Золотницкий Д. И. **Будни и праздники театрального Октября**. Л.: Искусство, 1978. 255 с.

К читателю 7 [Читать](#_Toc295923577)

Глава первая. Октябрь продолжается! 11 [Читать](#_Toc295923578)

Педагогическая система В. Э. Мейерхольда 11 [Читать](#_Toc295923579)

Театр актера и «Великодушный рогоносец» 18 [Читать](#_Toc295923580)

Театр ГИТИСа и «Смерть Тарелкина» 33 [Читать](#_Toc295923581)

Начало ТИМа 40 [Читать](#_Toc295923582)

Глава вторая. Мейерхольд в Театре Революции 43 [Читать](#_Toc295923583)

На развалинах Теревсата 43 [Читать](#_Toc295923584)

Полемический экспрессионизм 46 [Читать](#_Toc295923585)

Два спектакля Бебутова 53 [Читать](#_Toc295923586)

Два спектакля Мейерхольда 56 [Читать](#_Toc295923587)

Глава третья. Молодость ТИМа 66 [Читать](#_Toc295923588)

Агитспектакль «Земля дыбом» 66 [Читать](#_Toc295923589)

Агитскетч «Д. Е.» 71 [Читать](#_Toc295923590)

Вперед к Островскому! 77 [Читать](#_Toc295923591)

Предыгра в спектакле на музыке 86 [Читать](#_Toc295923592)

Глава четвертая. Бебутов в Театре МГСПС 90 [Читать](#_Toc295923593)

Театр московских профсоюзов 90 [Читать](#_Toc295923594)

Актеры «Романеска» и Корша в труппе МГСПС 96 [Читать](#_Toc295923595)

Вне режиссуры 102 [Читать](#_Toc295923596)

Бебутов и Мериме 106 [Читать](#_Toc295923597)

В разгаре летних «междудействий» 112 [Читать](#_Toc295923598)

Ранняя ревизия «Ревизора» 117 [Читать](#_Toc295923599)

От театра МГСПС к театру имени МГСПС 120 [Читать](#_Toc295923600)

Глава пятая. В Театре Революции после Мейерхольда 124 [Читать](#_Toc295923601)

Экспрессионистская режиссура А. Л. Грипича 124 [Читать](#_Toc295923602)

В полосе перестройки 128 [Читать](#_Toc295923603)

Три пьесы Ромашова 134 [Читать](#_Toc295923604)

Глава шестая. ГосТИМ на подъеме к реализму 143 [Читать](#_Toc295923605)

Мандат на современность 143 [Читать](#_Toc295923606)

«Ревизор» и «музыкальный реализм» 151 [Читать](#_Toc295923607)

«Горе уму» 161 [Читать](#_Toc295923608)

Глава седьмая. «Конструктивный реализм» Театра Революции 170 [Читать](#_Toc295923609)

История и стиль 170 [Читать](#_Toc295923610)

Отражения «люлизма» 172 [Читать](#_Toc295923611)

Индустриальный спектакль 181 [Читать](#_Toc295923612)

Две работы А. Д. Дикого 193 [Читать](#_Toc295923613)

Перед встречей с А. Д. Поповым 198 [Читать](#_Toc295923614)

Глава восьмая. Сатира и эпос ГосТИМа 200 [Читать](#_Toc295923615)

Битва жизни 200 [Читать](#_Toc295923616)

С Маяковским 205 [Читать](#_Toc295923617)

От трагедии к эпосу: «Командарм 2» 218 [Читать](#_Toc295923618)

Дорогами «Мистерии-буфф» 224 [Читать](#_Toc295923619)

Прощаясь с темой (Вместо заключения) 232 [Читать](#_Toc295923620)

**Указатель имен** 240 [Читать](#_Toc295923621)

**Указатель репертуара** 252 [Читать](#_Toc295923622)

# **{****7}** К читателю

Эта книга продолжает ранее вышедшую — «Зори театрального Октября», но имеет собственный сюжет.

В той книге («Искусство», Л., 1976) речь шла о молодом профессиональном театре первых лет Октября, Октябрем и рожденном. Люди этого театра убежденно ставили себя на службу революции — ее высоким идеалам и ее неотложным практическим надобностям. Они шли с революционным народом, чтобы верой и правдой совершить революцию в своем искусстве. Весьма рискованный опыт получил всемирно-исторический резонанс. Много значили добытые тогда реальные художественные ценности, прежде всего «Мистерия-буфф» Маяковского — Мейерхольда. Еще важней в исторической перспективе были поиски в сфере революционного политического театра вообще. Обновляясь и видоизменяясь, поиски продолжали жить как могучая традиция, влияя на непрерывно обогащающийся театральный процесс, у нас и за рубежом. Открытия накапливались. Открытия предстояли.

Движение «театрального Октября» оставалось молодым, когда ушла гражданская война и пришел мир. Судьбу движения и прослеживает книга.

Подымаясь к зениту и достигнув его, процесс продолжается. Противоречия поисков — условия жизни даже зрелого, но развивающегося искусства.

Первое мирное десятилетие в биографии Советской страны определило границы обзора. Начальный рубеж выступает четко. Революционный театр вывел свои подразделения из зоны отгремевших боев. Колыхались алые полотнища «театрального Октября», пробитые неприятельской картечью и закопченные пороховым дымом. Открытые военные действия завершались, эпоха гражданской войны в искусстве становилась легендарным историческим прошлым.

{8} Но знамена не сворачивались, идеалы не сдавались в красный архив, не отзывались одним лишь минувшим. Они все так же были принадлежностью будущего, служили сегодняшним и завтрашним задачам.

Революционный политический театр, как и другие виды искусства, со своими девизами и штандартами вышел на полосу свободного творческого соревнования разных художественных течений, школ, систем. Это приняла за должное известная резолюция ЦК РКП (б) «О политике партии в области художественной литературы» от 18 июня 1925 года. Резолюция определяла пути борьбы за литературу и искусство, рассчитанные на действительно массового, рабоче-крестьянского читателя и зрителя.

Просторная полоса соревнования не была нейтральной. Перестроив ряды, стянув свежие силы, сменив тактику, революционный театр продолжал творить новое, советское искусство, формовать «стиль, соответствующий эпохе», как звала к тому упомянутая резолюция ЦК, оттачивать творческий метод — а значит, пробовать, изобретать, идти на прорыв.

Парадокс, и парадокс отрадный, состоял в том, что понятие революционный театр стремительно менялось от начала десятилетия к концу.

На исходном рубеже еще мало кто мог себя таковым объявить: и по программе творчества, и по фактически наработанному репертуару. Бесспорное первенство удерживал тогда лагерь «театрального Октября»: Театр Вс. Мейерхольда и Театр Революции, возглавленный на первых порах опять же Мейерхольдом. Их деятельность принесла много ценного для искусства современности. Помимо прямых сценических результатов, перспективна была изыскательская сторона дела, экспериментальные пробы в сфере нового содержания, новых художественных форм, выразительных средств и приемов. Как правило, поиски нового велись с зоркой оглядкой на системы народных площадных зрелищ и игрищ старых театральных эпох.

Несколько другая картина сложилась уже к середине описываемого периода. К десятой годовщине Октября в активах советской сцены имелись «Шторм» Театра имени МГСПС, «Любовь Яровая» Малого театра, «Бронепоезд 14‑69» Московского Художественного театра и Ленинградской академической драмы, «Разлом» вахтанговцев и Ленинградского Большого драматического. В этих условиях претендовать на первенство в революционном репертуаре «театральный Октябрь» уже не мог. Не простиралась юрисдикция «театрального Октября» и на многие молодые театры страны, шедшие к революционному искусству своими путями. Такие театры, как правило, отдавали дань искреннего уважения Мейерхольду, слали ему приветствия. Мало того, они действительно учились у него, испытывали влияние его {9} творческих идей и сценических находок. Но под его знамена они не становились. Например, молодые пролетарские театры Ленинграда — Красный, Театр рабочей молодежи, Рабочий театр Пролеткульта и Госагиттеатр — даже заключили между собой в 1929 году художественный союз и образовали «революционный фронт» пролетарского театра. Но характерным было то обстоятельство, что «ревфронт» не шел на организационную зависимость от Мейерхольда, хотя тот весьма уверенно тогда лидировал постановками пьес Маяковского, Сельвинского, Безыменского, Вишневского. Да, ленинградский «ревфронт», образование позднейшее, качественно особое (и недолговечное притом), не захотел влить свежие соки в движение «театрального Октября». При всех успехах Мейерхольда и его театра это движение в целом уже увядало, закономерно себя исчерпывало. Пора подобных движений миновала, и последнюю черту под их практикой подвело постановление ЦК ВКП (б) от 23 апреля 1932 года «О перестройке литературно-художественных организаций». С ним закрывается и «сюжет» поставленной темы.

Вот почему в книге нет попыток обозреть всю сферу деятельности революционных театров страны. Как сказано, к исходу периода таковыми по своей сути являлось уже преобладающее их большинство, от давних застрельщиков «театрального Октября» до почтенных академических, вроде бывшего Александринского — тогдашнего Театра госдрамы, столетие которого страна торжественно праздновала как раз в 1932 году.

Эта книга прослеживает судьбу только авангарда «театрального Октября». Основные главы посвящены этапам пути театров, созданных Мейерхольдом: Государственного театра имени Вс. Мейерхольда (ГосТИМ) и Театра Революции — предшественника нынешнего Московского академического театра имени Вл. Маяковского. Одна глава рассматривает деятельность близкого соратника Мейерхольда — режиссера В. М. Бебутова в молодом Театре МГСПС, ведомственном театре московских профсоюзов, еще не ставшем Театром имени МГСПС: здесь начало родословной Московского академического театра имени Моссовета.

В настоящей работе, как и в некоторых других, ей подобных, сочетаются два исследовательских начала: экстенсивное — освоение целинных и залежных областей темы, и интенсивное — углубление в тему, поднятую предшественниками. Не автору судить, каким образом решались задачи и в какой мере они решены. Очевидно только, что в интересах приближения к истине и экстенсивное, и интенсивное начала нужны для всякой сколько-нибудь дельной разработки. Можно не сомневаться: то, что покажется в книжке экстенсивным, будет интенсифицировано в театроведении завтра.

{10} Понимая это, с тем большим уважением произносит автор книги имена виднейших исследователей темы, ссылаясь на ценные результаты, достигнутые ими. Это Б. В. Алперс, А. А. Гвоздев, П. А. Марков, К. Л. Рудницкий, А. В. Февральский.

Работа обсуждалась на секторе театра Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии. Дружескими советами и указаниями автора снабдили товарищи по профессии — В. Н. Дмитриевский, Н. В. Зайцев, В. В. Иванова, М. Н. Любомудров, В. М. Миронова, Ю. А. Смирнов-Несвицкий, А. Я. Трабский. Неоценимую помощь в работе над рукописью оказал своими замечаниями А. В. Февральский. Многое помогли уточнить С. М. Осовцов, сотрудники Ленинградского театрального музея Э. К. Норкуте, К. Б. Семенова, сотрудники библиографического кабинета Центральной научной библиотеки ВТО, сотрудники научной библиотеки ЛГИТМиК. Автор приносит им сердечную благодарность.

# **{****11}** Глава перваяОктябрь продолжается!Педагогическая система В. Э. МейерхольдаТеатр Актера и «Великодушный рогоносец»Театр Гитиса и «Смерть Тарелкина»Начало ТИМа

## Педагогическая система В. Э. Мейерхольда

10 сентября 1921 года Театр РСФСР‑1 дал последний спектакль. Мейерхольд остался без творческой площадки. Это не могло охладить его порыв к строительству революционного искусства. И без собственного театра он развил кипучую деятельность. Поток вначале хлынул по трем рукавам: ГВЫРМ — Вольная мастерская — Театр Актера. Или, другими словами: мастерская режиссуры — актерская мастерская — практика лабораторных сценических проб. Рукава разветвились, чтобы слиться.

Государственные высшие режиссерские мастерские (ГВЫРМ) поместились в небольшом особняке бывшей гимназии на Новинском бульваре, 32 (ныне улица Чайковского). Они заняли гимнастический зал и прилегавшую к нему классную комнату в бельэтаже. Выше находилась квартира Мейерхольда.

Прием в ГВЫРМ начался летом 1921 года, еще при жизни Театра РСФСР‑1. Открытие состоялось в октябре. Мейерхольд был председателем правления и научно-производственной коллегии — руководителем всего дела. Он вел занятия по сценоведению, как тремя годами раньше в Петрограде, на Курсах мастерства сценических постановок (Курмасцеп). Сценоведение, по Мейерхольду, теоретически определяло пути создания спектакля: задачи постановочной концепции, работу над текстом, изучение творческой и сценической истории пьесы, организацию системы образов в пространстве и во времени, в темпе и ритме, в структуре действия. Кроме того, Мейерхольд преподавал сценическое движение, словодвижение, биомеханику, разрабатывал со студентами экспериментальные разделы режиссуры. В. М. Бебутов заведовал научным отделом. Ректором ГВЫРМа стал И. А. Аксенов, поэт и переводчик, знаток английского театра елизаветинской эпохи, автор первой монографии о Пикассо, убежденный мейерхольдовец. В начале 1922 года ГВЫРМ выпустил брошюру {12} Мейерхольда, Бебутова и Аксенова «Амплуа актера», где содержалась классификация актерских амплуа с ее теоретическим обоснованием.

На первый курс поступило свыше восьмидесяти человек, в их числе Х. А. Локшина, И. В. Хольд (Ирина Мейерхольд), З. Х. Вин, М. М. Коренев, Л. М. Крицберг, Н. Б. Лойтер, В. В. Люце, В. Ф. Федоров, С. М. Эйзенштейн, Н. В. Экк, С. И. Юткевич, а также будущие актеры ТИМа — Театра имени Вс. Мейерхольда — Т. В. Каширина, З. Н. Райх, Э. П. Гарин, А. В. Кельберер, Н. В. Сибиряк.

Когда закрылся Театр РСФСР‑1, группа его молодых актеров образовала Лабораторию актерской техники, переименованную затем в Вольную мастерскую Вс. Мейерхольда. Туда вошли М. И. Бабанова, Р. Ф. Бабурина, А. В. Богданова, О. Н. Демидова, М. Ф. Суханова, М. И. Жаров, В. Ф. Зайчиков, И. В. Ильинский, М. Е. Лишин, Н. К. Мологин, Д. Н. Орлов, П. П. Репнин, В. А. Сысоев, А. А. Темерин, М. А. Терешкович, а также К. В. Эггерт, Г. Л. Рошаль, руководитель красноармейской студии Театра РСФСР‑2 В. Л. Жемчужный.

Вольная мастерская влилась в ГВЫРМ на правах полуавтономного старшего курса. Авангард Театра РСФСР‑1 отступил на заранее заготовленные позиции, храня сплоченность рядов и пополняясь новыми активными штыками. Пестрый по составу Театр РСФСР‑1 перестраивался в коллектив единой творческой веры и техники.

С приходом актеров Вольной мастерской возникла необходимость в более широком и точном названии. Весной 1922 года ГВЫРМ был преобразован в ГВЫТМ — Государственные высшие театральные мастерские.

Заботы театральной педагогики никогда еще не значили для Мейерхольда так много. Но было бы ошибкой полагать, будто мастер на время вышел из боя, замкнулся в кругу академических проблем. Его педагогика имела смелый экспериментальный, открыто практический характер.

На уроках сценоведения и режиссуры Мейерхольд вместе с учениками искал общие законы организации сценического действия. «Учились все — и ученики, и учителя», — свидетельствовал Гарин[[1]](#footnote-2). Воскресала творческая атмосфера Курмасцепа. Разработки той поры отразились в брошюре «Схемы к изучению спектакля» (1919), изданной Наркомпросом. Слово «схемы» в заголовке не означало сухости работы: дело было живое. Теперь Мейерхольд продолжал прерванное. «Каждый вечер приходил он в класс и часами пропагандировал некую идеальную систему заострения спектакля, — вспоминал Юткевич. — Он заставлял {13} нас чертить какие-то схемы, где пытался установить закономерности взаимоотношений отдельных элементов театра. Он мечтал о подведении некоей научной базы под все здание современного театра…»[[2]](#footnote-3)

Уроки пронизывала давняя мысль Мейерхольда о самостоятельности театра как вида искусства. Спектакль не вторичен по отношению к пьесе и никогда не может повторить ее вполне. Природа театра не позволит ему оставаться иллюстратором текста, сюжета, характеров драмы. Он имеет свои права и обязанности, свои задачи и способы воздействия, свою логику и свой язык. Спектакль несет собственное содержание, выявляемое в действии.

Действию принадлежало важнейшее место в режиссерской концепции Мейерхольда. Театральное действие многозначно. Оно обладает содержательными идеями, выражает широкие жизненные связи, рождает образные ассоциации, непереводимые на язык прямых значений. Оно организуется во времени и пространстве, осуществляя на сцене синтез искусств временных (речь, музыка) и пространственных (пластика, живопись, архитектура). Соответственно оно и изображает, и выражает. Оно развивается по собственным поэтическим закономерностям. Выносит буквальщину житейских поступков на простор, отбрасывая поверхностный слой единичного факта во имя глубинной сущности явления. Ширится подобно развитию и борьбе тематических пластов в симфонии. Поэтому действие на сцене не обязательно совпадает в своих вершинах с композиционными узлами и сюжетными поворотами драмы. Поэтому и разрозненные подчас эпизоды сливаются на сцене в цельности действия.

Действие Мейерхольд выносил в пространство. Идея пространства пришла в режиссуру Мейерхольда с революцией, выражая пафос свободы и беспредельности. Пространство было ритмически организовано, требовало отказа от иллюзионистского интерьера, от занавеса и кулис, вызывало находки в сфере конструктивного оформления, света — всей техники сцены.

Мейерхольд преодолевал пределы сцены-коробки. Его привлекала арена цирка. Идеальным сценическим пространством была площадь, улица, мост — любая площадка на открытом воздухе. Пространственная режиссура Мейерхольда целиком принадлежала массовому политическому театру.

Создавая современный театр улиц и площадей, Мейерхольд не отрекался от былого традиционализма. Он отбирал и применял в обновленном качестве приемы площадного лицедейства старых, добуржуазных эпох, навыки народного театра масок {14} с его эксцентрикой и шутовством. С этим было связано обнажение игрового приема и броская реализация метафоры, одновременно укрупняющая общую мысль и развенчивающая «таинства» театра.

Мейерхольда увлек, например, проект Эйзенштейна, задумавшего поставить «Дом, где разбивают сердца» Шоу таким образом, чтобы на сцене все время находились клетки с живыми хищниками[[3]](#footnote-4). Замысел пришлось отложить, но пример характерен.

Ибо понятие действия Мейерхольд, как и Эйзенштейн, сопрягал с понятием воздействия. Выразительные средства массового революционного театра служили воздействию на зрителей. Задачи театрального действия и воздействия, естественно, вызывали нужду в специально обученном актере.

Именно в ту пору у Мейерхольда оформилась новая система актерского тренажа — биомеханика, рассчитанная на игру крупным планом перед множеством зрителей, ценящая простоту целесообразных движений, динамику физкультуры и военизированных игр, а в результате способная рождать обобщенные образы — гиперболы и метафоры.

Принципы биомеханики сложились отчасти по ходу работы Мейерхольда с красноармейскими студиями. Еще к ноябрьским дням 1920 года Мейерхольд задумывал поставить в цирке силами красноармейцев как массовое зрелище «Взятие Бастилии» Р. Роллана. К первомайскому празднику 1921 года готовилось массовое действо на Ходынском поле «Борьба и победа» (сценарий Аксенова по плану Мейерхольда). Работа велась в системе всеобщего военного обучения, при поддержке начальника Всевобуча Н. И. Подвойского. В театрализованном параде должны были действовать 2.300 пехотинцев, 200 кавалеристов, 16 орудий, 5 самолетов, 5 броневиков, 10 автопрожекторов, мотоциклы, а с ними — сводные отряды красноармейских физкультурных клубов, театральных студий, военные оркестры и хоры. Девизом была театрализация физкультуры — тефизкульт[[4]](#footnote-5). И хотя постановки не осуществились, мейерхольдовский тефизкульт прокатился волной по армейским и другим спортивным организациям в первой половине 1920‑х годов.

Со своей стороны, выступления армейских и флотских подразделений заняли видное место в отдельных спектаклях ТИМа. На ленинградской премьере «Д. Е.» краснофлотцы проходили строем под овации зала, а на московском представлении 3 июля {15} 1924 года для делегатов V конгресса Коминтерна моряков заменили красноармейцы. В дни конгресса «Земля дыбом» шла на площадке, где предполагалось построить Красный стадион. «Условия спектакля на открытом воздухе дали театру возможность развернуть “Землю дыбом” в массовое действие, — отмечала заметка “Правды”. — В представлении участвовали пехотные воинские части, кавалерия, обозы, автомобили. Пьеса была переработана: спектакль закончился боем между революционной армией и контрреволюционерами и победой первой. Красноармейцы, участвовавшие в действии, проявили большой интерес к нему и провели свою часть стройно и организованно»[[5]](#footnote-6). О представлении «Д. Е.» в ТИМе печать сообщала: «Выходы настоящих красных моряков, красноармейцев и рабочих покрывались громом аплодисментов». После спектакля делегаты пели «Интернационал», каждый на своем языке. «Зрители долго не расходились, требуя выхода тов. Мейерхольда, которого матросы и красноармейцы, участвовавшие в действии, немедленно по выходе подхватили и стали качать»[[6]](#footnote-7).

Этот экскурс в близкое будущее необходим, ибо лишь в связи со сценическими результатами можно понять эстетическую суть и цель биомеханики как системы актерского тренажа.

Натуральнейший красноармеец выступал в контексте театральной публицистики Мейерхольда как обобщенный социальный типаж, возбудитель направленных классовых эмоций. Так получалось в силу действенного контекста, созданного определенными средствами театра. Актеру тоже надлежало играть не «характер», а обобщенный образ, не психологию личности, а самосознание класса. Способом типизации была социальная маска. «Театр социальной маски» назовет Б. В. Алперс в 1931 году свою книгу о ТИМе.

Интимные переживания отпадали. С ними отрицалась эстетика «красивости». Оголялась кирпичная кладка задней стены. Конструкция, отменяя изобразительность иллюзионистского театра, служила утилитарным задачам действия. Биомеханика сходным образом тренировала технику мейерхольдовского трагикомедианта.

Актер — творец, но он и материал своего творчества. Мейерхольд опирался на формулу Коклена-старшего о двух планах лицедейства: N = A1 + A2, где N — актер, A1 — ведущая мысль конструктора, ставящая задачу перед A2 — материалом (телом), {16} выполняющим заданное. Об этом Мейерхольд писал в рецензии на «Записки режиссера» А. Я. Таирова[[7]](#footnote-8) и постоянно твердил на уроках биомеханики в ГВЫРМе.

Биомеханика отрабатывала материально-техническую часть актерского искусства, то есть A2. Но формировала она условия для органичного проявления A1. В противоположность «системе» Станиславского она вела от внешнего к внутреннему, от точно закрепляемого к неподдающемуся абсолютной фиксации. Интуитивное проявлялось в рационально созданных условиях. В строгих пределах и на логичных подходах открывалась свобода импровизации.

