна Андреевна, кандидат искусствоведения, научный сотрудник сектора источниковедения РИИИ
susanna.filippova@yandex.ru

Фурманов Артур Андреевич, аспирант АРБ имени А. Я. Вагановой
artofur@yandex.ru

Харламова Вера Анатольевна, заведующая сектором редких книг Отдела редкой книги, рукописных, архивных и изобразительных материалов СПбГТБ
veraharlamova@yandex.ru

ПЕТЕРБУРГСКИЕ ТЕАТРЫ, КОТОРЫХ НЕТ

Выпуск 4

Научное издание

Редактор *Ю. М. Зислин*

Оригинал-макет: *Н. В. Горожий*

Корректор *С. П. Минин*

Указатели: *М. Н. Банатова*

Подписано в печать 12.08.2022. Формат 60х90 1/16.

Объем 28 печ. л. Тираж 1000 экз. Гарнитура Times. Заказ № 24708.

Оригинал-макет ООО «Издательство «Левша. Санкт-Петербург»

194356, г. Санкт-Петербург, пр. Луначарского, д. 38, кв. 486

Тел.: +7(921) 941-49-48, E-mail: levshasp@yandex.ru

Отпечатано в ИП Келлер Татьяна Юрьевна

194044, г. Санкт-Петербург, ул. Менделеевская, д. 9. Тел.: (812) 603-25-25