Актер, чтобы управлять своей рефлекторной возбудимостью, координирует перемены в позициях корпуса, головы, рук, ног после сделанного жеста, поворота, шага, прыжка. В каждом движении участвует все тело. Умея определить центр тяжести тела в любой момент, актер сохраняет устойчивость. Он видит («зеркалит») себя со стороны контролирующим критическим оком, вырабатывая глазомер и отметая красивость. Он ощущает себя в пространстве (в группе, с партнером, в одиночку). У него баланс канатоходца, пружинящая пластика акробата и жонглера, позволяющая не расплескать воду в воображаемом сосуде на голове. Реакция пальцев меняется при прикосновении к воображаемому предмету в зависимости от его фактуры (вода, мука, пух, осколки стекла). Координация телесного аппарата связана с характером задачи. Мейерхольд, вслед за Леонардо да Винчи, предписывал не делать «ни больших движений в мелких чувствах, ни мелких движений в больших». Он не признавал актеров с бегающими глазами: глаза были зеркалом технической уверенности. Никакой неврастении, никакого позерства — все должно говорить о духовном и физическом здоровье.

Движение выполняется с технической отработкой составных элементов, естественно и выразительно. Композицию, отбор регулирует простая необходимость. Это позволяет актеру действовать «над текстом» и помимо него, на языке собственного, своего искусства.

«Биомеханика, — указывал Мейерхольд, — стремится экспериментальным путем установить законы движения актера на сценической площадке, прорабатывая на основе норм поведения человека тренировочные упражнения игры актера».

Тренировочные этюды имели общую логическую структуру: за движением, противоположным цели, таким, как замах перед ударом или шаг назад перед бегом («отказ»), следовало «игровое звено» (намерение — осуществление — реакция). Осуществлению {17} обычно предшествовала ретардация, заминка перед взрывом («тормоз») — она повышала воздействие того, чему предстояло свершиться. Иначе говоря, психологическая суть куска излагалась в выстроенном действии.

Действие этюда шло на музыке. Музыка окрашивала ритм, давая счет и предел текущему времени, заставляя актера уложиться в срок. Сухомятки метронома Мейерхольд не терпел.

Действующий актер должен был ощущать-ограничивать себя и в пространстве, и во времени.

Точной техники требовал, например, этюд, взятый Мейерхольдом из сценической практики итальянского актера ди Грассо. Ученик отступал, завидя врага, с мягкостью пантеры подкрадывался, прыгал ему на грудь, упершись коленями, и когда тот в испуге откидывал голову, доставал из-за пояса воображаемый кинжал и вонзал в горло. Спрыгнув с победным возгласом, убийца возвышался над мягко упавшей жертвой. Когда в 1908 году ди Грассо посетил Россию, им восхищались, вместе с Мейерхольдом, мастера Художественного театра. Это не помешало одному репортеру пошутить, что «главный козырь Грассо — различные способы перекусывания горла»[[8]](#footnote-9). Но как раз в технике подобного «перекусывания» наглядно открывалась логика «игрового звена».

Цепочкой «игровых звеньев» и должно было потом пройти действие актера в спектакле. Туда входили и эксцентрика, и клоунада, и гротеск. Исполнитель выступал в них как художник, а техникой дела владел как спортсмен и мастер цирка.

*Действующий* — это определение было равнозначно существительному *актер*, само становилось именем существительным. Работа действующего не знала украшений. Излишества явились бы губительной помехой. В упомянутой рецензии на книгу Таирова «Записки режиссера» Мейерхольд напоминал, что физики Больцман и Эйнштейн советовали «оставить элегантность портным и сапожникам». Мерилом была целесообразность. Если в результате и возникало впечатление красоты, это была красота продуманной отработки. Только ее и признавал Мейерхольд достойной эпохи, лишь она могла, на его взгляд, выразить динамику, ритмы, стиль времени. Впрочем, в связи с этим можно было бы вспомнить, что и Чехов в 1899 году писал молодому Горькому: «Когда на какое-нибудь определенное действие человек затрачивает наименьшее количество движений, то это грация»[[9]](#footnote-10). Мейерхольд открыл истину для себя сам.

{18} Биомеханика и развязывала, и экономно оттачивала язык актера. Она давала возможность посредством актерского действия — хотя бы повернув ракурс мизансцены — сказать больше, обобщеннее, ударнее, чем предполагала пьеса и даже режиссура. Но она исключала приблизительность, пустую болтливость не по делу, около темы.

Тренировка актерского А2 давала «свободу в оковах» для проявления актерского А1, позволяя действующему управлять эмоциями, вводить интуицию в берега точной формы. В дальнейшем, на репетициях, биомеханика служила грамматикой актерского действия, A1 и A2 существовали в неразрывном единстве, как мысль в слове, как идея в образе.

Мейерхольд растил актера-личность, актера-импровизатора, думающего как режиссер, играющего роль как образ в системе образов всего спектакля. Слывший «деспотом», Мейерхольд принимал находки исполнителей по сути общего действия. Оттого среди его учеников, актеров и режиссеров, так много крупных индивидуальностей.

В ГВЫТМе формировался актер и режиссер театра нового типа. Но самого театра пока не было. В особняке на Новинском бульваре исподволь репетировался «Великодушный рогоносец» Кроммелинка, переведенный Аксеновым, где применялись законы биомеханики. Необходима была площадка, чтобы играть спектакль, когда он созреет.

## Театр актера и «Великодушный рогоносец»

Нэп быстро менял облик дня. А Мейерхольд не столько вглядывался в прозу настоящего, сколько устремлялся через ее голову в будущее, истоки которого видел в героике «военного коммунизма». Он по-прежнему чувствовал себя вождем «театрального Октября», переносил на фронт театральных боев термины политики и методы штурма. Реальные связи с армией, включая тефизкульт, тому способствовали. Постановку возглавлял специальный «штаб», а готовый спектакль имел «коменданта». 3 января 1922 года, посетив Третью студию МХАТ, Мейерхольд полушутя, полусерьезно писал Е. Б. Вахтангову о том, что встретился «с солдатами Вашей Армии», и, приглашая посетить ГВЫРМ, добавлял: «Вас очень ждут солдаты моей Армии»[[10]](#footnote-11). Когда Вахтангов умер, Мейерхольд написал статью «Памяти вождя»[[11]](#footnote-12). Вождь, командарм — это были для Мейерхольда высшие {19} звания в искусстве. ТИМ рождался как театр военных действий.

В недавнем прошлом, когда Мейерхольд ведал Тео Наркомпроса, ночная атака бойцов красноармейских студий позволила легко захватить театр Незлобина: наутро тот стал Театром РСФСР‑2. Когда же к осени 1921 года было потеряно собственное помещение, драться за новую площадку оказалось много труднее. Но борьба не утихала. Мейерхольд заходил с флангов, применял военные хитрости, отступал, чтобы завладеть полем боя.

С ликвидацией Театра РСФСР‑1 помещение театра б. Зон на Садовой-Триумфальной, 20 отошло к Мастерской коммунистической драматургии (Масткомдрам) и ее театру (Гостекомдрам). А после первой же премьеры — сатирической комедии Д. П. Смолина «Товарищ Хлестаков» — Гостекомдрам был тоже закрыт. Мейерхольд возобновил бой за помещение бывшего своего театра. В борьбе столкнулось несколько претендентов. С широкой программой синтетических спектаклей, возрождавших опыты «Свободного театра», выступил К. А. Марджанов. Сюда же устремились К. Н. Незлобии и его актеры, поскольку в декабре 1921 года был ликвидирован и Театр РСФСР‑2 (Второй театр МОНО), а здание перешло к ассоциации академических театров. Мейерхольд заключил тактический союз с незлобинцами против Марджанова, и в январе 1922 года театр б. Зон был передан в их совместное пользование. Так возник Театр Актера.

На первых порах союзники-конкуренты пробовали объединиться. Печать извещала, что Мейерхольд намерен сыграть Дон Кихота в спектакле, срежиссированном незлобинцем Н. А. Поповым[[12]](#footnote-13), давним помощником Станиславского по Обществу искусства и литературы. Затея была праздная. Дон Кихот не являлся героем Мейерхольда, донкихотство было не в натуре художника. Замыслом дело и ограничилось.

20 апреля состоялась премьера «Норы», которую наскоро, в три репетиции, поставил Мейерхольд силами незлобинских актеров. Афиша гласила: «Трагедия о Норе Гельмер, или о том, как женщина из буржуазной семьи предпочла независимость и труд» («три действия по Генрику Ибсену, трактованы Вс. Мейерхольдом»). Режиссер искал мотивы, созвучные современности. Темой спектакля стал распад буржуазного быта. Выстраивая действие на свой лад, Мейерхольд «вздыбливал» пьесу. Стилистика постановки преодолевала Ибсена и противостояла навыкам исполнителей. Последнее обстоятельство позволило потом П. А. Маркову в разных статьях назвать «Нору» Мейерхольда «нарочито ироническим спектаклем», «талантливой иронической {20} шуткой режиссера над рутиной старого профессионального театра»[[13]](#footnote-14). Но ирония лишь сопутствовала задаче, а Мейерхольд не был расположен тогда шутить. Куда строже расценил спектакль Э. П. Гарин: для него это был «эстетический расстрел ушедшего»[[14]](#footnote-15).

Занавес отсутствовал. Действие протекало в вывернутых наизнанку и косо развешанных декорациях других спектаклей, на изломанных плоскостях сценической площадки, в игре светотеней. Актеры же, во главе с незлобинской премьершей Б. И. Рутковской, следовали привычным им навыкам психологизма. Вторая исполнительница, О. Н. Демидова, игравшая раньше в Театре РСФСР‑1 и в Московском Теревсате, была чужой в незлобинском ансамбле. За тремя репетициями, которые потрясли Эйзенштейна, последовало всего три представления, не потрясшие никого.

Рецензент «Правды» констатировал «неуспех “Норы”, где произошел полный разрыв между конструкцией сцены и актерами, игравшими частью “нутром”, частью на “переживании” и требовавшими окружения их обычными павильонами и аксессуарами»[[15]](#footnote-16). Другой критик писал, что Мейерхольд, «единственный человек, в котором звучит мелодия театральности», вынужден был «работать с коллективом незлобинцев, каждый жест, каждое слово которых в прошлом»[[16]](#footnote-17). Пьеса не получила желанного современного звучания. «Для нашего теперешнего слуха все эти домашние трагедии из-за позавчерашнего снега просто непереносимы», — сердился М. Б. Загорский[[17]](#footnote-18). Недавний заведующий литературно-агитационной частью Театра РСФСР‑1 расценивал обращение бывшего шефа к «Норе» как компромисс, как сдачу позиций.

Но Ибсен тут же стал поводом и для другой совместной работы. Бебутов и Мейерхольд возобновили (благо уцелели декорации) последний законченный спектакль Театра РСФСР‑1 «Союз молодежи» — теперь он назывался «Авантюра Стенсгора, или Союз молодежи». В режиссуре сказались отзвуки традиционализма, однако мотивы политической сатиры, комедийной насмешки над буржуазной респектабельностью звучали оправданнее, чем в «Норе». Свободно вошел в спектакль талантливый {21} актер-незлобинец В. А. Синицын, через несколько лет приглашенный на ведущие роли в МХАТ (он играл там Рылеева в «Николае I и декабристах», Актера в «На дне», Яго в «Отелло», канатоходца Тибула в «Трех толстяках»). Синицын изображал Стенсгора, подводя к разоблачительному выводу исподволь, с доверием к замыслу постановки и с чутким ощущением партнеров-мейерхольдовцев: ими были Бабанова — Тора, Демидова — Сельма, Зайчиков — Люннестед. Первокурсники ГВЫТМа, как вспоминал Юткевич, представляли гостей на костюмированном балу и выполняли несложные фигуры танца: «Мы с Эйзенштейном, напялив маски, крутились в фарандоле»[[18]](#footnote-19).

«Авантюра Стенсгора» уже не вызвала упреков в компромиссе. Упреки такого рода отпали вовсе, когда Театр Актера вынес на сцену «Великодушного рогоносца», подготовленного в Вольной мастерской.

На премьере «Великодушного рогоносца» 25 апреля 1922 года биомеханика держала публичный экзамен. Театр Актера с вызовом отстаивал свое название. Творчество нового актера, и только оно, определяло характер действия. Актера не заслоняли ни «живопись», ни «литература». Мейерхольд снял занавес, падуги, кулисы, задник, оголил кирпичную кладку стены, скрыв ее полумраком. Легкая дощатая конструкция Л. С. Поповой была замкнута в себе, опиралась на планшет сцены, но не была встроена в сценическую коробку, не имела подвесных деталей. Такая внепортальная установка с равным успехом могла раскинуться на вольном воздухе, под открытым небом. Она представляла собой действующий станок для работы актера, ее детали выступали партнерами актера в его игре — как в старинном народном театре. Независимая от сценической коробки, она как бы отлаживала совсем другую коробку — своего рода «коробку скоростей» актерского действия, его сложно согласованную темпоритмическую партитуру.

Лишь отдаленно установка намекала на контуры мельницы, но не настаивала на подобии. Это подобие вносил с собой лишь играющий актер. Конструкция имела две сообщающиеся игровые площадки разного уровня, лесенки по бокам и скат-лоток, по которому можно бы спускать мешки с мукой, а на деле лишь стремительно съезжали — стоя или сидя — актеры, выскакивая на широкую пустую авансцену. В нужную минуту приходили в действие подвижные части конструкции: вертящиеся двери, ветряк, три колеса — белое, большое красное и черное поменьше. На премьере, за нехваткой рабочих рук, Мейерхольд вращал колеса сам. И они «крутились, не только разбрызгивая веселье, но и порождая массу предположений о будущем театра», {22} пишет новейшая исследовательница темы Е. Б. Ракитина в тонкой и глубокой статье[[19]](#footnote-20). Конструкция, чуждая перспективы и изобразительности, разымающая целое на составные, открывала простор фантазии актера и зрителя, позволяя «выстраивать», «населять» и «обживать» ее мысленно. Например, Ильинский, участник спектакля, вспоминал: «Одна площадка была для меня комнатой, другая — проходной комнатой в спальню, мостки между ними — соединяющей галереей»[[20]](#footnote-21). Можно было видеть это и иначе. В идеале конструкция не изображала ничего. Зато каждая ее деталь несла в себе залог действия и в нужный момент обнаруживала готовность к взаимодействию с актером. «Разверстка телодвижений актера на сцене театра стала поэтому также входить в расчеты художника, сооружающего сцену», — писал А. А. Гвоздев[[21]](#footnote-22).

Биомеханика и театральный конструктивизм экзаменовались одновременно. Биомеханика, собственно, и являлась конструктивистской школой актерского мастерства.

Имелись и внешние причины для крайностей эксперимента: спектакль был лабораторным, готовился в учебном порядке студийной труппой, никем не субсидируемой и сначала не имевшей площадки. Позже Мейерхольд назвал эту работу опытом «внесценной постановки». Конструкция Поповой, как было сказано, годилась для игры под открытым небом, мизансцены обозревались по крайней мере с трех сторон. «Мы хотели этим спектаклем, — продолжал Мейерхольд, — заложить основание для нового вида театрального действия, не требующего ни иллюзионных декораций, ни сложного реквизита, обходящегося простейшими подручными предметами и переходящего из зрелища, разыгрываемого специалистами, в свободную игру трудящихся во время их отдыха»[[22]](#footnote-23).

Что же касалось отношений литературы и театра, вопрос решался в пользу последнего.

Фарс бельгийского писателя Фернана Кроммелинка, новинка минувшего парижского сезона, представлял собой пикантную историю про мельника и поэта Брюно, который так исстрадался от беспричинной ревности к любимой жене Стелле, что заявлял ей: «Только тогда успокоюсь, когда все мужчины на селе от пятнадцати до шестидесяти лет пройдут через твою постель». Так он узнает того, настоящего соперника, «который не придет». Стелла жалела мужа, нехотя повиновалась его вздорным приказам, {23} а в конце концов сбегала с здравомыслящим волопасом Луи из Брокгема.

У Мейерхольда фарс утратил и скабрезность, и неврастеничность. Многолетние бои с модным некогда искусством актера-неврастеника (их Мейерхольд вел и на территории этого искусства) завершились в «Рогоносце» исторически закономерной победой. Фарсу противостояла вера актеров в условия игры, давшая образы наивно-простодушные; неврастении — элементарность чувств и эксцентрика подачи. Щекотливые ситуации пьесы нейтрализовались то пародийной утрировкой, то действием вне текста; фарс превращался в трагифарс, оборачивался драмой условно преувеличенных чувств. Вполне объективно писал А. А. Смирнов, далекий от особых симпатий к Мейерхольду: «“Рогоносец” — работа, исполненная бесспорной свежести. В ней Мейерхольд обратился к первичным элементам звука и движения. Актеры говорят белым голосом, выражая эмоцию лишь модуляциями его; столь же элементарны и физиологически прозрачны жесты и движения. Зритель получает конденсированный и очищенный образ эмоции или мысли, до странности убедительный… Благодаря найденному им тону, Мейерхольд превратил пошлый психологический фарс (каким пьеса угадывается в литературном разрезе) в истинную трагедию. Под оболочкой буффонады выступают, в ритмическом нарастании, образы, ужасающие обнаженной правдивостью. Не вполне ли “натурально”, что истинно ужасное принимает для наблюдателя внешне смешную форму? Это скрещивание буффонады с трагедией крайне выразительно для современного чувства»[[23]](#footnote-24).

Тема ревности рассматривалась на сцене в общем виде («старое», «мещанское» чувство), отвлеченно от привкусов быта, с грубоватой прямотой комедий Аристофана или Мольера (Мольеру спектакль и посвящался). Если бы действие погрузилось в достоверную житейскую среду, а герои надели обычные платья, сраму было бы не избежать. Но актеры действовали без грима и париков, в синей прозодежде (блуза и брюки клеш). Два красных помпона, болтавшихся на груди Брюно, чулочки Стеллы и ее детская погремушка были всего лишь беглыми красками узнаваемости. Одежда не скрывала точных, ловких движений, зато отметала двусмыслицу. Костюм, обусловленный отчасти задачами учебного тренажа, отчасти — все той же нищетой труппы, явился спасительной находкой. Он остался прозодеждой актеров, игравших крестьян в «Земле дыбом». Участники «Смерти Тарелкина» носили прозодежду другого вида.

{24} «Великодушный рогоносец» дышал оптимизмом эпохи. Показанный вскоре после вахтанговской «Принцессы Турандот» и незадолго до «Лисистраты» Немировича-Данченко, он, при коренных отличиях метода, сближался с ними заразительной веселостью, свободой мысли и духа, утверждением актера — главного действующего лица на сцене. Немирович-Данченко, посмотрев «Рогоносца», отверг конструктивное решение («очень от головы»), но был захвачен потоком актерского действия[[24]](#footnote-25).

В спектакле торжествовал молодой актер-современник, с его утверждающим взглядом на жизнь и здоровой физической организацией. Спортивно тренированный Ильинский, изображая простоватого мечтателя и ревнивца Брюно, ставил виртуозные рекорды в головокружительных переходах от буффонады к трагедии, от безумств к лирике. З. В. Владимирова образно описала эту работу: актер «прыгал по конструкции с грациозностью кошки, срывающимся “клоунским” голосом на великолепной технике речеведения читал свои страстно-захлебывающиеся монологи, жил сумасшедшим напряжением в паузах, смешно бился в пароксизмах ревности, сохраняя свободу дыхания на всю огромную, сумасшедшего темперамента роль»[[25]](#footnote-26). Оборотной стороной одержимости была ребяческая наивность — она-то и подкупала.

Бабанова играла Стеллу на грани комедийности и прозрачной лирики. Детская чистота облика актрисы делала особенно условной и смешной бурю вожделений, подымавшуюся вокруг героини. По словам Бабановой, режиссер предлагал ей «весьма сложные, трудные и даже опасные мизансцены. Но я ничего не боялась…»[[26]](#footnote-27) Навык биомеханики давал свободу сценического самочувствия. Не одобряя режиссерских задач, защищая от них актрису, П. И. Новицкий все же достаточно живо описал Бабанову — Стеллу: «Бабанова играла в быстрых темпах, металась по сцене, скатывалась вниз по скользкой доске, ловко вспрыгивала на плечи Брюно — Ильинскому. Она появлялась с погремушкой в руке на верхней площадке и музыкальным глубоким голосом, звенящим напевной чистотой серебряного колокольчика, выражала такое горькое недоумение и такую женскую затаенную боль, что весь театр, только что воспринимавший сценические события одними глазами, вздрагивал от глубокого сердечного волнения… Она сыграла женщину-девочку, отличающуюся бодрым и крепким здоровьем, свежестью и жизнерадостностью своего мировосприятия, но оскорбленную и униженную {25} обезумевшим звериным бытом»[[27]](#footnote-28). К описанию Новицкого можно лишь добавить, что эти результаты как раз и входили в замысел режиссуры. Светловолосая женщина-ребенок, побеждавшая циничный мир «старых чувств», больше всего выразила жизнеутверждающее начало спектакля.

В роли писца Эстрюго, почти бессловесного наперсника Брюно, проявился глубокий меланхоличный юмор Зайчикова. Действие актера представляло собой цепочку «игровых звеньев», эксцентричных поз и «поддержек»: пантомима Эстрюго — Зайчикова аккомпанировала выходкам Брюно — Ильинского и поясняла их немым красноречием пластики. С туповатым недоумением Эстрюго созерцал чудеса, совершавшиеся над ним и окружающими, хмуро дивился побоям и падениям, которым подвергался, делал свои выводы и оценки. Актер демонстрировал в роли невозмутимый покой, обнаруживал технику мима и акробата.

Ильинский, Бабанова, Зайчиков и воспринимались вместе — как провозвестники нового стиля игры. Посвященная им статья А. А. Гвоздева называлась «Иль-Ба-Зай»[[28]](#footnote-29). Заголовок звучал как боевой клич левого фронта искусств. И левый фронт поднял этот спектакль как свое знамя. Маяковский находил эту экспериментальную работу «высшим достижением Мейерхольда»[[29]](#footnote-30). Эйзенштейн придавал творческим идеям спектакля универсальный смысл, считал, что он воспитывал тип внешнего поведения человека советской современности. В статье «Два черепа Александра Македонского» Эйзенштейн писал: «“*Рогоносец*” ставил вопрос организации двигательного проявления. На частном случае актера. Вел к организации движения человека в быту…»[[30]](#footnote-31) Здесь прямая перекличка с приводившимися словами Мейерхольда о целях спектакля.

Критики-единомышленники шли еще дальше. Горячий сторонник Мейерхольда А. А. Гвоздев видел в спектакле уже программу советского поведения вообще. «Здесь все свежо, все дышит бодрым и крепким здоровьем, смелой инициативой, — писал он. — Чувствуется полное освобождение от обывательщины, от того усталого недоверия ко всяким начинаниям, которое окружает многие наши порывы. Спектакль вскрывает перед зрителем новую формулу театрального искусства и обнажает его будущее, то будущее, которое строится людьми, принявшими {26} революцию до конца… Здесь, у Мейерхольда, наш смех очищен каким-то горным воздухом, каким-то широким простором нового, будущего человечества». Свою статью Гвоздев заключал словами: «Если бы мне предложили указать постановку, характерную для Нового русского театра, я без колебаний назвал бы “Рогоносца”, и только его одного. Ибо только здесь я чувствую современный театр с его острой напряженностью и бодрящей молодостью. Я уверен, что “Рогоносец” победит Европу так же, как победил ее Станиславский»[[31]](#footnote-32).

Вторя А. А. Гвоздеву, С. С. Мокульский утверждал: «“Великодушный рогоносец” — великолепный, образцовый спектакль, шедевр режиссерского и актерского мастерства, подлинно *новое* слово в истории не только русского, но и всего европейского театра. В то же время это — спектакль глубоко *современный* и *революционный* (независимо от мещанского сюжета пьесы). Его революционность — в последовательно проведенном материалистическом подходе к искусству театра, в утверждении прав профессионального умения и производственной мощи в актерском мастерстве. Мейерхольд — *гениальный художник-революционер*, сумевший порвать все связи со старым театром и заложивший прочный фундамент нового театра»[[32]](#footnote-33).

Не все приняли «Рогоносца» безоговорочно. Н. Ф. Чужак, одобряя спектакль, порицал Мейерхольда за отход «от трагедии к фарсу» и ставил в пример «Мистерию-буфф»[[33]](#footnote-34). Но тут его не поддержал и автор «Мистерии-буфф». Не оценил спектакля А. В. Луначарский. Он писал: «Уже самую пьесу я считаю издевательством над мужчиной, женщиной, любовью и ревностью, издевательством, простите, гнусно подчеркнутым театром. Я ушел после второго акта с тяжелым чувством, словно мне в душу наплевали»[[34]](#footnote-35).

Позже А. В. Луначарский признал, что остался в меньшинстве, но оценки не изменил. Ильинский в мемуарах деликатно оспаривал эту оценку: «Я был бы согласен с Анатолием Васильевичем, если бы он сократил свою фразу так: “Уже самую пьесу я считаю издевательством *над ревностью*…” И только»[[35]](#footnote-36). Прав был Ильинский. А заметка Луначарского вызвала лишь новый поток похвал спектаклю в печати и на диспутах.

{27} Критики, даже далекие от идей Мейерхольда, приветствовали молодой оптимизм и духовное здоровье зрелища. Единомышленники видели в триумфальном успехе премьеры победную демонстрацию нового, революционного театра. Именно театра как искусства самостоятельного. Мелкость драматургической основы, крайности преодоления в счет не шли, особенно крайности. Эксперимент ставился в чистом виде.

С «Великодушного рогоносца» началась эпоха конструктивизма в советском театре. Мейерхольд стал родоначальником театрального конструктивизма, как раньше художник В. Е. Татлин — отцом русского конструктивизма в целом.

Еще в дни постановки «Зорь» режиссура Театра РСФСР‑1 славила находки Пикассо и Татлина, усматривая в них предвестья завтрашнего искусства победившей революции:

«Если мы обращаемся к новейшим последователям Пикассо и Татлина, то мы знаем, что имеем дело с родственными нам…

Мы строим и они строят…

Для нас фактура значительнее узорчиков, разводиков и красочек.

*Современному* зрителю — подай плакат, *ощутимость материалов* в игре их поверхностей и объемов!

В общем и мы и они хотим бежать из коробки театра на открытые сценические изломанные площадки…»[[36]](#footnote-37)

Подразумевались пригодные для игры площадки, созданные самой природой — у подножия холма, на опушке леса… Подразумевались черты достоверности, вносимые реальной фактурой материала — дерева, жести, каната — в условные соотношения объемов, плоскостей, линий. В первой, петроградской версии «Мистерии-буфф» (1918) глава русских супрематистов К. С. Малевич решал в плане узко живописной риторики вопросы такого примерно порядка, как отношение ультрамариновой полусферы — земного шара к ее красной изнанке, как контраст какого-нибудь синего треугольника серому полю. Здесь виделся источник живописных проблем, кладезь кубистских идей в ограниченных категориях формы, композиции, цвета. Вопросы и ответы имели отвлеченный, алгебраический характер, — художником театра Малевич не стал. И Мейерхольд в работе над «Зорями», как видно из приведенной декларации, уже ушел от подобных проблем, от всех этих «разводиков и красочек».

В. Е. Татлин сопрягал не одни плоскости и объемы, но и фактуру, рассматривал конструктивное произведение как целесообразную вещь завтрашнего быта («Новый быт требует новых {28} вещей», — утверждал он и десять лет спустя[[37]](#footnote-38)), формировал утилитарный и вместе с тем монументальный стиль широко понимаемой современности. На перегоне от поэтики контррельефов к фактурности конструктивизма явился его макет памятника Третьему Интернационалу (1920), где Татлин уже отказался от абстрактных композиций кубизма и приблизился к идейному осмыслению конструкции.

Изобретательство Татлина в разные времена соприкасалось со сценой, тяготело к ней, и часто отрыв от нее происходил против воли художника. Первая же встреча с театром — в 1911 году принесла ему разочарование. Для постановки «Царя Максемьяна» в «Трагическом балагане» М. М. Бонч-Томашевского (эта московская студия прожила мотыльковый срок) Татлин дал эскизы, где условность лубка сочеталась с условными же аналитическими смещениями форм и линий. «Когда я увидел, насколько выполнение костюмов было далеко от моих эскизов и, говоря попросту, являлось их искажением, — протестовал художник, — я нашел необходимым отойти от этой “трагедии”»[[38]](#footnote-39). Впрочем, едва ли и было возможно надеть в точности такие костюмы, каких добивался Татлин.

Опыт собственной конструктивистской постановки Татлин осуществил после того как день рождения театрального конструктивизма уже прошел, то есть после премьеры «Великодушного рогоносца». 9 мая 1923 года в петроградском Музее живописной культуры (Исаакиевская площадь, 9) художник поставил силами студентов «сверхповесть» Велимира Хлебникова «Зангези», где закономерность Октября вытекала из глобального взгляда поэта на мир и судьбы человечества:

Если в пальцах запрятался нож,
А зрачки открывала настежью месть, —
Это время завыло: даешь,
А судьба отвечала послушная: есть.

Время «выло», требуя неотвратимых революционных перемен…

«“Зангези” — одновременно и поэма о революции, и “прорыв” в будущее, и философские размышления, и историческая проверка законов времени», — охарактеризовал ее Н. Л. Степанов, знаток поэзии Хлебникова[[39]](#footnote-40).

Татлин намеренно привлек в помощь себе не профессионалов сцены, а учащуюся молодежь — из Академии художеств, Горного {29} института, университета. По его словам, это была «слишком новая вещь для того, чтобы подчиниться каким бы то ни было существующим традициям. Поэтому лучше для выявления творчества Хлебникова как революционного события мобилизовать молодых и не задетых театром людей». Эпически спокойное зрелище имело предварительную, ознакомительную цель: отдельно демонстрировался читаемый текст, отдельно — «выставка материальных конструкций». Здесь же прошла одна из ранних проб «режиссуры прожекторов». Татлин пояснял: «Для того, чтобы управлять вниманием зрителя, глаз прожектора скользит с одного места на другое, внося порядок и последовательность. Прожектор необходим и для выявления свойств материала»[[40]](#footnote-41).

Практика театра брала уроки у этой постановки отрывочно и, что называется, в розницу. Маяковский назвал Хлебникова поэтом не для потребителей, а для производителя. Подобное можно сказать о Татлине, с той разницей, что сам-то он порывался к сценической реализации идей, не замечая только, как отпугивает театры своей выдумкой авангардиста.

Много позже, когда театральные контакты Татлина все-таки налаживались и он работал для Камерного театра и МХАТ‑2, художник вспомнил о постановке «Зангези». С его слов репортер писал: «И спектакль, и его автор имели шумный успех. Татлин получил от режиссеров множество поздравлений, но ни одного приглашения для работы. Художник по собственной инициативе проектировал и выставлял эскизы театральных костюмов и декораций. Их приобретали картинные галереи, они получали признание, но автор, которому так хотелось работать на театре, продолжал работать вне сцены»[[41]](#footnote-42). И получалось, что путь Татлина от живописного конструктивизма к театру все время оказывался более трудным, чем обратный путь Мейерхольда, — путь обратный, но, разумеется, не попятный.

Итак, основные принципы конструктивистской режиссуры впервые развернулись в «Великодушном рогоносце» и были пояснены выше по ходу анализа спектакля. Суммарно их можно свести к следующим положениям.

Спектакль утверждает и формирует экономно-целесообразными средствами красоту нового мира, силу духа, нравственное здоровье, телесное совершенство нового человека — покорителя и борца, отточенное мастерство и ловкость строителя, созидателя, деятеля: соответственно противопоставляется распад {30} старых начал и форм. Спектакль и сам строится, возводится, подчиняет себе пространство, создает и пересоздает сценическую среду.

Пространство сцены содержательно, оно способно быть насыщенным или разреженным, давящим или бодрящим, мрачным или ясным. Оно может быть освоено, отстроено и перестроено с тем, чтобы включиться в действие. Качество пространства должно быть режиссерски предусмотрено.

Сцена — пространственная игровая среда, оборудованная утилитарно применительно к действию, дающая пространству качественную характеристику, художественную форму, объем и предел.

Макет — станок для действия актера, помогающий последнему ощутить себя в пространстве и во времени. Станок ничего не изображает, но функционально отвечает условиям игры, вступает на паритетных началах в контакт с актером и с его помощью, в свой черед, обнаруживает в собственной фактуре живописно-выразительные свойства. Станок легко трансформируется в деталях, его составные подвижны и могут обозначать разное в разных эпизодах действия. Станок преодолевает и снимает стародавнее противоречие между трехмерностью тела актера и двумерностью плоскостного декоративного полотна.

Чтобы организовать пространство для действия, и вводилась конструкция. «Мы никогда не поймем ее правильно, — пишет Е. Б. Ракитина, — если будем рассматривать ее статически. Она не картина, которую созерцают. Это, скорее, своего рода машина, становящаяся одушевленным живым существом в процессе действия»[[42]](#footnote-43).

Одним из первых проник к сути театрального конструктивизма А. А. Гвоздев и подметил там главную черту, которой нельзя упускать из виду: решающим критерием конструктивизма было не наличие конструкции как таковой, а проверка действием. Конструкция могла быть как угодно изощрена по части урбанистической структуры, но если она не участвовала в действии, она оставалась не более чем статичной принадлежностью формы, декоративной по назначению.

«Конструктивизм в театре знаменует собой отказ от изобразительности, вернее от декоративности, и живописующей *статичности* сценической площадки, — писал А. А. Гвоздев. — Проведенный последовательно до конца, конструктивизм изгоняет художника-декоратора со сцены и заменяет его конструктором сценической площадки, тоже художником, но подчиненным *динамике* сценического зрелища, *ритму* развертывающегося сюжета {31} и *напряженности* драматического действия. Вместо сценической картинности на сцене утверждается некий комплекс из лесенок, станков, площадок, размещаемых в трехмерном пространстве. Само по себе это сооружение нельзя назвать ни красивым, ни безобразным. Свою эстетическую ценность оно обретает не от зрительно-эстетических норм восприятия, а исключительно от соприкосновения с динамикой драмы, с действием»[[43]](#footnote-44).

Вслед за А. А. Гвоздевым важную мысль о единстве традиций и новаторства в театральной миссии Мейерхольда, о генезисе идей конструктивизма высказал С. С. Мокульский на страницах сборника «Театральный Октябрь». Этот сборник вышел к пятилетию премьеры «Зорь» в Театре РСФСР‑1, от которого вел свою родословную ГосТИМ, и во многом представлял собой бравую оглядку былых дружинников Мейерхольда на себя вчерашних. Но он содержал и анализ творческого опыта. Мокульский с большой справедливостью писал, в частности, о том, что мейерхольдовский конструктивизм «вовсе не является самоновейшим измышлением режиссера-новатора, а находится в преемственной связи с целым рядом народных театральных систем (античный, староанглийский, староиспанский театр)»[[44]](#footnote-45). Мысль исследователя доказательна и весьма плодотворна для понимания не истоков только, но, главное, перспектив эстетической системы.

Подобные *театроведческие* взгляды на конструктивизм сохраняют актуальную остроту поныне. Советское театроведение наших дней оставляет их в силе.

Показывая мировое значение опыта советской режиссуры, Б. И. Зингерман глубоко оправданно пишет о главном действенном критерии: «Конструктивизм возвращал театр к его исконной действенной природе, к чистому действию, ничем не замедленному и не отягощенному; в этом смысле конструктивисты работали в духе своего революционного, вперед спешащего времени»[[45]](#footnote-46).

Функциональность конструкции, принадлежность к действию оставались пробным камнем театрального конструктивизма и на дальнейших этапах эволюции, когда на смену конструкции как таковой режиссура и сценография «театрального Октября» ввели монтаж реальных предметов на сцене, подчинив и вместе {32} обогатив актерскую «игру с предметом» средствами такого монтажа и обусловив все в целом интересами действия.

Впрочем, каждый спектакль Мейерхольда, по сути дела, мог вооружить творческой программой целый театр, целое театральное направление. «Этот неутомимый человек, — писал А. В. Луначарский, — буквально для каждого спектакля дает какие-то новые принципы, открывает разного калибра театральные Америки»[[46]](#footnote-47). Но, перешагнув через сделанное, мастер устремлялся дальше.

После ошеломляющего успеха «Великодушного рогоносца» положение незлобинцев в Театре Актера сделалось шатким. К концу апреля 1922 года К. Н. Незлобии и Н. А. Попов «сложили полномочия»[[47]](#footnote-48), их труппа распалась окончательно. Было избрано новое правление Театра Актера: В. Э. Мейерхольд, И. А. Аксенов и представитель Губрабиса Э. М. Бескин. В правление не попал В. М. Бебутов. Мейерхольд расстался с близким сподвижником последних лет. Бебутов организовал маленький театр «Романеск», живший один сезон; туда ушли О. Н. Демидова, К. В. Эггерт и некоторые незлобинцы, среди них В. А. Синицын.

Но борьба Мейерхольда за собственный театр еще не кончилась. Напротив, над Театром Актера нависла угроза. В июне посягательства на его помещение возобновились с новой силой.

Мейерхольд послал резкое письмо в несколько театральных журналов: «В случае лишения меня возможности самостоятельной и действительной (в моем теперешнем направлении) режиссуры, что неизбежно произойдет в случае разгрома “Театра Актера”, я естественно и автоматически вынужден буду отказаться от ее суррогатов и вообще прекратить в Республике деятельность, которая, по-видимому, считается настолько вредной и отвратительной, что ликвидация ее является неснимаемым пунктом повестки дня наших театральных центров»[[48]](#footnote-49). В запальчивости Мейерхольд не выбирал выражений, на угрозу отвечал угрозой: он вынужден будет эмигрировать, если лишится театра.

Сходная ситуация повторилась в 1928 году, когда Мейерхольд в самом деле очутился за рубежом и его имя склонялось вкривь и вкось вместе с именем М. А. Чехова.

{33} Все-таки Театр Актера был закрыт летом 1922 года, а Мейерхольд остался в Москве. Больше того — остался в помещении того же театра, потеснившись ненадолго для новых соседей, чтобы завладеть им, наконец, полностью.

Этому сопутствовал ряд фактов и обстоятельств.

## Театр ГИТИСа и «Смерть Тарелкина»

Летом 1922 года ГВЫТМ слился с Государственным институтом музыкальной драмы в новом качестве Государственного института театрального искусства. Мейерхольд заведовал там научно-учебной частью. Вольная мастерская также вошла в систему Гитиса на правах полуавтономной мастерской Вс. Мейерхольда, вместе с мастерской Опытно-героического театра Фердинандова, мастерской Фореггера (Мастфор) и шестью другими, как правило, близкими левому фронту искусств.

17 сентября Гитис начал первый учебный год «при собрании свыше 500 человек студентов и профессоров»[[49]](#footnote-50). С речами на открытии выступили В. Э. Мейерхольд, Н. М. Фореггер, Б. А. Фердинандов, С. М. Михоэлс. В числе первокурсников актерского факультета были будущие мейерхольдовцы А. Я. Москалева, Н. И. Серебренникова, Н. И. Твердынская, Н. И. Боголюбов, М. Ф. Кириллов, Л. Н. Свердлин, на режиссерский факультет поступили, среди других, А. Е. Нестеров, Н. П. Охлопков, А. В. Февральский, П. В. Цетнерович, И. Ю. Шлепянов.

Через две недели, 1 октября 1922 года, открылся и театр Гитиса, получивший здание бывшего Театра Актера. Шел «Великодушный рогоносец». Мастерская Вс. Мейерхольда продолжала играть там в очередь с мастерской Фердинандова, ибо Опытно-героический театр тоже привела в Гитис потеря площадки и угроза ликвидации.

Свой первый сезон Опытно-героический театр открыл 3 октября 1921 года трагедией Софокла «Эдип-царь» в помещении театра Рогожско-Симоновского района (Театр имени Сафонова) на Таганке. Ставил спектакль и играл Эдипа Фердинандов, в недавнем прошлом актер и художник Камерного театра. Его ближайшим сотрудником был поэт-имажинист В. Г. Шершеневич, недавно сочинивший новый текст для оперы Вагнера «Риенци», которую Бебутов ставил в Театре РСФСР‑1 как «трагедию на музыке». Теперь Фердинандов и Шершеневич с группой актеров, преимущественно молодых, пробовали экспериментальным путем строить героическое действие, выверенное {34} и отмеренное посредством метроритма. На поиски влияли Опояз (Общество изучения поэтического языка) и другие сходные литературоведческие школы, чьи выкладки тогда именовались формальным анализом поэтического текста, а в наши дни возрождены под флагом структурного анализа. Способ казался (и теперь кажется) его адептам универсальным. Фердинандов и Шершеневич переносили новейшие выводы этой науки на сцену.

Даже плотный прозаический текст Дикого из «Грозы» Островского расчленялся на ритмизованные периоды и стопы, превращался в подобие паузника и дольника. М. И. Жаров, игравший в спектакле Фердинандова, дал в книге воспоминаний наглядный пример режиссерской организации текста, с расстановкой тактов, цезур и фермат. Актер признавался: «Такая манера сценической речи — то ли пение, то ли речитатив, то ли рифмовка — была заманчива, чем-то привлекала, но жаль только, что к драматической речи Островского, построенной на разговорной народной мелодике, она никакого отношения не имела»[[50]](#footnote-51). Не все зрители находили тут привлекательность. Многих ошарашивало то, что Островский звучал в спектакле «как Тредиаковский»[[51]](#footnote-52).

Отмерялся текст, соразмерялось и движение. «Копилка» Лабиша разыгрывалась на чуть склоненных к рампе площадках разного уровня: они были чем выше, тем уже. И эта конструктивная установка, которую выстроил Б. Р. Эрдман, и аттракционная музыка Ю. С. Милютина регулировали пластику водевильного актера, при том что диапазон пластики был широк, от скользящего балетного глиссада до циркового кульбита и прыжка, выполненного с точностью и отвагой воздушного гимнаста. Такой «циркизованный» водевиль, с одной стороны, становился бравурным, его актеры красовались как смельчаки-техники, а с другой стороны, старый жанр подтягивался к острой выразительности приемов варьете, мюзик-холла, кино.

Последнее открыто выдавала легкая пародия Шершеневича на боевики тогдашнего кинопроката — детективная мелодрама «Дама в черной перчатке». Упомянутая таинственная дама возглавляла закамуфлированное сыскное агентство, которое преследовало некую тайную организацию масонов. Эксцентрические схватки, побеги, погони подчинялись стержневому темпоритму в движении, в отрывочном, задыхающемся диалоге на бегу: эксцентриада ложилась на четкую метрическую канву. {35} Власть метрической «системы» напоказ демонстрировало схематичное убранство сцены: исполнители сновали по лестницам, перекладинам, брусьям во всевозможных направлениях, но все в целом представляло собой замкнутую сферу гигантского куба.

Те же попытки облечь чистые жанры героики или эксцентриады в тугой корсет темпоритма проводились и в других постановках Фердинандова. Сюда относились «Женитьба» Гоголя и гоголевская «Страшная месть» в инсценировке Шершеневича, «Жакерия» Мериме, «Одна сплошная нелепость» Шершеневича.

В театре Гитиса этому обширному репертуару противостоял один «Великодушный рогоносец». Все-таки соседство с Мейерхольдом не пошло впрок мастерской Опытно-героического театра. К концу 1922 года она покинула поле боя, оставив Мейерхольду трофеи: помещение и двух своих актеров — М. И. Жарова и М. Г. Мухина. Дни Опытно-героического театра были сочтены. В феврале 1923 года там произошел раскол, Шершеневич и группа актеров ушли от Фердинандова. Тому не осталось ничего другого, как возвратиться к Таирову.

Первопричиной явилась мейерхольдовская «Смерть Тарелкина», показанная в театре Гитиса 24 ноября 1922 года. Почти так же бежали незлобинцы после премьеры «Великодушного рогоносца». Мейерхольд побивал соперников больней всего работой, творчеством.

«Смерть Тарелкина», завершающая трагикомический триптих Сухово-Кобылина, принадлежала к числу любимых пьес Мейерхольда. Режиссер обращался к ней не однажды, и всякий раз замысел превосходил реальные возможности подачи. Раньше Мейерхольд ставил ее на Александринской сцене в самый канун Октябрьской революции как зловещую гофманиану российской жизни, на неуловимой смене реальности и фантастики, трагического и комического: то была гротескная отходная умиравшей старой России, несшейся под откос истории. В этом смысле спектакль прозвучал так же символично, как мейерхольдовский «Маскарад», показанный накануне Февраля. Много позже, в сезоне 1931/32 года, на той же сцене — тогда сцене ленинградской Госдрамы — спектакль возобновили, он имел прессу[[52]](#footnote-53), но не был выпущен на публику.

По свидетельству С. А. Марголина, Мейерхольд рекомендовал «Смерть Тарелкина» и Вахтангову: «Вахтангов воспринимает эту пьесу как мистификацию преследователей и преследуемых. Персонажи представляются волками, травящими и затравливаемыми, с волчьими клыками. Атмосфера действия переносится {36} в капкан русского дореформенного застенка и русской дореформенной канцелярии»[[53]](#footnote-54).

Но Вахтангов умер, и Мейерхольд поставил пьесу сам[[54]](#footnote-55). Режиссером-лаборантом при Мейерхольде состоял Эйзенштейн. Как раз в то время Эйзенштейн и предлагал играть Шоу под аккомпанемент рыкающих хищников в клетках. Пути переклички уловимы.

Ставя «Смерть Тарелкина» в театре Гитиса, Мейерхольд и Эйзенштейн доводили до предела поиски в сфере действия и воздействия, опыты биомеханики и конструктивизма, а за этой формальной стороной дела открывались и счеты с прошлым, и широкое приятие революции — неизбежной, целительной, и ненависть к чиновничьему бюрократизму, к которой примешивался текущий отзвук ожесточенности.

В. Г. Сахновский, запечатлевший спектакль в большой статье, почувствовал это: «На зрителя на протяжении всей пьесы смотрели грустные, из темной глубины глядящие, глаза Мейерхольда. Печальная картина русской действительности судорожно дергалась в конвульсиях балаганно-цирковой формы». В трагифарсовом зрелище Сахновскому виделась «патетика отчаяния развенчанного человека, патетика восторга затоптать в песок арены повергнутое и, может быть, преодоленное свойство натуры». Слова эти прямо адресовались Мейерхольду. «Пусть, если он отразитель русской революции в театре, — продолжал Сахновский, — покажет трагедию гибнущих классов, пусть глумится так, как может оскорбленный веками и ожесточившийся, восстав, заклясть смеху творивших над ним расправу и отдавших на позор, и пусть сделает это так, чтобы и слезы, и смех публики сливались в один вопль оваций»[[55]](#footnote-56).

В формах развеселого площадного балагана представала страшная жизнь. Актеры-эксцентрики выходили из темной и пустой глубины сцены в игровую зону: ее освещали с боков встречные прожектора. Желто-серые холщовые костюмы, слегка индивидуализированные разрисовкой по трафарету, напоминали у кого полицейскую, у кого арестантскую или больничную униформу — «одежды приговоренных», как выразился Сахновский. Б. С. Ромашов писал еще определеннее: «Публика охвачена {37} страхом. Ей не до трюков. Она чувствует “самое главное”: издевку смерти над человеком»[[56]](#footnote-57).

Действующими в спектакле были Зайчиков и Терешкович в роли Тарелкина, Лишин (Варравин), Дм. Орлов (Расплюев), Жаров (Брандахлыстова), Охлопков (Качала), Сибиряк и Цетнерович (Шатала), Гарин (Ваничка), Бенгис и Люце (дети Брандахлыстовой), Канцель и Кельберер (доктор Унмеглихкайт).

Встречаясь, персонажи недоверчиво оглядывали один другого. В сценическом действии реализовался мотив их двойственности, заданный драматургом. «Тот ли это человек, за которого он себя выдает и которого я вижу?» — как бы спрашивал себя каждый. На этом в первом акте строились встречи Тарелкина и Варравина, Расплюева и Тарелкина и т. д. «Каждый из них держит друг друга на подозрении, — писал Сахновский. — Какие-то встречи полицейского характера, словно встречаются два незнакомых сыщика, которые оба друг друга подозревают». Тема подозрительности насыщала спектакль. Выражалась она средствами эксцентрического действия и, говоря словами Мейерхольда, велась «на ковре традиционализма»[[57]](#footnote-58).

В первом акте могильщики вносили гроб. Он сдвигался по горизонтали вкось, давая то острые, то тупые углы, как деревянная кустарная игрушка. Могильщики с ног до головы были затянуты в мешковину, имелись только прорези для глаз. Здесь уловима перекличка со «схемой ночи» из арсенала приемов итальянской commedia dell’arte. Но главный прицел брался на цирк и русский балаган.

Костюмы, детали установки и аппаратура трюков принадлежали художнику-конструктору В. Ф. Степановой, убежденной стороннице «производственного искусства». Только для пропаганды своих идей, действительно повлиявших на практику театра, вплоть до работ «производственника» А. М. Родченко в Театре Революции («Инга») и ТИМе («Клоп»), Степанова вышла на подмостки. Потом, задним уже числом, Мейерхольд холодно отозвался о ее стандартных костюмах для «Смерти Тарелкина» и предпочел им костюмы Л. С. Поповой для «Великодушного рогоносца». Мастер говорил: «Она хотела побить покойную Л. С. Попову: “Ах, она — прозодежду, я тоже прозодежду плюс "Моссельпром"”. Она закатила нам эту штуку и погубила замечательную вещь»[[58]](#footnote-59). Спектакль уже не исполнялся к 1925 году, когда были сказаны эти слова, но сваливать ответственность {38} на одну оформительницу не стоило. Сработанные Степановой сценические вещи во многом отвечали главному критерию конструктивизма — выдерживали проверку действием. Окрашенные все сплошь белой масляной краской, они включались в действие как партнеры актера. Правда, игра с вещью иногда уводила в сторону от задачи: бывало, вещь отбирала себе главную долю и напрасно переигрывала актера.

Стол разъезжался под нажимом руки и сам складывался вновь. Стулья вертелись, пружинили, заложенные в щель пистоны стреляли. Семеро чиновников, вытянувшись вдоль линии рампы, поочередно рассматривали стреляющий стул и передавали его из рук в руки, качая головами.

По окончании акта в публику стреляли из револьвера под шпрехшталмейстерский выкрик: «Ан-тррр-акт!» Прожектора на сцене гасли. Год спустя «Мудрец» Эйзенштейна в Пролеткульте закончится залпом под стульями зрителей — приказом очистить зал после представления. А через много лет невозмутимая винтовочная пальба по зрителям в спектакле Ю. П. Любимова «Десять дней, которые потрясли мир» подтвердит преданность молодого Театра на Таганке игре революционного театра 1920‑х годов.

Игра шла в буквальном смысле слова. Качались на доске дети Брандахлыстовой, а потом полицейские Качала и Шатала. Качала выплескивал ведро воды на Расплюева, прятавшегося в сундук от Тарелкина — Копылова; сундук был устроен как у цирковых иллюзионистов, вода на актера не попадала. В другом эпизоде Расплюеву — Орлову подавали бумаги, он вертел их, озадаченный, а на обратной стороне, видной залу, было написано: «Физкультура», «Акробатика», «Биомеханика» и т. п. «Что-то здесь не так», — смекал Расплюев и показывал лицевую сторону документа. «Бокс», — читали зрители.

Актеры действовали, будто не заботясь о результатах воздействия. «Мейерхольд как бы говорил: нужно играть смешно, весело, а грустно это будет для зрителя, — писал Сахновский. — Но актеры об этом, о грустном, не должны думать». Отыграв даже мрачную ситуацию, актер демонстрировал залу собственную безмятежность и полную неохоту «переживать» происшедшее. Когда Тарелкина, связанного, вносят в участок, он по пьесе один раз просит воды. Зайчиков с клоунским воплем, на одной высокой ноте частил: «Воды, воды, воды, воды!», — судорожно цеплялся за жестяную кружку, а отыграв, тут же «совершенно спокойно» вытаскивал из бокового кармана бутылку вина и распивал ее, подмигивая зрителям[[59]](#footnote-60).

{39} Тарелкин — Зайчиков был крупнейшей актерской работой в спектакле. Замашки фата, ловко носящего светский костюм и перчатки (которых на актере не было), парадоксально чередовались и соединялись с повадкой забитого «маленького человека», напоминавшей сразу о Мартынове и о Чаплине.

Тарелкин и другие жертвы сыска попадали в «темную», странный гибрид клетки и мясорубки. Их пропускали через эту мясорубку, Шатала вертел ручку: так проходил «допрос». Жаров в книге воспоминаний[[60]](#footnote-61) описал акробатическую операцию, которую он проделывал в роли Брандахлыстовой, проходя мясорубку. Ноги болтались в воздухе, юбка задиралась, обнажая подвязки и трусики. Выполняя рискованное сальто, актер успевал состроить зрителям нос. И сразу его героиня, как ни в чем не бывало, принималась кокетничать с Качалой — Охлопковым. Сухово-Кобылин допускал, что прачку Брандахлыстову, «колоссальную бабу лет под 40», может играть мужчина, — Мейерхольд не преминул этим воспользоваться. Возле клетки-мясорубки лежали палки с бычьими пузырями — аксессуары опять-таки балаганные. Ими Шатала загонял в «темную» детей Брандахлыстовой. «Ими же, — писал Сахновский, — в конце пьесы все били Тарелкина, когда он бегал по сцене, узнанный Варравиным, и кричал не по пьесе, а по режиссерской ремарке: “Лови, держи!” Тарелкин же подбегал к левой первой кулисе, схватывался за веревку и на тросе пролетал через всю сцену по воздуху, а за ним бежала по сцене толпа с пузырями». Насмерть перепуганный Расплюев палил из револьвера в летучего оборотня.

В веселом аттракционе развертывалась страшная метафора — раскрывалась механика всероссийского мордобоя. И снова актеры не проявляли пафоса, а, проделав свои задачи с эпическим покоем, усмехались над персонажами и положениями, переглядывались с современниками в зале.

Так зарождались ранние предвестья советского эпического театра, зрителей которого звали к раздумью, оценке, суду, действию.

Новаторскую природу спектакля поняли не все. Даже Ильинский и Жаров на отдалении лет оценили «Смерть Тарелкина» много сдержаннее, чем «Великодушного рогоносца». Один сожалел о режиссерском «непопадании», другой назвал спектакль «скучным». Критика резко спорила после премьеры. Бывший пролеткультовский режиссер В. В. Тихонович находил, что работа Мейерхольда «обнаружила в большом блеске изумительную выдумку, исключительное остроумие, беспримерную {40} оригинальность мастера, давшего неистощимое обилие и мизансцен, и трюков, захватившего публику своим дерзким подходом к пьесе»[[61]](#footnote-62). Некоторых рецензентов, напротив, шокировал «эксцентрический парад» мейерхольдовцев[[62]](#footnote-63).

Новизна события была очевидна. Сущность его оставалась пока неясна.

## Начало ТИМа

Успех, вызывающий споры, и был нужен Мейерхольду. «Актеры и режиссер должны торжествовать тогда только, когда зрительный зал раскалывается», — говорил Мейерхольд на диспуте о «Великодушном рогоносце»[[63]](#footnote-64). Новый спектакль стал внушительным аргументом в борьбе за право на театр, на собственные пути работы. Теперь коллектив мейерхольдовцев мог самоопределиться. После «Смерти Тарелкина» он полностью завладел наконец помещением. Мастерская Вс. Мейерхольда превратилась в Театр Вс. Мейерхольда.

Тогда же мастер из-за размолвок и конфликтов покинул Гитис. С ним ушли студенты-режиссеры и часть студентов-актеров. Мастерская разрослась, она теперь работала при театре, а театр стал ее гласным органом. Ученики играли подчас ответственные роли в спектаклях.

В январе — феврале 1923 года Театр Вс. Мейерхольда давал вечера школьных работ мастерской. 22 января исполнялся отрывок из «Тиары века» — так назвал Аксенов свою композицию по пьесам Клоделя «Залог» и «Черствый хлеб»; ее поставил и оформил Федоров. Богданова и Орлов играли сцену из мейерхольдовской «Трагедии о Норе Гельмер» в конструктивном оформлении Кельберера. Алексеева-Месхиева, Бабанова, Жаров и Зайчиков показали эпизоды комедии С. П. Боброва «Протез мистера Троплонга» в постановке Люце. Студенты читали стихи Асеева, Маяковского, Третьякова, демонстрировали этюды биомеханики. 18 марта, утром и вечером, шла самодеятельная инсценировка к дате — «Парижская коммуна» в постановке студентов Гольцевой и Лойтера. Рецензируя ее, Февральский отметил Свердлина в роли Домбровского, Охлопкова — версальского офицера, Гарина, Кельберера, Темерина, {41} Экка[[64]](#footnote-65). Экк ставил переработанную им «Эпидемию» Октава Мирбо, и т. д.

Многие студенты играли на первой же премьере Театра Вс. Мейерхольда — «Земля дыбом», показанной 4 марта 1923 года.

А 2 апреля в Большом театре торжественно чествовали Мейерхольда в связи с 20‑летием режиссерской и 25‑летием артистической работы. «Исторический вечер. Левый фронт в стенах Большого театра», — говорилось в одном отчете[[65]](#footnote-66). Академические актеры бойкотировали юбилей. Художника-революционера приветствовали деятели левого фронта искусств, представители профсоюзов и комсомола, студенческая молодежь, сводная воинская рота. Мейерхольду было присвоено звание почетного красноармейца и вручено красное знамя. Назым Хикмет читал стихи, посвященные юбиляру; переводил Третьяков. Отвечая, Мейерхольд сказал: «Я горжусь своей принадлежностью к Российской коммунистической партии, и вся моя работа будет работой для пролетариата… Сегодня меня приветствовала молодежь самого молодого класса; в этих приветствиях я черпал силы для дальнейшей борьбы и работы. Да здравствует молодость!»[[66]](#footnote-67) Мастер любил молодежь. Десять лет спустя Юрий Олеша подтверждал: «Он на “ты” с молодыми»[[67]](#footnote-68).

За несколько дней до чествования Мейерхольд стал народным артистом республики. Тем самым официально была признана важность его дела — театра и мастерской, возникших, в сущности, самочинно. Но театр по-прежнему испытывал отчаянную нужду. Как вспоминает А. В. Февральский, «в тот день, когда Мейерхольду было присвоено звание народного артиста республики, в театре было выключено электричество, так как он не мог оплатить освещение»[[68]](#footnote-69).

К осени 1923 года мастерская Вс. Мейерхольда была преобразована в Гэктемас — Государственные экспериментальные театральные мастерские имени Вс. Мейерхольда с правами гостехникума.

Одновременно Театр Вс. Мейерхольда сделался Театром *имени* Вс. Мейерхольда (ТИМ). 6 декабря там в сотый раз сыграли «Великодушного рогоносца».

# **{****42}** Глава втораяМейерхольд в Театре РеволюцииНа развалинах ТеревсатаПолемический экспрессионизмДва спектакля БебутоваДва спектакля Мейерхольда

Постановки Мейерхольда начала 1920‑х годов обозначили круг жанров и тем, характерных для театрального Лефа, очертили арену, на которой с новым пылом скрещивали люди театра тяжелые мечи полемики. При том наметилась постепенная самоотмена «режиссуры прожекторов», отход от нагой конструктивной схемы — вообще пересмотр ранних девизов «театрального Октября». Этого требовала жизнь, менявшаяся с приходом нэпа.

Вседневные процессы советского театра Мейерхольд видел в их «мизансценах», остро чувствовал динамические соотношения во времени и пространстве между разными творческими школами и даже внутри лагеря, им самим возглавленного. Это лишь подстрекало его интерес к новому, революционно содержательному театру, влекло к дальнейшим шагам на путях первооткрытий. И позволяло без оглядки расставаться с прежними спутниками, последователями, учениками, застрявшими на полдороге или пошедшими своим путем. Даже если среди спутников были такие близкие, как Бебутов, а среди учеников такие одаренные, как Эйзенштейн. Впрочем, прежде чем разойтись, Мейерхольд пригласил Бебутова на две постановки в Театр Революции, и Бебутов приглашение принял. Эйзенштейну — после его ухода из Первого рабочего театра Пролеткульта — Мейерхольд предложил «самостоятельно и бесконтрольно ставить одну из трех пьес на выбор: “Гамлета”, “Ревизора” или “Горе от ума”»[[69]](#footnote-70), — но тот уже весь принадлежал кинематографу.

{43} Охладели к Мейерхольду и сподвижники-критики.

Недавние трубадуры «театрального Октября» Бескин, Блюм, Загорский — «Бе-Блю-За», как их вместе взятых называл Мейерхольд, — насупились и нахохлились. Былые оруженосцы ворчали на человека, который не нуждался в подстрекательстве к бунту, за отказ от проверенной тактики и испытанного оружия. Лидер вчерашних битв виделся им отступником. А так как Мейерхольд и впрямь не стоял на месте, арена боев была вся в движении.

Это поясняли и взаимосвязи Мейерхольда с теми режиссерами, которые очутились с ним рядом теперь, в начале нэпа. У себя в ТИМе мастер ставил спектакли один (только в 1926 году был сыгран «Рычи, Китай!» в постановке «режиссера-лаборанта» В. Ф. Федорова). Поэтому речь должна идти прежде всего о Театре Революции, где сменилось несколько режиссеров — помощников и сподвижников Мейерхольда.

## На развалинах Теревсата

Театр Революции возник на базе реорганизованного Московского Теревсата. Свой первый сезон он открыл 29 октября 1922 года и работал двадцать лет. В 1943 году он был слит с Московским театром имени Ленсовета и Московским театром драмы, получив название последнего. С 1954 года Московский театр драмы носит имя Вл. Маяковского.

Первые десять лет Театра Революции характеризуют его как близкого соратника «театрального Октября», хотя и дают пеструю картину творчества. Менялись руководители, режиссеры, актеры, художники, а с ними стилевые поиски и репертуарная политика.

В 1922 – 1924 годах во главе театра стоял В. Э. Мейерхольд; в 1924 – 1926 годах — его ученик и последователь А. Л. Грипич; в 1926 – 1931 годах спектакли ставили и режиссеры других школ.

Совсем новый этап пути начался в 1931 году, с приходом к руководству А. Д. Попова, воспитанника МХАТ, крупного режиссера вахтанговской сцены. Но это уже предмет особого разбора, выходящий за рамки поставленной темы.

Все годы объединяющей основой была тематическая верность названию. Театр Революции неизменно оставался театром современного политического спектакля, организатором нового актуального репертуара. За десять лет он сыграл только одну пьесу классического наследия — «Доходное место» Островского в постановке Мейерхольды посвятив премьеру столетию со дня рождения драматурга.

{44} Пьесы о современности были неравноценны и разностильны. Быстро покончив с обозрениями раннетеревсатовского толка, театр обратился к новейшей экспрессионистской драме, испытав ее воздействия и в историко-революционной трагедии, и в злободневной бытовой комедии, и в более поздних опытах психологической драмы. Там Файко и Ромашов уживались с Билль-Белоцерковским и Вишневским. В зарубежном репертуаре первенствовал Эрнст Толлер, представленный тремя пьесами; инсценированный Анатоль Франс тоже являлся тогда современным писателем.

И хотя Театр Революции скорее отражал революционные темы, чем творил революцию в своем искусстве, его лучшие спектакли разных лет прочно отложились в опыте советского театра.

Кровным детищем В. Э. Мейерхольда был ТИМ, а Театр Революции оставался для него пасынком. Поглощенный прежде всего собственной экспериментальной мастерской, Мейерхольд видел в Театре Революции добавочную площадку для демонстрации выверенных итогов. С постановками других режиссеров этого театра он достаточно хладнокровно знакомился лишь в дни предвыпускной корректуры. Иногда совместительство обращалось в угрозу его главному делу, и тогда он готов был жертвовать всем, чтобы сохранить свой театр. Так получилось уже в самом начале: Мейерхольду предложили ограничиться реорганизацией Московского Теревсата, а Театр Актера упразднить. Мейерхольд заявил, что в Теревсате он принял на себя организационную и наблюдательную работу: «Режиссировать спектакли неизвестной и неподготовленной в моем методе труппы я не брался и никогда не возьмусь»[[70]](#footnote-71). Такую режиссуру он назвал суррогатом. Через два года Мейерхольд покинул Театр Революции. Все же главное направление поисков и на первых порах, и долгое время спустя здесь определяли идеи «театрального Октября».

От многочисленной труппы Теревсата в Театре Революции остались осколки. Действительно далеки от метода работы Мейерхольда были В. Ф. Драга и А. А. Сумароков, известные потом мастера русской сцены на Украине, Л. М. Прозоровский — в будущем режиссер Малого театра, З. Н. Клебанова, В. М. Марченко, А. С. Горский, З. Г. Дальцев, А. И. Лабунцев, Б. Л. Урсынович и другие. Правда, среди теревсатчиков оказались и былые актеры Театра РСФСР‑1: В. И. Букин, Н. К. Лосев, П. П. Репнин, В. А. Сысоев. Но строить новый театр только этими силами Мейерхольд не мог. Он привлек {45} в труппу А. В. Богданову и Д. Н. Орлова, которых знал с весны 1920 года как исполнителей «Норы», поставленной им в Новороссийске. Он пригласил сюда участников другой, позднейшей «Норы», показанной за полгода до открытия Театра Революции: бывших незлобинцев Ю. В. Васильеву, Б. И. Рутковскую, А. П. Нелидова, И. Ф. Скуратова, П. И. Старковского. В числе актеров были Ю. Н. Юрьин, автор пьесы «Сполошный зык», и Ю. В. Тарич, драматург, в будущем кинорежиссер. Главную же ставку Мейерхольд делал на своих учеников. М. И. Бабанова, В. Ф. Зайчиков, И. В. Ильинский, М. Е. Лишин, М. Г. Мухин, Н. П. Охлопков, А. А. Темерин, М. А. Терешкович и другие играли сразу в обоих театрах.

По позднейшим словам Мейерхольда, в Театре Революции не осталось ничего от Теревсата. Это было не совсем так. Как и в последний период жизни Теревсата, театром продолжал управлять З. Г. Дальцев. При нем сохранялась прежняя система обслуживания зрителя. По данным еженедельника «Зрелища», из ста шестидесяти одного спектакля первого сезона тридцать было дано даром. Бесплатных зрителей (87 087) оказалось больше, чем платных (57 565)[[71]](#footnote-72). Не порывались и репертуарные нити. Мейерхольд подумывал о новой сценической версии теревсатовской «Железной пяты». Делались попытки возродить жанр теревсатовского политобозрения. К декабрю 1922 года театр подготовил обозрение «Вертурнаф» («Версальские туристы, на фугас напоровшиеся») с текстом АсГоТрет, то есть Н. Н. Асеева, С. М. Городецкого и С. М. Третьякова, по сценарию последнего. Спектакль не был выпущен. 12 апреля 1923 года состоялась премьера «трагикомической эпопеи» П. С. Сухотина и Н. М. Щекотова «Возвращение Дон Жуана» в постановке А. Б. Велижева, корректированной Мейерхольдом, и в декорациях В. П. Комарденкова, постоянного художника Московского Теревсата. Спектакль напоминал одно из теревсатовских обозрений и мог называться, подобно тому, «Путешествие Бульбуса 17 – 23». Как прежде Бульбус, так теперь Дон Жуан выступал прозрачным псевдонимом Керенского. Роль играл Старковский; позднее, репетируя «Ревизора», Мейерхольд с похвалой вспомнил об этой работе актера[[72]](#footnote-73). Характер центрального персонажа комически оттенял Дм. Орлов — Лепорелло. Гротескного короля, то есть Николая II, играл теревсатовский эксцентрик Урсынович. Участник спектакля Сумароков, тоже теревсатчик, в книге воспоминаний рассказал о работе Мейерхольда над выпуском премьеры[[73]](#footnote-74). Но и эта попытка {46} Театра Революции вспомнить о Теревсате не оказалась успешной. Нарочитой была сама идея поднять тему «керенщины» до уровня вечной темы мирового искусства, примитивна драматургия, а режиссура Велижева настолько слаба («он едва-едва “мизансценировал” отдельные номера типа “варьете”», — писал редактор еженедельника «Зрелища» Л. В. Колпакчи[[74]](#footnote-75)), что имя постановщика вообще не появилось на афише: его работа сошла за анонимную.

## Полемический экспрессионизм

Политобозрения не привились в Театре Революции. По началу его лицо стилистически определила драматургия экспрессионизма: к ней он часто обращался и с ней постоянно спорил Первым в стране этот театр сыграл пьесу французского поэта Марселя Мартине «Ночь», за ней — пьесы немецкого писателя Эрнста Толлера, одного из вождей Баварской красной республики. Театру была близка антибуржуазная и антивоенная направленность таких пьес, его привлекали урбанистические мотивы современной тематики. Но концепция экспрессионистской драмы в целом пересматривалась радикально. Коренной вопрос — о герое-одиночке и массе — решался наперекор авторским взглядам. Массу театр пытался возвеличить, выдвинуть вперед, сделать всесильной. Думающий, самоотверженно страдающий герой развенчивался, превращался то в холодного резонера, то в ходульного персонажа мелодрамы, поданного подчас иронически, то даже в отщепенца. Это вызывало противоречия в трактовке и в воплощении, усугубленные разнородностью труппы. Кроме того, декорация беспредметного конструктивизма, которая, ничего не изображая, должна была дать лишь целесообразный станок для работающего актера, превращалась на почве экспрессионизма в изобразительное средство: становилась эффектной, «красивой» и, по сути дела, выполняла живописные, а не действенные функции, подменяя былые павильоны и холсты, тесня работающего в ней актера.

Тонко прогнозировал это безвременное омертвение конструктивной схемы А. А. Гвоздев, показывая, как внешние признаки динамики самоценной конструкции могли оказаться статичными по отношению к действию спектакля, больше того, могли сбивать и тормозить это главное действие на сцене. Примером послужил «Газ» Г. Кайзера, который поставил в петроградском Большом драматическом театре К. П. Хохлов и оформил Ю. П. Анненков. «На сцене, — писал Гвоздев, — вертелось {47} “само по себе” нарядное, красочное колесо — образ гигантской силы газового завода… заставив зрителей находиться под впечатлением пышного спектра вращающейся красочной машины и тем самым отвлекая его внимание в сторону, далеко в сторону от идейного конфликта». И проницательно спрашивал: «Не есть ли это зловещее предостережение на будущее время?»[[75]](#footnote-76) Предостережение оказалось не излишним: подобные «колеса» и даже более эффектные устройства изрядное время «вертелись» на советской сцене без особого толку, как дань моде и как препона действенности целого, помеха актеру в особенности.

Экспрессионистские опыты ранней поры Театра Революции, и прежде всего первая вообще постановка этого театра — «Ночь», тоже попадали в круг подобных симптоматичных явлений. К «Ночи», как пробе наиболее робкой, во многом приложимы точные слова эстетика наших уже дней о том, что «экспрессионизм легко соскальзывает на самую грань беспредметности, но в большинстве случаев он отнюдь не порывает с изобразительностью. Однако излюбленнейшим приемом экспрессионистов является создание какой-то зыбкой предметности, изобразительности, если можно так выразиться, все время балансирующей на грани реального и ирреального»[[76]](#footnote-77). Правда, справедливость требует тут же сказать, что Театр Революции, строивший свой репертуар почти на пустом месте, с ходу пробовал преодолевать и экспрессионистскую идеологию одинокого отчаяния, о чем упоминалось, и зыбкую изобразительность сценической среды, обстраивая, «опредмечивая» ее структурно и фактурно. В целом экспрессионизм раннего Театра Революции получал все более полемический уклон по отношению к каноническим основам стиля.

«Ночь» Мартине в переводе Городецкого готовил А. Б. Велижев, ученик А. П. Ленского, с 1915 года служивший помощником режиссера в Московском Художественном театре. Оформляла спектакль О. Ф. Амосова, оглядываясь на образцы беспредметного конструктивизма.

Пьеса в стихах воспевала пацифистский бунт французских солдат на фронте мировой войны и оплакивала гибель героев. «Пьеса предчувствия, ночного отчаяния, сгущенной безнадежности и в то же время пламенных надежд, страстной веры в борьбу и воли к борьбе, пьеса коллективного чувства, поставлена в… почти бытовых тонах», — недоумевал С. А. Валерии[[77]](#footnote-78). {48} Велижев пробовал примирить навыки воспитавшей его психологической школы с запросами агиттеатра, но это не выходило. За режиссером и исполнители центральных ролей склонялись к передаче быта и нравов. Старуху Марьетту играла Васильева, ее невестку Анну-Мари — Богданова, героя восстания солдата Ледрю — Лишин. Актеры разных биографий, встретившись впервые, не создали ансамбля. Житейское правдоподобие одних плохо уживалось с декламационным пафосом других. По оценке критики, актеры «повторяли зады», оглядываясь «то на МХТ, то даже на Корша»[[78]](#footnote-79). Такая игра не вписывалась в беспредметный пейзаж О. Ф. Амосовой, где сгущались сумрачные краски «ночи» — отходная подавленному стихийному мятежу. В. В. Тихонович указывал на «беспросветный *минор*, которым пронизана постановка», добавляя, что «нельзя же ставить *социальную трагедию — без трагедийных актеров*, как нельзя ставить любую вещь без режиссера и художника, а их-то и не было»[[79]](#footnote-80). Удались в спектакле гротескные характеры. Генералиссимуса Бурбуза играл Ильинский, солдата-провокатора Фавроля — Юрьин, в роли «главноуговаривающего» депутата-социалиста Бордье Дюпатуа чередовались Орлов и Зайчиков, в роли императора — Терешкович, Сумароков и Старковский.

Зрелище не обладало цельностью. Балерин по праву сожалел, что не видно «направляющей или исправляющей руки» Мейерхольда. Но шеф устранился от вмешательства. Пьеса вызывала у него неприязнь. По свидетельству Дальцева, он приехал только «к последним репетициям и не сделал ни одного замечания», однако затаил «в глубине души протест против спектакля и характера его сценического решения». Через полгода в ТИМе пошла «Земля дыбом» — вызывающе озорная переделка «Ночи». И там участвовали, поменявшись ролями, Зайчиков, Орлов, а роль Ледрю играл тот же Лишин. Вздыбив минорную декламационность, Мейерхольд дал грубоватую солдатскую агитку, воодушевляющую зал. Спектакль Велижева не мог с ней состязаться. Как сообщал Дальцев, его «пришлось снять, тем более что и сборов он не делал и внимания общественности не привлек»[[80]](#footnote-81).

Все-таки спор Мейерхольда с практикой вверенного ему театра выглядел странно. Спор продолжился — но уже в непосредственной работе. Следы вторжения мастера несла на себе вторая премьера, показанная 3 ноября 1922 года: «Разрушители {49} машин» Толлера. Ее готовил П. П. Репнин, дублер Зайчикова — Эстрюго в «Великодушном рогоносце». Режиссерская проба Репнина не удовлетворила учителя. «По существу, от всего, что актеры создали прежде, ничего не осталось. Мейерхольд сделал спектакль с трех репетиций заново… придумывая на ходу ряд интересных и изобразительных мизансцен»[[81]](#footnote-82). Художник постановки В. П. Комарденков подтверждал: «Сцена оживала, он все соединял в одно целое, всему придавал смысл»[[82]](#footnote-83).

Пьеса рисовала ранний этап борьбы английского пролетариата. Реальной основой сюжета было движение луддитов: рабочие видели врага не в хозяине, а в машинной технике, и ломали машины, как ненавистных поработителей. Среди персонажей выступали исторические лица, от старого ткача Нэда Лудда (Лосев и Прозоровский) до лорда Байрона (Сумароков и Горский).

Предвыпускная корректура Мейерхольда коснулась и пьесы. В день премьеры «Правда» оповещала, что текст, «подчас страдавший мистико-метафизическими отступлениями, тщательно провентилирован». Руководитель театра круто перестроил робкую постановку Репнина, развил образ массы, уточнил смысловые и действенные акценты, выправил ритмическую и световую партитуру. Кое‑где он перепланировал и сценическое пространство. Это допускало оформление Комарденкова.

От абстрактного конструктивизма «Ночи» оно обращало театр к конструктивизму опредмеченному, наподобие той установки, какую Комарденков дал годом раньше для теревсатовского «Города в кольце». В «Разрушителях машин», как рассказывал потом художник, «посредине установили две крестообразные ширмы, которые вращались на центральной оси, каждая из четырех частей отходила от центра на роликах, что давало много комбинаций. Когда действие выходило на улицу, то из-за ширм выдвигались силуэты домов, и получался город»[[83]](#footnote-84). Навесные аксессуары (карниз, башенка, труба) легко убирались при чистой перемене. Портал походил на раму широкого фабричного окна: из этого окна как бы виделось все происходящее.

В массовых эпизодах энергичный почерк Мейерхольда особенно давал себя знать. «Наиболее интересный и сильный момент постановки, — писал О. С. Литовский, — последняя {50} картина, разрушение машин»[[84]](#footnote-85). Сцена мятежа закрепляла тему стихийной революционности. Задняя стена театра, оголяясь до кирпича, в точности напоминала фабричную. Посреди стоял натуральный макет пыхтящей паровой машины. К машине и устремлялись возмущенные ткачи — «яростная лавина толпы, в буйном гневе готовая разрушать и убивать»[[85]](#footnote-86). В цирковом прыжке опережал всех ткач Джон Уэйбл — Терешкович; этот прыжок Ю. В. Соболев расценил как «несомненно мейерхольдовский трюк»[[86]](#footnote-87), впечатляющий и броский.

Стихийность бунта тематически сближала новый спектакль с предыдущим. Масса, всемогущая, но еще слепая, вырастала в главного героя действия. Ей бессилен был противостоять сознательный ткач Джимми Коббет — Лишин, пытавшийся обратить гнев собратьев против истинного врага — хозяина. Этот персонаж выступал в спектакле скучным резонером. Борьба стихийности и сознательности в революции, одна из узловых тем советского искусства 1920‑х годов, проходила пока что в одном узком плане: стихия сметала все на пути, не различая правых и виноватых. Сознательного Джимми побивал своей проповедью мудрец нищий: его правдоискательство рождалось на той же почве стихийного народного недовольства, позволив Литовскому различить в игре Скуратова «дальние отзвуки горьковского Луки», а Тихоновичу — «некую амальгаму горьковского Луки и шекспировских шутов».

Управляющий Генри Коббет — Д. Н. Орлов явился высшей актерской удачей в спектакле. Ускользающий взгляд холодных глаз, хищный профиль диккенсовского негодяя под надвинутой конической шляпой, трубка в стиснутых зубах… «Это очень выразительно, сочно, с чуточку гротескным нажимом, но убедительно и сильно», — писал Соболев об игре Орлова. Как и в «Ночи», образы отрицательного плана вышли рельефнее, чем образы утверждающего значения, отражая тогдашний этап развития темы и уровень творческого сознания театра. Провести всю необходимую работу с актерами Мейерхольд не успел.

Тихонович оттого и заключал статью о спектакле словами: «В конце концов, дело сводится к тому, чтобы Мейерхольд вплотную вошел в этот театр и счел бы его своим»[[87]](#footnote-88).

{51} Но хотя критика теперь единодушно угадывала участие Мейерхольда в постановке («в ней чувствуется прикосновение руки мастера, мазки уверенные и четкие», «в особенности в массовых сценах и в обшей композиции последней картины»), сам мастер отказывался ставить свое имя на афише и выходить на вызовы зала. То же повторилось на премьере другой драмы Толлера, «Человек-масса» (26 января 1923 года). Постановщиком значился один Велижев.

Толлер дал экспрессионистски сгущенные образы не событий, а проблем Баварской революции, революции вообще, отношений личности и массы, роли интеллигенции и т. п. Многие из этих проблем разрешались трагически. Пьеса-исповедь, пьеса-раздумье, написанная в тюрьме, содержала выстраданные выводы, ее действие то и знай перебивали стихотворные монологи и диалоги-диспуты. Театр в сложной диалектике понятия «человек-масса» предпочел второе — «масса». В театре пьеса, как писал Б. В. Алперс, «обросла массовыми сценами, наполнилась криками и выстрелами, превратилась в пестрое динамическое представление. По изломанным, разбросанным по сцене площадкам конструкции в непрестанном движении сменялись различные персонажи этой трагедии. Звучала музыка, лучи прожекторов бегали по сцене, выхватывая из темноты тот или иной кусок»[[88]](#footnote-89). Главным героем стремительно мелькавшего действия стала масса, а олицетворявший ее персонаж Человек-масса (по программе спектакля — Безымянный, которого играл Л. М. Прозоровский) предлагал импозантную схему с минимумом собственно человеческого содержания. Субъективно честной, но все-таки ненадежной попутчицей массы выступала мятущаяся интеллигентка, жена биржевика, тоже без имени (А. В. Богданова). Ее колебаниям, ее слезам Безымянный противопоставлял свою решимость к вооруженной борьбе. Театр развертывал в сценической наглядности эпизоды этой борьбы, где главным героем была масса как таковая.

Мейерхольд снова корректировал спектакль перед выпуском. Здесь он впервые встретился с В. А. Шестаковым, оформлявшим затем «Доходное место» и «Озеро Люль» в Театре Революции, «Горе уму» и «Окно в деревню» на сцене ТИМа. Шестаков, как и Анненков в петроградском Большом драматическом театре, вносил в условное оформление живописную функциональность экспрессионизма. Пространство сцены, обнаженной до кирпичей задней стены, организовала система легких сквозных площадок, подвешенных на тросах. Это открыло возможность выразительных вертикальных мизансцен — {52} и в начальной картине ресторанно-биржевой свистопляски, и в эпизоде баррикадных боев, и в сцене расстрела, и в сцене тюремных кошмаров героини. По тросу наискосок пролетала вагонетка с мальчишкой-газетчиком, выкрикивающим заголовки. На площадках, среди мелькающих электрических цифр котировки, над головами банкиров и биржевых зайцев, канканировали кокотки. Потом на тех же площадках высились часовые революции, а в тюрьме приговоренной к смерти интеллигентке там являлись тени павших бойцов и кляли ее как убийцу. Действие раздвигалось в глубину и в высоту.

Пространственные массовые сцены несли на себе печать мейерхольдовской режиссуры и были главной победой спектакля. Рецензент «Правды» писал, что «буквально потрясающее впечатление» оставляла «сцена гибели восставших рабочих, расстреливаемых под замирающие звуки Интернационала»[[89]](#footnote-90). И по-прежнему условность соседствовала с натурализмом приема. Митинг восставших в начале второго акта строился на хоровой декламации, как рапсодическое действо Пролеткульта, в споре-перекличке гневной толпы и слабой, колеблющейся интеллигентки. Баррикадные бои шли под грохот разрывов и выстрелов, на каждом представлении расходовалось до двухсот патронов, так что пороховой дым застилал сцену и плыл над зрительным залом, давая ощущение подлинности даже на фоне тогдашнего огнестрельного репертуара советской сцены. В штабе повстанцев с грубой наглядностью, на глазах у зрителей, ставили к стенке офицера, обращая действие к гиньолю. «Это уже не натурализм, а стиль “театра ужасов”, способный вызвать в зрительном зале несколько истерик», — писал О. С. Литовский и сожалел, что «весь этот сверхнатурализм сочетается на сцене с постановочным методом Мейерхольда»[[90]](#footnote-91). Напротив, В. Ф. Федоров, ученик Мейерхольда, находил весь второй акт лучшим в спектакле. «Театр упрекали за сцены расстрела, грубый реализм которых вызвал несколько истерик в зрительном зале, — писал он. — Но я ставлю театру в большую заслугу постановку этих именно сцен. Эффект театра — гиньоль оказался очень на месте. Да и вообще эти сцены оказались наиболее убедительны театрально и агитационны в лучшем смысле слова»[[91]](#footnote-92). Федорову недоставало объективности, тем более что тона гиньоля дальше еще сгущались в тюремных кошмарах третьего акта.

{53} Мелодрама захлестывала действие. Она отзывалась в игре центральных исполнителей, особенно Прозоровского, который изображал огневолосого красавца с демонической волей. Вот как выглядел его финальный выход: «С окровавленным от убийства стража ножом человек-масса крадется в тюремную камеру интеллигентки, чтобы спасти ее. Ползет, аки тать, сверкают глаза, горит рыжий парик, блистает лезвие ножа. Получается чисто мелодраматический *жест*…»[[92]](#footnote-93)

В пределах спектакля спорили разные типы театральности. Несовместимость Велижева и Мейерхольда снова заявляла о себе, давая стилевую разноголосицу. После «Человека-массы» в критике раздались голоса о том, что Театр Революции болен «велижевщиной», то есть эклектикой. Но «велижевщина» была и симптомом другого поветрия. Система экстренных корректур Мейерхольда — наблюдателя в руководимом им театре — вела к обезличке. Укореняясь, такая система позволяла Велижеву — «начштаба режиссуры», по тогдашней мейерхольдовской терминологии, — заранее уповать на командующего, а с другой стороны, не обольщаться надеждами на сохранность собственных затей. Кончилось тем, что последняя работа Велижева, «Возвращение Дон Жуана», как упоминалось, вышла вообще без имени постановщика на афише.

## Два спектакля Бебутова

В сезоне 1923/24 года Мейерхольд пригласил режиссировать своего недавнего соратника В. М. Бебутова. Последним детищем обоих был ГВЫРМ. Гвырмовцу С. И. Юткевичу запомнились приемные экзамены: «За столом восседал сам Мастер, затем лысый человек с аскетическим лицом, Валерий Бебутов»[[93]](#footnote-94). В ГВЫРМе их совместная работа закончилась. Расставшись, Бебутов организовал театр «Романеск», где пробовал на собственный страх и риск продолжить поиски в сфере театральности. С опытами Театра РСФСР‑1 там было уже мало общего.

Бебутов в «Романеске» намеревался возродить «великую машину занимательности», вернуть на сцену «дьявольских виртуозов» интриги. К ним, чудодеям, которые «не были измучены психологическим анализом», Бебутов относил Дюма, Скриба и почему-то Мериме[[94]](#footnote-95). Театр «Романеск» открылся 11 августа {54} 1922 года «Нельской башней» Дюма-отца и Фредерика Гайарде. Его приветствовала критика в надежде, что путь «Романеска» будет пролегать от романтического театра к театру народному. Надежда не сбылась: театр прожил один сезон, успев показать еще инсценировку «Графа Монте-Кристо». Как спектакль «явно неудавшийся» расценила показанное критика[[95]](#footnote-96).

Встреча недавних соратников оказалась мимолетной. Поставив две исторические пьесы — «Спартак» В. М. Волькенштейна (6 сентября 1923 года) и «Стенька Разин» В. В. Каменского (6 февраля 1924 года), Бебутов ушел. Но его постановки были характерны для своего времени. Они отразили тогдашние поиски отвлеченно романтизированной народной революционности на сцене.

Оба спектакля Бебутова были монументальны, с картинной пластикой групп и поз, с напевными интонациями речи, замедленными в одном случае, стихийно взвинченными во втором.

В «Спартаке» две наклонные лестницы подымались от боков просцениума к центру в глубине: Шестаков воздвиг эту треугольную конструкцию с расчетом на живописный эффект. На ступенях или площадках лестницы Спартак — Мухин возвышался над соратниками, словно памятник над толпой. Как писал Э. М. Бескин, «группа “барельефствующих” и скульптурно позирующих фракийцев… только цоколь для той или иной декоративной позы самого Спартака»; под стать герою была прорицательница Мелисса — Богданова, в голубом хитоне, «с устремленным в пространство взором, медлительно говорящая, медлительно вздымающая руки горе, медлительно замирающая в поцелуях»[[96]](#footnote-97). М. Ю. Левидов добавлял, что Богданова тут «даже не на Коонен держит экзамен, а просто свирепствует речитативом»[[97]](#footnote-98). Короче говоря, трагедия звучала на сцене холодно и напыщенно. Разные критики, от П. А. Маркова до В. Г. Шершеневича, находили, что Бебутов стремился воскресить предания французского классицизма в их эффектной монументальной статике. Героика спектакля заставляла оглянуться на деятельность театра «Романеск». С прежними же работами Театра Революции перекликались тема одиночества героя, не понятого массой, и тема обреченности преждевременного мятежа. Противники Спартака изображались в разоблачительных тонах, ставших привычными для раннего Театра Революции. Здесь выделился виртуозной техникой Терешкович — {55} Красе, цельностью гротескного рисунка Орлов — Бациат, хозяин гладиаторских игр.

В постановке «Стеньки Разина» поэтизация стихийной вольницы получила откровенно оперный привкус. Стремясь стилизаторски «оправдать» речетворчество Каменского, буйное и подчас заумное, Бебутов рассматривал пьесу как «былинный сказ, легко поддающийся музыкальному оформлению», и добавлял: «Какое красочное и могучее либретто для Мусоргского, Стравинского или Прокофьева!»[[98]](#footnote-99) В сущности, повторился опыт «трагедии на музыке», предпринятый на закате Театра РСФСР‑1 при постановке оперы Вагнера «Риенци». Некоторые актеры участвовали в обоих опытах, среди них Мухин, игравший и Риенци, и Стеньку. Актер давал резкую смену внешних состояний при внутренней статике, в плане оперной героики «Князя Игоря» или «Садко», как писал Э. М. Бескин. «Вот‑вот, кажется, запоет, — добавлял критик, — и, о ужас, в одном месте запевший, правда, больше на честное слово»[[99]](#footnote-100). Теперь «свирепствовали речитативом» все исполнители, в их числе и Богданова, игравшая персидскую княжну Мейран, роль, которую в 1919 году «в порядке мобилизации» несколько раз исполнила Коонен. Но Богданова снова не выдержала экзамена на Коонен: ей недоставало трагизма. В сцене на стругах, в эпизоде прощания с Разиным актриса давала лишь трафаретную «восточную» томность — опять-таки в общем ключе спектакля, и Бескин счел ее героиню заимствованной из балета «Шехеразада». В плане тех же стилизаторских задач интереснее других получились сподвижники героя — простоватый частушечник-балагур Васька Ус (Охлопков) и верткий, упругий татарин Хайнуллин (Чистяков). В сценической толпе мелькали красочно разработанные группы татар, персов и негров.

Свой исходный замысел Бебутов выставлял напоказ, «посадив впереди сцены оркестр и аранжировав все эти “жри хавардовыми щеками, раздобырдывай леща” (из монолога Васьки Уса) на музыкальный лад», как свидетельствовал М. Б. Загорский[[100]](#footnote-101). Конструкция К. А. Вялова, в основе единая для всего спектакля, преобразовалась в деталях, намечая конкретные места и обстоятельства действия: Жигулевские горы, монастырь, волжские струги, лобное место. Загорский полагал, что «этот прием ныне окончательно восстановит права “изобразительности” на сцене, по недоразумению только объявленной {56} некоторыми “неблагонадежной” по левому фронту». Критик поспешил с выводом. Проблема изобразительного и выразительного решалась много сложнее на советской сцене 1920‑х годов, и режиссура Театра Революции не составляла исключения. Как раз напротив. Если «оперность» в подходе к «Стеньке Разину» была до известной степени закономерна для творческой судьбы Бебутова, в будущем крупного режиссера музыкального спектакля, то для Театра Революции его постановки, последняя в особенности, оказались окольным ходом на путях к народной героике. «Неудача со “Стенькой” была крупнее недоразумения со “Спартаком”», — справедливо писал после второй премьеры П. А. Марков[[101]](#footnote-102).

Мейерхольд не прикасался к спектаклям Бебутова. Но как раз в промежутке между ними он вступил в работу сам, готовя первую собственную премьеру на сцене Театра Революции.

## Два спектакля Мейерхольда

Вершиной экспрессионистской кривой раннего Театра Революции явилась постановка «Озера Люль», осуществленная Мейерхольдом. Но до этого мастер дал работу совершенно другого плана: его спектакль «Доходное место» входит в историю советского театрального искусства как один из образцов реалистического истолкования классики. Неожиданный шаг художника озадачил и былых друзей из лагеря «театрального Октября», и противников-академистов, и саму труппу. Ведь Велижев еще до открытия Театра Революции объявлял: «Мейерхольд всю экспериментальную работу будет вести в вольных мастерских. Для нашего же театра им будут даваться лишь ее результаты»[[102]](#footnote-103). А теперь трудно было сказать, что чему предшествовало: эксперименты результатам, или наоборот. Спектакль «Доходное место», верный истине характеров, хранивший неприкосновенным текст Островского, выдвинувший вперед актера, как оказалось, предшествовал переосмыслению «Леса», с одной стороны, и экспрессионизму «Озера Люль», с другой. Из всего тогдашнего репертуара Театра Революции только он получил длительную жизнь, хотя и быстро растерял многих участников премьеры. После отставки Мейерхольда «Доходное место» возобновлял А. Л. Грипич, а в 1932 году — А. Д. Попов, который считал этот спектакль строгим во всех его компонентах, {57} раскрывающим Островского с современной глубиной[[103]](#footnote-104). Справедливо писал позднее Юзовский: «Революционное истолкование Островского на советской сцене ведет свое начало от “Доходного места” в Театре Революции в постановке Мейерхольда»[[104]](#footnote-105). Событие было важным для судеб советского театра.

«Спектакль памяти Островского», — гласила афиша премьеры 15 мая 1923 года. Жизненная правда Островского действительно была здесь главным героем. Театр отказался видеть в драматурге бытописателя ушедших дней: на первый план вышли характеры и судьбы, имевшие широкий смысл. Драматическая ситуация изымалась из бытовой среды не столько в угоду правилам конструктивизма, сколько затем, чтобы предстать в общем виде — не безразличной для последующих времен. Тема нравственной стойкости человека перед соблазнами вкусного куска, перед приманкой доходного места повернулась одной из режущих граней к реальности нэповской погони за счастьем; критика улавливала в спектакле и такой подтекст. С развертыванием темы в действие проникал мотив тревоги, — театр словно обращался к залу с вопросом о настоящем и будущем, хотя по видимости речь шла только о прошлом. Персонажи носили исторически достоверные костюмы. Но вместо барских покоев Вышневского, мещанской квартиры Кукушкиной или экзотики трактира, вместо павильонов и писаных задников Мейерхольд и художник В. А. Шестаков дали универсальную конструкцию с трансформирующейся стеной — нейтральный фон темных щитов, на котором располагалась мебель, нужная для игры, но не стильная, а схематичная: топорные скамьи и стулья служили прямому утилитарному назначению, так что один из рецензентов, Г. А. Авлов, даже посочувствовал «бедной Вышневской» — Б. И. Рутковской, которой пришлось «немилосердно позировать на жесткой скамье в роскошной гостиной своего супруга»[[105]](#footnote-106). Только отдельные колоритные вещи-приметы вкрапливались в нейтральный фон. Юсов — Д. Н. Орлов, развалясь в грубом деревянном кресле-макете, держал в руке длинный — до полу — чубук, а Кукушкина — В. М. Марченко, примостившись у ног гостя, подносила огоньку. В сумраке трактира тускло поблескивали медные трубы настоящего оркестриона, и т. д.

На условном фоне рельефно выступали актерские работы. Идеальной союзницей режиссера была М. И. Бабанова, {58} актриса, виртуозно ритмизующая слово на движении и движение на слове, вносящая в их единство свою лирическую ноту. Ее легкомысленная Полинька, с светлыми лучистыми глазами и звонким детским голоском, была сама наивность. В сцене четвертого акта с Жадовым — А. С. Горским, когда она сквозь слезы говорила, что хочет новое платье, и мечтательно, как песенку, повторяла: «бархатное… бархатное…» — эта ее наивная лирика отдавалась доброй, расположенной улыбкой в зале, так хорошо понимавшем тогда, в начале мирной жизни, подобные, еще мало кому доступные мечты. Мейерхольд уловил современный оттенок ситуации. «Жадов, — пишет К. Л. Рудницкий, — был в белой рубашке с отложным воротником, в строгих, почти спортивных брюках, — ни дать, ни взять, молодой человек начала 20‑х годов, юное, открытое лицо. Когда сцена кончалась капитуляцией Жадова, когда он уступал Полине и соглашался идти к дядюшке просить доходное место, вот тогда он облачался в форменный вицмундир и — возвращался в XIX век»[[106]](#footnote-107).

Эпизод разыгрывался под колосниками, в комнатке Жадова и Полины, напоминавшей скворечник, конструктивистскую избушку на курьих ножках. Туда вела лесенка, крутая, как судовой трап. Уходя от мужа, Полина — Бабанова, в шляпке-капоре, в мантилье и с зонтиком в руке, по логике произносимых слов то сбегала вниз, то медленно поднималась на несколько ступенек — и Жадов сверху пробовал удержать ее за платье, то, помедлив спускалась опять. Блестящая мизансцена Мейерхольда, шкала колебаний героини, была и образцом непринужденной техники «биомеханической актрисы». Роль создала Бабановой громкое имя. Как верно заметила В. А. Максимова, актриса «после “Доходного места” стала не только знаменитой. Она стала Бабановой»[[107]](#footnote-108).

Мизансцены объясняли суть характеров на языке театральных метафор. Одна из мизансцен также проходила на лесенке, только винтовой. Белогубов — Зайчиков быстро взбегал по ней и на каждом витке, оказываясь лицом к сидящему внизу Юсову — Орлову, подобострастно кланялся благодетелю. Образ подхалимства получал броский и многоохватный смысл.

Такую же развернутую метафору представлял собой путь Юсова к дверям кабинета Вышневского. С каждым шагом грузноватый чиновник втягивал голову в плечи, колени его подгибались, он все утоньшался и уменьшался — и почти бестелесной тенью шмыгал за заветную дверь. А выходя, постепенно вырастал в глазах ожидавших подчиненных. Исполнитель так {59} разъяснял содержание режиссерской метафоры: «В “Доходном месте” Юсов — самая страшная фигура. Он страшен своей живучестью… Трактовка Мейерхольда помогла мне увидеть в этом образе то, что делает его в наше время социально насыщенным»[[108]](#footnote-109).

Чисто режиссерской метафорой оборачивался и тот эпизод в трактире, где Юсов сжигал на подносе газету — символ свободомыслия Жадова. То была кульминация сложной световой партитуры, выразившей драматизм ситуации. Вначале только одинокая свеча мерцала на столике перед Жадовым, все вокруг тонуло в неверном сумраке (сцену освещал синий прожектор). С приходом Юсова и свиты чиновников половые вносили шандалы, огни беспокойно метались на авансцене, озаряя веселое посвящение Белогубова в рыцари взятки. Юсов достойно куражился, проходился в присядке с платочком в руке и, вдруг оскалясь, комкал газету, устраивал аутодафе. Языки пламени в сгустившейся полутьме отдавали фантасмагорией. А с уходом чиновников снова одиноко оплывала свеча перед Жадовым, слушавшим рассказ Досужева — П. И. Старковского. Догорала свеча, и герой пьяно плакал во мраке под звуки доносившейся из-за стенки «Лучинушки».

Спектакль не сразу был принят критикой. Он огорчил недавних единомышленников Мейерхольда из лагеря «театрального Октября», которые бранили режиссера-отступника за компромисс, за «странную вспышку пиетета к Островскому, апостолу серединности и всяческого мещанства»[[109]](#footnote-110). Напротив, сторонник традиций Ромашов писал, что «современный Островский в Театре Революции оказался сумеречно-фантасмагоричным»[[110]](#footnote-111). Но Ромашов и Мейерхольд никогда не сходились во вкусах, и комедия «Воздушный пирог» была не последней из причин, по каким Мейерхольд оставил Театр Революции. Объективную оценку выдающийся спектакль Мейерхольда получил позднее, в 1930‑х годах, в статьях Алперса, Гвоздева, Юзовского, а в наши дни в ценной книге Рудницкого «Режиссер Мейерхольд».

Куда более шумный, но зато и преходящий успех имела пятиактная мелодрама «Озеро Люль». Премьера состоялась 7 ноября 1923 года, а 27 февраля 1924 года спектакль шел уже в пятидесятый раз. Автор пьесы А. М. Файко потом неоднократно описывал репетиции Мейерхольда, его помощников {60} А. М. Роома и В. И. Успенского, а также вечер первого представления[[111]](#footnote-112). Оформлял спектакль Шестаков. На роли в «Озере Люль» были специально приглашены бывший незлобинец А. П. Нелидов, бывший коршевец А. П. Петровский, бывшие премьеры Суворинского театра Б. С. Глаголин и Е. К. Валерская.

Пьеса Файко, выстроенная в бурной смене сатирических, детективных, адюльтерных, мелодраматических эпизодов, давала соблазнительный материал и для демонстрации постановочных принципов конструктивизма в их внешне «американизированном», по тогдашним московским понятиям, виде, и для той внутренней полемики с идеологией и «психоложством» экспрессионизма, которую режиссура Театра Революции вела до сих пор грубовато и не слишком убедительно. Теперь Файко дал материал, где революционная масса была героизирована, а герой-одиночка ославлен. Симптоматичный пример той поры, когда режиссура вела за собой драматурга или ломала, подчиняя себе, — а тот стремился предугадать ее запросы.

Действие происходило на некоем острове, «центре цивилизации и космополитизма», как гласила афиша. Урбанистическая конструкция Шестакова, хотя и выстроенная на фоне голой кирпичной кладки, предусматривала чередование конкретно-изобразительных деталей. Лифты мгновенно перебрасывали события и самих персонажей с одной площадки трехъярусной установки на другую — в отель «Атлант», на виллу кокотки Иды Ормонд, в магазин «Эксцельсиор», на полустанок близ озера Люль. Сновали лифты, мелькали огни цветных реклам, рыскали в сумерках лучи прожекторов. Конструкция близко повторилась в показанном через месяц спектакле Камерного театра «Человек, который был Четвергом», и спор театров о приоритете дал тогда обильную пищу фельетонистам. Но прошло незамеченным различие в том, как обыгрывались по существу возможности динамической конструкции. Спектакль Таирова обобщал ритмы стремительные, бодрые, стабильные. Спектакль Мейерхольда в кинематографической раскадровке эпизодов и параллельных планов, слежек и погонь, в резких прочерках движений, в нервно пульсирующих, порой фокстротирующих ритмах, с воплями автомобильных клаксонов и дрожью телефонных звонков, сгущал тона тревоги и обреченности сатанинской вакханалии.

В «центре цивилизации» боролись за первенство, за доллары, за обладание роскошной кокоткой Идой Ормонд мультимиллионеры Питер Бульмеринг-старший (А. П. Нелидов) и Питер {61} Бульмеринг-младший (М. Е. Лишин). Озабоченно фиксировал ходы в их поединке банкир Натан Крон (М. А. Терешкович). П. А. Марков выделил игру двух последних: у них «намечался особый подчеркнутый стиль игры, обозначенный короткими резкими движениями, четкостью речи, сосредоточенностью жеста, экономией средств сценической выразительности — любопытная “театрализация” приемов кинематографа»[[112]](#footnote-113). Те же мотивы нарастающего отчаяния, но окрашенные усталой лирикой, отзывались у Бабановой, игравшей танцовщицу Жоржетту Бьенемэ, «золотого паучка», незадачливую подругу-соперницу Иды Ормонд. Сатира трагифарса определяла характеристики герцога Альбано (Старковский), его адъютанта фон Куртца (Орлов), полицейского комиссара (Охлопков).

Рискованно играя на распре сильных мира сего, головокружительно возвышался авантюрист-политикан Антон Прим и, развенчанный, эффектно погибал в финале: быстро взбирался к вершине портала по веревочной лестнице и, сраженный пулей, повисал вниз головой, зацепившись ногой за петлю. Трюк придумал сам исполнитель роли Б. С. Глаголин. Лощеный герой щеголял в облике бульварного кинопремьера, а когда надевал черную полумаску сыщика, возникали буквальные «цитаты» из роли Шерлока Холмса, в которой актер некогда блистал на суворинской сцене. Ренегату от революции Антону Приму это подходило мало. «Судить о Глаголине по этой роли, а судить нужно весьма отрицательно, было бы необдуманно», — заметил Федоров[[113]](#footnote-114). Но других ролей в Театре Революции актер не получил. Все же у известной части зала Глаголин имел успех. В проделках Антона Прима отозвалась та романтика личной предприимчивости, которую и нэпманы, и иные недалекие «совбарышни» принимали упоенно. Мало того. Как пишет К. Л. Рудницкий, «заманчивая возможность ловко и удачливо обманывать революцию, ходить по грани, разделяющей “красное” и “белое”, балансировать на этой грани, срывая “цветы удовольствия”, — тысячекратно усиливала привлекательность фигуры Антона Прима для нэпманской аудитории. Нэп просто не мог обойтись без такого героя, в чьем облике ренегатство окутывалось романтическим флером авантюризма»[[114]](#footnote-115). Взоры таких зрителей наделяли ореолом романтики и шикарную «женщину-вамп» Иду Ормонд, с ее изысканными приключениями, с ее модными туалетами, автомобилем, лошадьми, виллой. Рутковская и Валерская, игравшие в очередь, имели давний опыт ролей подобного амплуа.

{62} Что же противопоставлял этой псевдоромантике Мейерхольд? Ведь щекотливость соответствующих ситуаций была очевидна и с самого начала вызывала опасения в театре; судьбу пьесы решило обязательство Мейерхольда дать революционный спектакль. Оно исполнилось лишь отчасти. Массовые сцены, которые готовил В. И. Успенский, удались не до конца, в их построении, по свидетельству Федорова, чувствовалась вялость.

Сила спектакля состояла в утверждении через отрицание. Мейерхольд не изменил в тексте ни слова. Но, как упоминалось, тона беспокойства, тревоги, отчаяния, нарастая в показе «острова цивилизации», слагались в приговор обреченному, гибнущему миру. В этом состояла главная агитационная задача постановщика, и она-то была выполнена во всеоружии мастерства. «Революционная тема “Люля”, — писал Марков, — изображающая быстрое и мрачное тление капиталистического общества, была дана Мейерхольдом в окраске резкой тревоги: тревожность вообще была основной музыкальною нотою спектакля»[[115]](#footnote-116).

Не все с этим соглашались. Об «Озере Люль» спорили на диспутах и в печати. Полемика лишь подогрела интерес зрителей. Пьеса пошла по городам страны. В Харькове, где ее поставил В. Б. Вильнер, Иду Ормонд играла недавняя актриса Театра Революции В. Ф. Драга, Антона Прима — Н. Н. Рыбников. Еще раньше ее показал Бакинский рабочий театр в постановке Д. Г. Гутмана, и т. д. «Волна “люлимании” захлестнула провинцию», — констатировала пресса[[116]](#footnote-117). Но волна быстро и схлынула. Через полтора года после премьеры, когда сходные задачи агит-зрелища решались на сцене ТИМа без хитроумных конструкций, С. С. Мокульский писал: «“Озеро Люль” уже не отвечает нынешним устремлениям Мейерхольда. Спектакль этот — весь в прошлом. Он имеет свою историю, свои бесчисленные подражания и перелицовки… они успели порядком приесться, и большинство их забыто. Иначе обстоит с их прототипом — “Озером Люль”. Этот спектакль живет и останется жить как изумительный образец режиссерского мастерства… Мизансцены “Озера Люль” заслуживают точной фиксации как образец предельно выразительного истолкования драматургического материала»[[117]](#footnote-118).

Здесь объективно определена ценность режиссерских открытий, где отозвались и позитивные творческие поиски, и болезни роста времен появления спектакля.

{63} То была последняя работа Мейерхольда в Театре Революции.

Предполагавшаяся постановка «Горя от ума» не осуществилась, хотя 21 февраля 1924 года мастер выступил перед коллективом с экспликацией спектакля[[118]](#footnote-119), а в марте печать назвала и исполнителей некоторых ролей: Фамусов — Старковский, Молчалин — Мухин, Репетилов — Чистяков[[119]](#footnote-120). Оформлять постановку должен был Шестаков, эскизы костюмов взялся делать А. Я. Головин: оформительские задачи разграничивались. Вовсе не была запущена в работу комедия Н. Р. Эрдмана «Мандат».

Причины постепенного отхода Мейерхольда от Театра Революции сложны. Главная заключалась в том, что основные заботы мастер посвящал собственному театру, где экспериментировал с полной отдачей сил. Имелись и побочные причины. В Театре Революции все не удавалось создать однородную труппу, отдельные актеры приглашались на роль. Не оправдала себя и деятельность А. Б. Велижева на посту «начштаба режиссуры». Работа В. М. Бебутова ограничилась двумя эпизодами.

Весной 1924 года по инициативе Мейерхольда должность режиссера занял его ученик и соратник по Курмасцепу А. Л. Грипич, приглашенный из Ленинграда. Но репертуарная политика Грипича все меньше устраивала Мейерхольда, который номинально еще числился в руководстве. Мейерхольд окончательно порвал с Театром Революции, когда решился вопрос о постановке «Воздушного пирога». Он заявлял в газетной анкете: «Разве не ясно, что “Воздушный пирог” Ромашова конгениален Аверченко, Вербицкой, Рышкову»[[120]](#footnote-121). Театр Революции поворачивал к бытоподобию, а это претило мастеру.

Среди других причин не последней была завязавшаяся связь Мейерхольда с вахтанговцами. Давняя мечта о постановке «Бориса Годунова» и возможность студийных занятий с актерами на время отодвинули планы постановки «Горя от ума» и «Мандата» в Театре Революции; они осуществились в другом виде уже на сцене ТИМа.

Как бы там ни было, режиссура в Театре Революции не была для Мейерхольда побочным занятием. Связи самоочевидны. В ТИМ перешли, вместе с замыслами, и реальные находки. С любой точки зрения работы Мейерхольда в Театре Революции, конечно же, предшествовали спектаклям ТИМа, а не наоборот. Ступенчатость задач, при явной их самостоятельности, проступает воочию, стоит только сравнить и две пьесы Островского, и две пьесы Файко, как их трактовал Мейерхольд.

# **{****64}** Глава третьяМолодость ТИМаАгитспектакль «Земля дыбом»Агитскетч «Д. Е.»Вперед к Островскому!Предыгра в спектакле на музыке

9 января 1924 года «Правда» сообщала, что «Театр им. Вс. Мейерхольда сконструировался как трудовой коллектив», и приводила выдержки из его устава. Актеры служили на паях, их заработок зависел от сборов. А 18 августа 1926 года ТИМ вошел в сеть гостеатров и далее назывался Государственным театром имени Вс. Мейерхольда (ГосТИМ).

В этом театре Мейерхольд увлеченно разрабатывал принципы политического спектакля. Актуальным содержательным задачам он подчинял и пьесы классического наследия, переосмысляя их в сценическом действии, перемонтируя текст в раскадровке эпизодов по образцу трагедий Шекспира и Пушкина, с одной стороны, и киномонтажа — с другой. Не случайно «режиссерской драматургии» Мейерхольда позднее посвящались специальные статьи[[121]](#footnote-122).

Идеи гвырмовской поры вошли в регулярную практику сцены.

Театр-храм, сцена-алтарь — все подобные сравнения опровергались. «Таинства» выставлялись напоказ. Занавес, декорации были содраны и брошены прочь, рампа стерта с лица подмостков. Мосты, площадки, лестницы, фермы, тросы на фоне кирпичной стены выдавали близость к фабричному цеху, к станочному производству. Свет прожекторов оттенял голую, как действие, фактуру вещи: добротность дерева, прочность металла, неподдельность, объем. Рабочие сцены меняли станки, {65} каркасы и вещи в промежутках действия на глазах у публики. Театр вообще стремился, как писал И. Г. Эренбург, «к сближению актеров и публики. Его девиз: долой зрительную залу. Рампа — его злейший враг»[[122]](#footnote-123). Плох спектакль, не вызывающий правильной реакции зала. Действие должно само регулировать воздействие.

Прозодежда действующих предназначалась для работы и спорта. Актерские «вдохновения», «озарения» и «переживания» изгонялись. Труд трагикомедианта не предполагал гениальности. Ничего сверх обычного. Мысль, умение, техника дела, тренаж, точный расчет, целесообразность, как во всякой сколько-нибудь стоящей работе.

Эти качества формировали эстетику ТИМа, мейерхольдовское понятие красоты. Естественная красота не терпит грима и украшательства. Она лаконична и утилитарна. Она сочетает в себе крайнюю условность, даже схематичность обобщений с предметной натуральностью детали, выхваченной из гущи сегодняшнего быта.

Оживленный действием актера, станок сам становится живым, меняющимся, многоликим, приходит в движение, вызывает широкие, но предусмотренные образные ассоциации.

Пространство и время были отправными категориями режиссерского и актерского отсчета. Исходя из них, Мейерхольд определял коренные понятия театра. Мизансцену он видел не в статике, а в динамике и определял ее как «процесс», как «воздействие времени на пространство», поскольку «кроме пластического начала в ней есть и начало временное, то есть ритмическое и музыкальное»[[123]](#footnote-124).

Так же динамически рассматривал он, например, гротеск, столь важный в его практике. «Гротеск становится как бы сценическим стилем, играющим острыми противоположностями и производящим постоянный сдвиг планов восприятия», — говорил Мейерхольд петроградскому интервьюеру весной 1923 года[[124]](#footnote-125). Тут были отжаты мысли десятилетней давности, изложенные в статье «Балаган».

Впрочем, Мейерхольд, мыслитель широкого кругозора, не считал себя теоретиком. Проблемы в избытке ставила перед ним практика сцены, и решения он избирал тоже практические, не {66} успевая осуществлять щедрое множество своих идей. Спектакли были экспериментальны и потому заведомо дискуссионны. Исследовались разные ресурсы театральной игры, разные способы воздействия в интересах революционного содержания и революционной формы. Исследовательский процесс порой привлекал мастера больше, чем сценический результат — спектакль. Мейерхольда редко вполне удовлетворяло сделанное, но он не боялся неудач и полемически заострял находки. Он мыслил в масштабах мировой революции, мирового театрального движения — и себя видел в авангарде. Борьба за новое искусство, которую он вел, заставляла педалировать те или иные моменты в художественном решении. Он с вызовом противопоставлял свои творческие идеи не ремесленному шаблону (что уж с ним воевать!), а реальным художественным ценностям, созданным инакомыслящими в искусстве. Как всякий большой, убежденный художник, он считал свое видение жизни и свое понимание подсказанных ею задач единственно возможным. Это не мешало, — что тоже часто бывает, — многое пересматривать с каждым новым этапом пути, с каждым новым спектаклем.

ТИМ, театр улиц, театр народной балаганной шутейности и революционного порыва нес глубокую мысль о жизни, вдавался в ее тревожащие противоречия, звал зрителей к раздумью, к деятельной перестройке жизни. Он бунтовал, ошибался, терпел неудачи, но дух его новаторства был неукротим.

О международной солидарности трудящихся, о предвестиях грядущей мировой революции и гибели капитализма говорили агитспектакли «Земля дыбом» и «Д. Е.» Трагифарс «Учитель Бубус» изображал крах обывательских иллюзий, осмеивал буржуазный индивидуализм. «Лес» явился новым опытом актуализации русской классики. Вместе взятые, спектакли очертили круг тем и жанров, характерных для этого театра и в дальнейшем. Однако сама по себе тематика, даже революционная, лишь отчасти определяла характер художественного новаторства Мейерхольда.

## Агитспектакль «Земля дыбом»

Агитспектакль «Земля дыбом» (премьера — 4 марта 1923 года) еще дальше отстоял от драматургической первоосновы, чем «Зори» Театра РСФСР‑1. Главным местом действия пьесы Мартине была хижина старухи Марьетты, покосившаяся, с выбитыми стеклами окон. Марьетта сидела у развалившегося очага и вязала чулок. С ней были невестка Анна-Мария и двенадцатилетний внук Луи. Вокруг бушевала война, звучали патетические монологи против кровавой бойни. Солдатский бунт, отшумев, {67} тонул в крови, и действие заканчивалось на угасающей ноте: одинокая старуха, ее скорбные слова, жест безысходности…

Переведенная С. М. Городецким, стихотворная пьеса «Ночь» прошла в Театре Революции (о чем говорилось выше) и в петроградской Акдраме, где ее ставил Н. В. Петров, но успеха не имела.

Мейерхольд, по свидетельству А. В. Февральского, отнесся к ней плохо и переделывал без сожаления:

«— Эта пьеса — сволочь (так и сказал “сволочь”, будто речь шла о человеке), я ее ненавижу.

— Зачем же вы ее ставите? — спросил я.

— Приходится!»[[125]](#footnote-126)

Пьес, созвучных революционной современности, почти не было, а ТИМ не мог существовать иначе.

Ведя родословную своего агитспектакля от «Мистерии-буфф», ТИМ переделал пятиактную драму в двухчастный сценарий. Впервые в практике советского и мирового театра появилась монтажная раскадровка действия на эпизоды. «Монтаж: действие — В. Мейерхольд, речи — С. М. Третьяков», — гласила афиша и давала перечень эпизодов: «1. Долой войну! 2. Смирно! 3. Окопная правда. 4. Черный интернационал. 5. Вся власть Советам! 6. Нож в спину революции. 7. Стригут баранов. 8. Ночь».

Так выглядели афиши литературных вечеров Владимира Маяковского.

Патетические монологи были урезаны. «В порядке последовательного вычеркивания оставлен только лексический материал прямого выразительного воздействия», — отмечал Мейерхольд[[126]](#footnote-127). Оставшийся текст был перераспределен между персонажами, изменен, дополнен. Это рассматривалось как «речемонтаж» текста. Пьеса обросла новыми ситуациями, интермедиями и действующими лицами. Для большей цельности сюжета герой мятежа Ледрю был сделан сыном Марьетты, мужем Анны-Марии и отцом Луи, что позволило Мейерхольду назвать эту семью «основной революционной группой» спектакля.

Главным же средством преодоления пацифистской драмы стал план собственно театрального действия. По словам Мейерхольда, это действие «развертывается в тесном сплетении с современностью и осуществляется как героический агитплакат… Таким образом к пьесе, знающей лишь печальный исход первой революционной вспышки, создается как бы добавочный сценарий, который, парализуя “сумеречное” настроение автора, своими указаниями на примеры русской революции говорит {68} о конечности торжества мирового революционного движения»[[127]](#footnote-128). Каширина, участница спектакля, выразилась проще: «От “Ночи” камня на камне не осталось — уж действительно она была “вздыблена”»[[128]](#footnote-129).

Действие было вынесено из хижины на мировой простор и отдано массе. Масса и ее герои не ведали мелких чувств. Марьетту играла Каширина, Анну-Марию — Серебренникова, Луи — Локшина, Ледрю — Лишин, Мухин, Охлопков, четырех солдат — Свердлин, Охлопков, Шлепянов, Цетнерович. Массе противостояли осмеянные враги, начиная от императора и его генеральской свиты.

Л. С. Попова установила на сцене мостовой кран — конструктивный, инженерный образ изготовки к прыжку, к полету, к преодолению времени и пространства на пути к коммунизму. Все остальные вещи были настоящими и применялись не в декоративных целях, а по прямому действенному назначению. «Если на сцене поставлен автомобиль, — писал Аксенов, — то не потому, что он черный и лакированный (не для разнообразия материальной поверхности станковой живописи), а потому, что на этой вещи ездят на митинги, потому, что с него говорят речи, и потому, что это один из существенных факторов современного сухопутного транспорта». Монтаж реальных вещей, сменивший прежнюю конструктивную установку, отнюдь не порывал с конструктивизмом как эстетической системой, — он подчинялся «определенной утилитарной цели — *агитационного комментария* происходящего»[[129]](#footnote-130).

Агитационной задаче служил экран. Проекционный фонарь высвечивал на нем политические лозунги и названия эпизодов действия, тоже похожие на лозунги.

По широкому проходу зала как бы пролегала дорога революции, отлого подымаясь на сцену. Мчались велосипедисты, самокатчики, шагали отряды солдат с настоящими винтовками и пулеметами. Была настоящая походная кухня, настоящие военные прожектора, полевые телефоны, крестьянская жатка.

Натуральности вещей отвечала нагота приемов игры с этими вещами.

«Спектакль, — писал Блюм, — совсем как “настоящая” игра, как будто кто-то пришел и пригласил:

— Вот что, — давайте играть в империалистическую войну и восстание. Товарищи красноармейцы, вы будете изображать окопников. Волоките сюда походную кухню, ставьте ее налево: {69} это будет война, фронт и всякое такое. Направо — жатвенная машина: ясно, что тут деревня, крестьянин… Самокатчики, тащите мотоциклетки… Побольше телефонов… Начинаем»[[130]](#footnote-131).

Эйзенштейн сформулировал это свойство спектакля так: «“*Земля дыбом*” — опыт в сторону организации массовых проявлений. Театральный коллектив как частный случай массы»[[131]](#footnote-132).

Игра велась порой самая безудержная. Дурашливый генеральский повар — Гарин, в белом колпаке и халате, с живым петухом под мышкой и огромным ножом в руке, спотыкался, петух взлетал, метался по сцене. Затевалась шутовская импровизация — ловля петуха. Она требовала большой находчивости от актера.

Скандально натуралистична была сатирическая интермедия императора — Зайчикова, генералиссимуса Бурбуза — Орлова и свиты, шедшая в приемах площадного балагана. Император, в мундире при регалиях, напуганный революционными беспорядками, вдруг хватался за живот. Жаров, также игравший эту роль, рассказывает[[132]](#footnote-133), как императору приносили ведро с гербом, и он, спиной к залу, присаживался под звуки духового оркестра, игравшего «Боже, царя храни». Бурбуз и свита брали под козырек. Потом денщик, зажав нос, проносил через сцену этот, опять же всамделишный предмет под хохот зрителей.

Грубоватый юмор отвечал природе спектакля, как бы разыгранного солдатами и для солдат.

Комедия и сатира преобладали в первой части «Земли дыбом». Во второй действие набирало суровый трагизм.

Зал замирал, когда на сцену въезжал грузовик с откинутыми бортами. На него поднимали обтянутый кумачом гроб с телом погибшего Ледрю. Толпа молча расступалась перед Марьеттой — символическим образом матери. Грузовик медленно трогался с места. Рокот мотора, удаляясь за сценой, заменял «скромным своим шумом траурную музыку», как вспоминал Ильинский[[133]](#footnote-134). Траурный митинг «Зорь» повторялся буквальными средствами современности. Символика соседствовала с натуральным предметом и вырастала из него.

В выразительности спектакля было немало от плаката, от балаганного примитива. Дыбом поставленная пьеса не сделалась стройнее и глубже, театральное действие протекало без прочной драматургической опоры, его вела собственно сценическая логика, как понимал ее тогда Мейерхольд. Но агитспектакль вполне ответил своей цели.

{70} Пространственное решение режиссера, независимое от портальной сцены, позволяло легко вынуть «Землю дыбом» из сценической коробки и играть ее на открытом воздухе перед многотысячной аудиторией. 10 000 зрителей смотрело спектакль на лугу Нескучного сада 2 сентября 1923 года, когда в Москве проходила Первая Всероссийская сельскохозяйственная и кустарно-промышленная выставка, 12 000 — на харьковских гастролях. Еще больше зрителей собрало представление на Ленинских горах 29 июня 1924 года в честь V конгресса Коминтерна, — как упоминалось, спектакль был переделан и заканчивался победой восставших, в нем участвовали войска и разыгрывались бои. Из‑за своей популярности он стал мишенью дружеских пародий. Летом 1923 года в Дмитровском саду шло обозрение Д. Г. Гутмана, В. Я. Типота, Н. А. Адуева и других — «Москва дыбом», где коренной москвич и «человек с луны» (М. Н. Гаркави и В. С. Канцель) смешно спорили о современности. Осенью 1923 года петроградский Свободный театр играл пародию В. А. Регинина «Вода дыбом»: Л. О. Утесов представлял пушкинского «Утопленника» в разных режиссерских трактовках, и самой ударной была мейерхольдовская. Даже Большой театр поддался соблазну и показал тогда пародию «Севильский цирюльник дыбом».

23 декабря 1923 года «Земля дыбом» шла в сотый раз. Сравнивая ее с «Великодушным рогоносцем», другим юбиляром ТИМа, журнал «Зрелища» писал: «“Рогоносец” — революция театральной *формы*, “Земля дыбом” — революция зрелищного *содержания*… Первое действо на театре большого агитационного значения, сделанное в крепких формах театрального мастерства»[[134]](#footnote-135). Э. М. Бескин заключал: «Если “Рогоносец” — экзерсис, упражнение, сольфеджио, то “Земля дыбом” всем своим корпусом вклинивается в советский быт, в пафос великой революционной борьбы»[[135]](#footnote-136).

О «Рогоносце» вспоминали недаром. Тот спектакль, как сказано, посвящался Мольеру, в связи с трехсотлетием со дня его рождения. «Земля дыбом» посвящалась пятилетию Красной Армии. Времена сдвигались, новое демонстративно вторгалось в пределы заповедного, идя на смену. Осенью 1923 года Багрицкий писал:

Пышноголового Мольера
Сменяет нынче Мейерхольд.
{71} Он ищет новые дороги,
Его движения грубы…
Дрожи, театр старья, в тревоге:
Тебя он вскинет на дыбы!

Как и Мольер, преобразователь советского театра виделся один в трех лицах: режиссером, актером, автором. Новый театр требовал новой драматургической структуры — Мейерхольд ее пересоздавал. Суровая, грубовато-озорная «Земля дыбом» заняла прочное место у истоков советского народно-героического спектакля.

## Агитскетч «Д. Е.»

Лишь отдаленное тематическое сходство связывало следующий революционный агитспектакль ТИМа с «Землей дыбом». Аскеты и фанатики, герои «Земли дыбом», в «Д. Е.» уступали место деловитым, но тоже типажным героям будущего. «Земля дыбом» давала отжатую романтику недавнего прошлого, «Д. Е.» — романтическую утопию будущей схватки миров. Площадная издевка над врагами сменилась сатирическим обзором фокстротирующей сегодняшней Европы, несущейся к бесславной гибели. В действие приводились «план грандиозного сооружения» (строительство межконтинентального туннеля Европа — Америка) и «план грандиозного разрушения» (американский план разгрома Европы), — на него отвечал победным контрударом Советский Союз, вступая в «последний и решительный бой».

Уже не один, а три экрана отражали ход событий. На центральном высвечивались заголовки эпизодов (их было семнадцать), агитлозунги, пояснительные титры к действию, на боковых — сводки, телеграммы, оперативные карты двух лагерей: американского «Trust for the Destruction of Europe» и «Радиотреста СССР». На достоверность прогнозов театр не претендовал: важнее было передать пафос борьбы и уверенность в победе.

Текст обозрения «Д. Е.» писал М. Г. Подгаецкий в сотрудничестве с режиссурой ТИМа. Пьесе подходил буквальный смысл ее жанрового подзаголовка «скетч», что значит «набросок». К монтажу эпизодов из романа Эренбурга «Трест Д. Е.» был подключен мотив постройки трансатлантического туннеля из романа Келлермана «Туннель»; Пьер Амп и Эптон Синклер упоминались на афише только для виду.

Сценарно-монтажная организация драматургии виделась Мейерхольду путем к шекспиризации и пушкинизации действия, но качество пьесы не выдерживало подобных критериев. Лишь {72} некоторые эпизоды были связаны между собой, многие не имели и внутренней цельности. На ленинградской премьере 15 июня 1924 года еще не была найдена точная структура второй и третьей частей спектакля, — эпизоды переставлялись, правились и после московской премьеры 3 июля. Напрасно беспокоился некий критик, что Эренбург, — «дитя кафе и богемы», не достоин сцены Мейерхольда[[136]](#footnote-137). Эренбург противился инсценировке и вступил в конфликт с театром. А режиссер К. М. Миклашевский находил: «Почти все хорошее в тексте пьесы идет от Эренбурга; отлично звучит со сцены его всесокрушающий едкий юмор. Его текст отлично сплетается с злободневными лозунгами»[[137]](#footnote-138). Встречались, однако, и вялые эпизоды, где мелькавшие на экране титры воздействовали сильнее, чем диалог. П. А. Марков писал, что зрители «аплодируют лозунгам, появляющимся на экране, и остаются равнодушными при сценическом исполнении отдельных эпизодов пьесы»; критик относил это на счет «исключительно неудачного литературного материала»[[138]](#footnote-139), имея в виду не уровень прозы Эренбурга, а плохое качество инсценировки. Совершенно уничтожал пьесу Маяковский на диспуте 18 июля: «Мейерхольд — гениальный режиссер по сравнению с прочей театральной ерундой. Пьеса же “Д. Е.” — абсолютный нуль. Слово в ней, ее сценический материал — убожество»[[139]](#footnote-140). Но Мейерхольду и на этот раз некогда было дожидаться идеальной пьесы.

Спектакль ставился как обозрение. Он был насыщен динамикой перестановок, музыкальных, танцевальных, спортивных, световых ритмов. Двигались актеры — наперерез им неслись декорации в рыскающих лучах прожекторов.

Мейерхольд охладевал к конструктивной установке. В «Д. Е.» он отказался от станка. Но это не было отказом от конструктивизма как эстетической системы. Конструктивную установку заменил монтаж ее предметных и беспредметных составных, перемещающихся в пространстве сцены. С этим монтажом театральный конструктивизм еще тесней соотнесся с надобностями действия, с его пространственными ритмами, то есть стал функционировать еще более отзывчиво и гибко. Совмещенно решая проблемы сценического времени и пространства, Мейерхольд дальше интенсифицировал сценическую среду как среду воздействия.

{73} Режиссер брал в союзники сценографа нового типа, воспитанного конструктивными запросами театра, но при том первый выступил зачинщиком и направляющим новизны.

Разрабатывая мейерхольдовский план вещественного оформления «Д. Е.», И. Ю. Шлепянов применил подвижные стены (les murs mobiles). Восемь или девять горизонтальных и вертикальных щитов из красно-коричневой лакированной вагонки мгновенно меняли в своих комбинациях планировку пространства. Простейшим средством достигался небывалый эффект. Стены вытягивались в диагональ, сбоку выдвигалась афишная тумба, сверху мягко спускался дуговой фонарь — и с помощью подсветки создавался выразительный «пейзаж» московской улицы. Стены стремительно трансформировались в зал заседаний французской палаты или в эстраду берлинского мюзик-холла, открывали вид на стадион и т. п. — все в бешеном, вихревом ритме действия, в согласии с музыкой, шумами, светом, торопя и подстегивая актеров.

«Особенно эффектно была поставлена сцена погони, — вспоминал участник спектакля Б. Е. Захава. — Человек, убегавший от своих преследователей, бежал с первого плана сцены в глубину. В это время с обеих сторон, слева и справа, навстречу друг другу стремительно мчались две стенки. Убегавший должен был проскользнуть между ними в тот момент, когда они сходились настолько, что между ними оставалась только узкая щель. После этого стенки, перекрывая одна другую, скрывали на одно мгновение беглеца от зрителя, а когда через секунду между щитами снова образовывалось пространство, беглеца уже не было, он исчезал неизвестно куда — получалось, что стенки в своем стремительном движении как бы слизывали его со сцены, и пораженный зритель громко выражал свой восторг. Эффект был необычайный. А между тем трюк этот в техническом отношении был необыкновенно прост: убегавший, проскользнув между щитами и будучи на мгновение скрыт ими от зрителя, делал резкий поворот в сторону и, спрятавшись за одним из щитов, убегал вместе с ним за кулису, — вот и все!»[[140]](#footnote-141)

Подвижные стены как бы переносили актера с одного места действия на другое в пределах того же эпизода, нарушая привычную театральную иллюзию пространства. В первом эпизоде, на океанском пароходе, так покидал каюту Енса Боота — Терешковича его секретарь Джебс — Темерин и, пойманный лучом прожектора, вдруг оказывался в кабаре. Там поэт В. Я. Парнах исполнял эксцентрические танцы собственного сочинения — «Этажи иероглифов» и «Жирафовидный истукан» под звуки им же организованного джаз-оркестра (пианистом и шумовиком {74} состояли будущие писатели Е. И. Габрилович и Г. И. Гаузнер, ударником — актер и художник А. И. Костомолоцкий).

Приемы кино, эстрады, цирка скрещивались в сложном синтезе спектакля-обозрения, обновляя возможности театра.

Отказ Мейерхольда от конструктивного станка повлек за собой отмену актерской прозодежды, переход к броским эксцентричным костюмам и гримам. Трансформация сценического пространства шла заодно с трансформацией актерской. Приступая к работе, Мейерхольд заявлял актерам: «В данной постановке принцип трансформации — наше задание»[[141]](#footnote-142). Трансформацию сопровождала эстрадно-цирковая музыка («как у эксцентриков», — замечал Мейерхольд), выдавая иронический подход театра к персонажам агонизирующего Запада.

Рекорд трансформации ставил Гарин: в одном эпизоде он играл подряд, меняя костюмы и гримы, семерых изобретателей, являвшихся с сумасбродными проектами к Джебсу; последним изобретателем оказывалась женщина. На представлении в день юбилея ТИМа, 25 апреля 1926 года, Мейерхольд выставил напоказ механику аттракциона: пробил большую круглую дыру в щите, за которым молниеносно переодевался актер, теперь уже на глазах у зала. А выходя на аплодисменты, Гарин делал публике цирковой «комплимент».

Шесть ролей в разных эпизодах исполнил на премьере Ильинский. Твайфт, американский мясной король, коренастый, низколобый, с прямым пробором над воловьими глазами, читал «лекцию», разыгрывая демократа, рубаху-парня. Он стоял на возвышении и, воздевая трость набалдашником кверху, доставал из карманов фантастическое количество консервных коробок. У его ног сидел слуга — Маслацов, в костюме и гриме Чарли Чаплина, держа наготове наглядные пособия для лектора. Следом проходили другие персонажи-маски Ильинского: льстивый и одновременно спесивый президент Польши пан Тшетешевский, с вкрадчивой улыбкой на тонких губах, с пошлыми усиками и осиной талией; дряхлый профессор-египтолог Кригер… «К моему огорчению, все считали, что играют эти роли разные актеры», — признавался Ильинский в книге воспоминаний[[142]](#footnote-143). Исполнителей, работавших без грима в предшествовавших постановках ТИМа, действительно трудно было узнать, — но такова и была цель трансформаций.

В эпизоде «Довольно мира» Захава изображал председателя французской палаты. Он возвышался за столом над нервным секретарем — Свердлиным, скалился в приветливой улыбке соглашателю Шапи — Кириллову, деликатно позванивал колокольчиком, {75} когда бушевали фашисты правых скамей, и бухал в большой колокол, если бунтовали коммунисты слева; гротескной социальной маске соответствовали гротескные аксессуары. В последней части спектакля, в эпизоде «Ужин лордов или кольцо в супе» Захава играл одичавшего от голода лорда Хэга, который варил в огромном котле суп из мяса другого лорда, помешивал суп изрядным половником, пробовал варево и причмокивал от удовольствия: эпизод показывал гибель империалистической Англии.

Жаров представлял воинственного пана Войцеховского в польском эпизоде и разбитного конферансье берлинского мюзик-холла, во фраке и в цилиндре, с набором модных иностранных словечек на устах, лишенным, однако, смысла. В этом мюзик-холле играл джаз Парнаха и исполнялись танцы Голейзовского. Свердлин плясал чечетку, Бабанова и Райх — танец апашей и т. п. Потом, в эпизоде «Вот что осталось от Франции», Зинаида Райх играла миссис Хардайль, эксцентричную жену американского миллионера, прилетавшую к версальскому фонтану, чтобы взглянуть на руины Франции. Ее спутника, пародируя Гарри Пиля, изображал на одном из благотворительных представлений Мейерхольд.

Социальная сатира преобладала в «Д. Е.» Техника трансформации, трюка, гротеска насмешливо разоблачала западную цивилизацию. Утверждающую тему спектакля несли образы здоровых, сильных, открытых людей — трудящихся всего мира, естественных в радости и гневе. Контрасту двух лагерей отвечал контраст исполнительских манер. В. Н. Соловьев заметил, что в «Д. Е.» Мейерхольд пользовался «двумя различными приемами сценической игры: техникой профессионального и самодеятельного театра»[[143]](#footnote-144). Для точности надо добавить: профессиональная техника была эксцентрична и подчас пародийна, самодеятельная — откровенно плакатна. В любом случае «нутро», «переживание» изгонялись.

Актеры Сибиряк, Каширина и Суханова играли председателя и членов Коминтерна не перевоплощаясь, от собственного лица, в обыкновениях тогдашнего клубного театра. Главным положительным героем и на этот раз выступала масса, а выплеснутые на ее поверхность лица обычно не имели имен и тотчас тонули в ее недрах.

Напряженным диссонансом в каскад западных аттракционов вторгался эпизод аварии на строительстве туннеля Европа — Америка. Жены и дочери погибших горняков в позах гнева, в возгласах ненависти давали образ грозного реквиема — за ним {76} неминуем был взрыв классовых чувств. Индивидуальных героев эпизод не имел.

Воздухом и светом, живым оптимизмом юности полнился эпизод «Даешь Европу!» Коваль-Самборский, Козиков, Маслацов, Свердлин, Экк и другие исполняли всего лишь этюды биомеханики и танцевали акробатическую польку под гармонику М. Я. Макарова. Но воздействие в контексте спектакля было колоссальным. «Вышли просто здоровые молодые люди и производят просто гимнастические упражнения, ничего не “изображая”… — писал Миклашевский в указанной статье. — И во всех этих случаях жизнь, простая и не гипертрофированная, определенно кроет немедленно блекнущий вымысел».

Таков был и марш матросов, направлявшихся к стадиону «Красный моряк» с популярной тогда песней «По морям, по волнам», под командой Охлопкова. «Мы, — вспоминал Жаров, — долго шли по вертящейся сцене» и покидали ее «под скандирование всего зала»[[144]](#footnote-145). В подобные эпизоды легко включались настоящие краснофлотцы.

Художественная система «Д. Е.» обнаруживала, таким образом, больше различий с «Землей дыбом», чем сходства. Отказ от натуральной вещи, принцип трансформации пространства и актера, состязание с кино и эстрадой, контраст пародированных приемов профессиональной сцены и утверждаемых средств массовой самодеятельности, тефизкульта и т. п. — все это, в сущности, несло новую программу агиттеатра.

Изобретательство Мейерхольда было неисчерпаемо. При всех очевидных изъянах драматургии спектакль поражал богатством впечатлений, силой агитационного и эстетического воздействия. Он имел выдающийся успех у делегатов V конгресса Коминтерна. Критик «Правды» подчеркивал, что театр Мейерхольда «дает совершенно новый тип *полит-спектакля*, соединяющего в себе острую *агитационность* с насыщенной театральностью. Конечно, это прежде всего театр, зрелищное представление, волнующее своей яркостью и сочностью. Отсюда и агитационность спектакля»[[145]](#footnote-146). В другом отзыве «Правды» о «Д. Е.» говорилось как о «коммунистической агитпьесе», «ошеломляющей зрителя своим блестящим многообразием»; это, «конечно, самая современная, злободневная постановка наших дней»[[146]](#footnote-147).

Мейерхольд дорожил спектаклем и неоднократно возвращался к нему, учитывая перемены в политической обстановке.

{77} 4 июня 1927 года он показал Москве обновленную версию — «Д. Е.‑2», где отразил только что происшедший разрыв отношений с чемберленовской Англией. Французская палата в эпизоде «Довольно мира» сменилась английской, в эпизоде «Фокстротирующая Европа» действие перенеслось из берлинского мюзик-холла в кабачок на Монмартре, и т. п.

24 октября 1928 года ТИМ дал еще одну редакцию «Д. Е.» Эпизод «Вот что осталось от Франции» и некоторые другие были кардинально переделаны. Появился новый эпизод «Английская парламентская логика»: там действовали Чемберлен, Болдуин, Макдональд и… «собаки-ищейки, вызывающие у зрителей гром аплодисментов»[[147]](#footnote-148). Последняя редакция спектакля, под названием «Д. С. Е.» («Даешь Советскую Европу!») была подготовлена к 7 ноября 1930 года и включала интермедию «Тринадцать лет Октября». Текст заново смонтировал актер Н. К. Мологин. Теперь в спектакле было одиннадцать эпизодов и две интермедии; они уложились в две части. Ушли мотивы социальной утопии, тема постройки трансатлантического туннеля. Взамен появились эпизоды, посвященные, с одной стороны, советской современности («Алло, алло, говорит Москва», «5 в 4» — о пятилетке), с другой — злободневным вопросам международной политики[[148]](#footnote-149). Однако эта версия не имела успеха предыдущих и не удержалась в репертуаре ТИМа.

## Вперед к Островскому!

Постоянно обновлявшаяся художественная система Мейерхольда испытывалась на разной драматургии, подчиняя ее себе. Совсем не желание насолить Луначарскому двигало режиссером, когда он обратился к «Лесу». В ответ на призыв «Назад к Островскому» он мог лишь пожать плечами, но дело заключалось в том, что на «Лес» у Мейерхольда имелись давние виды. Еще весной 1921 года он вместе с В. М. Бебутовым и К. Н. Державиным опубликовал статью, где, между прочим, утверждалось следующее:

«Вот Островский в “Лесе” бичует помещичий быт (Гурмыжская) и кулацкий (Восмибратов). Как же он это делает?.. Прежде всего он учел мощь театрального смеха. Вот вода на колесо его занимательных действий: два шута гороховых будут {78} расшатывать устои этих прочных благополучии… Вот он, прием художественной агитации»[[149]](#footnote-150).

Здесь предсказано многое в концепции будущего спектакля, одновременно агитационного и потешно-скоморошеского. «Лес» Мейерхольда не знал случайных приемов. В образной системе выразил себя принцип народно-агитационного зрелища.

«Лес» (премьера — 19 января 1924 года) появился в промежутке между двумя рассмотренными агитспектаклями ТИМа, пробуя и двигая эмоционально-образные возможности обоих. С «Землей дыбом» и «Д. Е.» трактовку комедии Островского сближал тот же агитационный заряд. Мейерхольд понуждал и классику служить воздействию на современный зал. Приглашая зрителей гомерически хохотать над порядками, смытыми Октябрем, он заодно промывал и мутные пятна нэпа, а главное, выделял предвестья нового в образах молодых героев — Аксюши и идущего за ней Петра. Например, Восмибратов — Захава смахивал на сиволапого кулака, бессовестный юнец Алексис Буланов — Пырьев напомнил Б. В. Алперсу «Жоржика» времен нэпа, зато Аксюша — Райх походила на «комсомолку 1924 года, презрительно и враждебно относящуюся к нэпманше Гурмыжской, у которой она состоит в качестве домработницы»[[150]](#footnote-151), и т. п. Подобные мотивы постановки, гранича порой с плакатной социологией, в самой плакатности обнаруживали народно-лубочные истоки. Мейерхольд не выпускал из рук символической метлы революционной сатиры. А рядом пробивались и лирика, и пафос — новое сравнительно с моделью «Леса» 1921 года.

Отозвался в «Лесе» и интерес Мейерхольда к природе театральных амплуа, запечатленный в гвырмовской брошюре 1922 года. У Островского трагик и комедиант находят под конец в Аксюше нужную им драматическую актрису. У Мейерхольда чистые признаки амплуа явились способом характеристики Счастливцева и Несчастливцева, целью же стал веселый социальный разгром помещичье-кулацко-поповской среды: от спектакля «Земля дыбом» к эпизоду «Пеньки дыбом» вел прямой и очевидный ход. Но Аксюшу постановщик выключил из этой триады амплуа: тема открытия амплуа сменилась для героини темой жизненного выбора, разрыва с «лесом» и подъема к неким новым далям вместе с Петром. Финал спектакля был свой, мейерхольдовский.

Опыты вольной «режиссерской драматургии» продолжились в «Лесе» под знаком социального анализа. Апеллируя к подлинно {79} театральным эпохам добуржуазного прошлого, Мейерхольд, как он считал, возвращал Островского к истокам, к Шекспиру и великим испанцам, освобождал «буржуазный реализм» Островского от буржуазности. Пьеса рассматривалась как сценарий народного игрового действа, в способах и целях игры выражалась позиция масс. Тем самым пьеса являлась и сценарием социального спектакля.

Действие открывал своеобразный парад участников — отсутствующий у Островского и невозможный у него крестный ход во главе с златовласым отцом Евгением, словно сошедшим с хоругви: в священника, для полноты охвата социальных типажей, превратился велеречивый Милонов. Среди лиц, введенных режиссурой в окружение Гурмыжской, были француз-парикмахер, турок в красной феске, полюбившейся Мейерхольду со времен петроградской «Мистерии-буфф», дворня и т. д.

Во имя динамики действия пять актов комедии были смонтированы в три части спектакля, причем эпизоды первых двух актов шли в параллельном монтаже по обе стороны сцены, чтобы слиться в завершающей точке первой части спектакля: бродяги-актеры останавливались у турникета, обозначавшего вход в усадьбу Гурмыжской.

«Земля дыбом» насчитывала восемь эпизодов. В «Лесе» их стало тридцать три. Такую же цифру Мейерхольд вынесет потом в заглавие другого спектакля: он назовет вечер чеховских водевилей «33 обморока». Эпизод имел название-титр и служил единицей действия, основой ритмических, световых, эмоциональных контрастов и комбинаций, игровые возможности диалогического хода извлекались там предельно. В «игровых звеньях» биомеханики, в ранних экспериментах ТИМа брала начало та теория монтажа аттракционов, которую разрабатывал одновременно Эйзенштейн в Пролеткульте и применил затем в практике своего прославленного киномонтажа.

Перестановки в «Лесе» совершались на виду у зрителей, как в цирке. Оформление, сработанное по плану Мейерхольда его учеником В. Ф. Федоровым, отвечало главному критерию конструктивизма — оно целиком включалось в действие и включало его в себя. Но появилась и декоративная деталь, которая, отработав свое, удалялась.

*Слева* сбегала из глубины легкая деревянная конструкция, подобная витку спирали, и у подножия сцены заканчивалась турникетом, напоминавшим о вертящихся дверях в «Рогоносце». Так давался абстрагированный и многозначный образ дороги. По дороге брел — из Вологды в Керчь — Счастливцев и встречался Несчастливцеву, — здесь вели свой знаменитый диалог трагик и комик. Аркашка — Ильинский под безудержный хохот зала ловил бабочек и, усевшись у воображаемого бережка, {80} закидывал меж перилец удочку, снимал с крючка и перебрасывал в ладонях скользкую, трепещущую несуществующую добычу, бросал ее в чайник. От эпизода к эпизоду путники спускались по дороге все ниже, пока Несчастливцев — Мухин не замечал указателя, направляющего к усадьбе его дальней родственницы Гурмыжской… В финале по этой же дороге подымались к будущему Аксюша и Петр — Зинаида Райх и Коваль-Самборский, покидая усадьбу Пеньки и весь вздыбленный дремучий лес.

*Справа* внизу помещалась сама усадьба, заходя в глубине под крыло дороги. Она представала вне живописной иллюзорности, без писаных на холсте деревьев или строений. Но для разных эпизодов в центр открытой сцены, как на арену, подавали стол и гнутые венские стулья, кресло, рояль, трюмо, клетку с птицами, изящную сквозную беседку, которую А. А. Смирнов сравнил с сомовской[[151]](#footnote-152). Аксюша катала скалкой белье, развешивала его на веревке, покрывала стол скатертью и уставляла посудой. На атмосферу усадебного быта намекали прогулки и перелеты ручных голубей. Деталь, изобразительная и натуралистичная, захватывала и игровые обстоятельства: Несчастливцев брился на сцене, Гурмыжская занималась педикюром, а Восмибратов так шумно тянул чай из блюдечка, что стены тряслись бы, будь они тут поставлены.

Вещи неторопливой чередой сами шли в руки актера и, отыгранные, убирались с глаз долой. Б. В. Алперс писал: «Сцена превратилась в движущуюся систему вещей и предметов, центром которых был сам актер. Он бегал по сцене, разыгрывая короткие пантомимические сцены, подвижные фарсы и скетчи, и вещи непрерывным потоком двигались за ним, перемещались по сцене, без конца сменяя друг друга в своеобразной конвейерной системе… Из‑за сцены, на глазах у зрителя, появлялись и снова уносились фрукты, тыквы, банки, тазы, кувшины, столы, садовые скамейки, рояли, зеркала, трельяжные беседки, гигантские шаги, качели. И все это двигалось, проходило через руки актера, становилось легким, превращалось в своеобразные предметы жонглера. Не только крупные предметы играли такую роль. Мелкие вещи, вроде удочки, чайника, носового платка, пистолета, включались тоже в эту систему вещей, движущихся вокруг актера. Она развертывалась вокруг него от начала до конца спектакля, как волшебная лента в руках китайского фокусника»[[152]](#footnote-153).

Таким путем монтаж реальных вещей на сцене, примененный еще в «Земле дыбом», и актерская игра с предметом сходились {81} в действии спектакля. Они сами давали согласный монтаж существенных принципов мейерхольдовской режиссуры.

За соседство *левых* и *правых* начал Мейерхольду изрядно досталось от его вчерашних единомышленников в московской критике.

Переходный характер имела и костюмировка персонажей. Переход совершался на том же «ковре традиционализма» и цирковой клоунады, что и в «Смерти Тарелкина». Но в «Лесе» Мейерхольд окончательно отрекся от униформы, следы которой еще оставались в «Земле дыбом». Костюм получил действенный смысл и играл броскими красками театральности, сохраняя притом условность. Несчастливцев со всеми замашками трагика драпировал черным плащом прочие, вполне бытовые предметы экипировки. Счастливцев, в маленьком плоском цилиндре, в тесной жилетке и широких клетчатых штанах, с жалким узелком на палке, являл законченное клоунское обличье. Те, над кем правили суд эти организаторы смеха в спектакле, носили гротескно остраненные одежды. Гурмыжская — Тяпкина щеголяла в ярко-желтом англизированном костюме для верховой езды и, волнуясь, постегивала себя стеком по голенищам. Ее любовник, мальчишка Буланов, вертелся по сцене в полосатой футболке и теннисных брюках — Мейерхольд шутил, не принимая персонажа всерьез. Аксюша же носила красно-оранжевое платье и белую косынку, подтверждая и нарядом своим «комсомольскую» сущность.

Интерес Мейерхольда к театральному костюму, вспыхнув, обернулся крайностями безудержной фантазии. Но плодотворна была идея сделать костюм (как и вообще вещь) участником игры, обобщить и активизировать его роль. В эпизоде «Пеньки дыбом» Несчастливцев и Счастливцев, Дон Кихот и его верный Санчо, отбивали у купца Восмибратова деньги Гурмыжской, им присвоенные. Стоя на кресле в широкополой испанской шляпе с плюмажем и манипулируя плащом, трагик-рыцарь бросал гневные тирады, а комик-оруженосец бил палкой по листу железа, имитируя гром, затем сбрасывал драные клетчатые штаны, обнаружив под ними мохнатое трико с загнутым хвостом, и преображался в черта, наседал на Восмибратова с трезубцем в руке, пугая того до ужаса. Ответная игровая реакция Восмибратова строилась по тому же принципу: после всех угроз и укоров косолапый лесной медведь остервенело кидал своим мучителям деньги, пачка за пачкой, потом, войдя в раж, метал вслед шапку, полушубок, присев, стягивал сапоги и швырял туда же, наконец приказывал и сыну своему Петру отправить в ту же кучу и его полушубок с сапогами. Игра с костюмом вырастала в темпераментную гиперболу, содержательная суть ситуации выражалась на языке чисто театрального действия.

{82} Сходным образом «играли» гримы и парики. Их «игра» подчинялась сложным законам театра масок. Маски были социально детерминированы, их лубочная корявость сочеталась с символикой цветовых значений, идущей от восточного театра. Отсюда золотые ресницы, грива и борода сладкоголосого отца Евгения, огненный парик плотоядной носатой Гурмыжской, розовый — ее куафера-француза, пресловутый зеленый парик ветреного юнца Буланова. Нейтрально бытовым и отчасти даже современным был облик положительных героев — Аксюши и Петра.

Резко разделяя персонажей на положительных и отрицательных, Мейерхольд больше всего упрощал пьесу. Но таков был принцип агитспектакля, подсказанный временем. Тут не имело смысла вдаваться в противоречивый характер Гурмыжской — помещице просто отказывали в праве на сложность. А подневольная участь горемык превращалась в судьбу бунтарей и протестантов. Смысловые интонации реплик менялись. Жалоба звучала как вызов, надежда как осуществление. Оправдывалось это действенной разработкой внетекстового материала роли. Аксюша, например, ни минуты не была без дела: шла с ведрами на коромысле по воду, катала и развешивала белье, накрывала на стол, — работа горела в ее руках. Уже одно это противопоставляло ее праздным «паразитам». Орудие труда обыгрывалось как образная деталь, помогая переключать в зримое действие намеки диалога. А. Л. Слонимский писал: «Нарастание движения в диалоге Аксюша — Гурмыжская выражается усиливающимися ударами скалки и разрешается самым сильным ударом в финале диалога (когда Гурмыжская выхватывает скалку)»[[153]](#footnote-154). Положенный на действие, диалог разрастался в конфликт.

Коваль-Самборский играл Петра чуть «цыганистым», с приподнятым против роли жаром, с порывом и нервом, с гармошкой и «жестоким романсом». Герои объяснялись в любви, высоко взлетая на гигантских шагах, и образ упоенного полета больше говорил о натурах и чувствах, чем произносимый текст. Слова Петра: «Денек в Казани, другой в Самаре, третий в Саратове», разделенные взлетами в поднебесье, звучали с призывной радостью и, по словам В. Б. Шкловского, в театральном плане были «равны самому путешествию»[[154]](#footnote-155). Действие снова переозвучивало диалог. «Чем ярче разгорается их любовная, вольная лирика, — писал А. А. Гвоздев, — тем сильнее и выше они {83} взлетают в воздух, кружась под конец, как птицы, распластав тело в стремительном полете»[[155]](#footnote-156). Мейерхольд словно предлагал свой мажорно-утвердительный ответ на тогда же прозвучавший вопрос Катерины — Коонен из таировской «Грозы»: «Отчего люди не летают?..»

В другой любовной сцене, на дороге, залитой лунным светом, звала на волю гармоника Петра, удалой порыв взвихривал мелодию старого сентиментального вальса «Две собачки».

Почти сразу после мейерхольдовской премьеры тот же вальс в обработке В. Я. Кручинина и со словами П. Д. Германа прозвучал в эстрадном содружестве коршевских актеров «Павлиний хвост»[[156]](#footnote-157). Туда входило около десяти человек, среди них Л. Н. Колумбова, Т. С. Оганезова, А. Н. Парамонова, Н. Л. Коновалов, В. О. Топорков, режиссер В. Ф. Торский. Униформой были бальные платья и фраки с павлиньим пером у корсажа или в петлице. Песня «Кирпичный завод» или просто «Кирпичики» инсценировалась осторожным намеком. Запевали Колумбова или Оганезова (обе славились в «Летучей мыши» Балиева), подпевали вальсирующие пары в бальной «прозодежде», но в красных косынках и кепках. Песня подавалась ряженой, как новейший волапюк. Нарочитая смесь стилистики салона и фабричной окраины показалась многим зрителям пародийной. «Какая-то *нарочитая* театральная *салонщина*», — писал В. Е. Ардов, хотя и признавал, что играли «настоящие *актеры*, сильные в ансамбле, а также в сольных выступлениях»[[157]](#footnote-158).

Борцы за новое видели в «Кирпичиках» приспособленчество самого низкого пошиба. Тем больше рассердило их, что заметно повысил популярность «Кирпичиков» спектакль Мейерхольда. Хотя песенка звучала в «Лесе» без слов (ее исполнял баянист М. Я. Макаров), она как бы бросала дополнительную тень на любовную сцену Аксюши и Петра, на трактовку спектакля вообще.

Резкие эстетические несогласия высказал Маяковский — прежде всего как раз из-за «жестоких романсов». «Для меня глубоко отвратительна постановка “Леса” Мейерхольда при всем колоссальном интересе, который вызывает во мне гармошка, но безотносительно к театру. Я люблю в трактире орган, но строить на этом театральное представление — убожество. Это не новое искусство, а воскрешение покойников», — заявлял он в мае 1924 года, задевая попутно и сцену в трактире из {84} «Доходного места». В июле Маяковский жестко твердил: «Затхлый “Лес” Мейерхольда на революционных подмостках был шагом назад»[[158]](#footnote-159).

Но Мейерхольд знал, что делал. Бойкий иронический шлягер отныне становился принадлежностью политического спектакля. Политического? Да, «Лес» безусловно был таким спектаклем с современным прицелом. Точно определено это в новейшей работе В. А. Максимовой: «Мейерхольд сказал “Лесом” свое слово о нэпе»[[159]](#footnote-160). Со сцены шлягер сбрасывался в быт, в расхожий уличный репертуар.

Уместную параллель провел М. И. Зильбербрандт между этой навязчивой песенкой и «шарманочным» зонгом Мекки-ножа из «Трехгрошовой оперы» Вайля — Брехта[[160]](#footnote-161). Можно добавить, что функциональное сходство еще разительней сходства выделки, уровня, подачи. Подобные зонги адресуются не так партеру, как улице. Стоит вспомнить, что, меньше чем через пять лет после премьеры мейерхольдовского «Леса», назавтра после 31 августа 1928 года, «весь Берлин был охвачен горячкой “Трехгрошовой оперы”. Повсюду, даже на улице, насвистывали мелодии из нее. Открыли “Трехгрошовый бар”, где играли только музыку к пьесе», — вспоминала первая исполнительница роли Дженни Пичем и жена композитора Лотта Ленья-Вайль[[161]](#footnote-162). Но ведь и в Советском Союзе в 1925 – 1926 годах делали сборы фильм «Кирпичики», пьеса «Кирпичики», а сама песенка не сходила с эстрадных подмостков клубов и пивных. Надо ли говорить о перепевах — разных «Гаечках», «Шестеренках» и откровенно пародийных — под «Камаринскую» — «Эх вы, шарикоподшипники мои!..»

В дни премьеры «Леса» о зонгах речи не было, ассоциации же возникали самые внезапные. Например, оппоненты сближали стилистику спектакля, особенно *правой* его половины, с подробным реализмом мхатовской режиссуры. На диспуте о «Лесе» 21 апреля 1924 года В. Г. Шершеневич укорял друзей театра: «Вы восхищаетесь гармошкой, которая играла здесь на сцене, но ведь это только натуралистический подход, это тот же сверчок Художественного театра»[[162]](#footnote-163).

{85} И Луначарский попрекал Мейерхольда за «беспринципность», за «кинематографирование МХАТ». «В этой работе сразу можно узнать ученика МХАТ», — выговаривал он и расценивал успех зрелища как «успех театрального курьеза»[[163]](#footnote-164). Все-таки даже в издержках полемики проступала реалистическая природа театральности «Леса».

Видевшие «Лес» согласятся, должно быть, что это был один из самых противоречивых спектаклей Мейерхольда. Только творчеством художника двигали плодотворные противоречия. В них открывались перспективы большого, социально устремленного реалистического искусства — не в отказе от одной какой-нибудь стороны противоречий, а в сложной диалектике целого.

На первых порах это-то и стало мишенью ожесточенных нападок с разных сторон.

Театральных староверов спектакль пугал и бесил. Маститый А. Р. Кугель усматривал здесь «плевок в лицо истории русской культуры»[[164]](#footnote-165). По совершенно противоположным причинам на Мейерхольда косо поглядывали былые приверженцы из числа московских критиков. Э. М. Бескин писал, что «Островский — это и есть академический фронт», а коль скоро на него «падает внимание недавнего лидера театрального Октября… здесь поневоле запнешься… Разве это не ревизионизм?» Спектакль расценивался как «сдача позиций», с одной вежливой оговоркой: «Отход здесь, правда, совершается “с боями”». Все же Бескина сильно смущал «арсенал испытанных средств старой театральной эстетики, которой мог аплодировать (и аплодировал) любой академик, любой старый театрал»[[165]](#footnote-166). За постановку «Леса» Мейерхольда готовы были отлучить от «театрального Октября» («*недавний* лидер») и уступить академистам.

Впрочем, Луначарский пересмотрел свою оценку «Леса» и спустя два года после премьеры назвал эту работу «могучей пробой пера, в которой одновременно поражало и необыкновенное разнообразие палитры Мейерхольда и чрезвычайно своеобразный переход от самодовлеющего мастерства, всюду разыскивающего театральные трюки, к задачам социально типовым и, наконец, к первому абрису революционно-сатирического театра»[[166]](#footnote-167).

{86} Как выяснило время, «проба пера» обладала и большой самостоятельной художественной ценностью, и поразительной жизненностью. «Лес» жил на сцене до последних дней ТИМа, несколько ужатый в числе эпизодов и освобожденный от иных чрезмерностей, вроде цветных париков. Уже 13 января 1924 года он шел в сотый раз, 18 января 1934 года — в тысячный раз, а всего выдержал 1328 представлений. Второй выдающийся исполнитель роли Аркашки, Свердлин, выступил свыше шестисот раз[[167]](#footnote-168).

## Предыгра в спектакле на музыке

Два спектакля Мейерхольда в Театре Революции, о которых говорилось выше, получили продолжение в ТИМе. Постановка «Доходного места» явилась подступом к «Лесу». Мелодрама «Озеро Люль» предваряла новую встречу с А. М. Файко: 29 января 1925 года ТИМ показал комедию «Учитель Бубус». В обеих пьесах Файко, развернутых на условном зарубежном материале, выразили себя тенденции «русского экспрессионизма»; по стилю это были явления вторичного порядка. Оба спектакля Мейерхольда это вторичное стремились преодолеть. «Озеро Люль» оказалось вершиной и пределом поисков Мейерхольда в сфере плакатного конструктивизма. «Бубус» обозначил начало отхода от подобного конструктивизма и следующий этап на том же пути, наглядно подтверждая вечную и вечно свежую истину: «Молодость нового стиля — по преимуществу конструктивна, зрелая пора органична и увядание — декоративно»[[168]](#footnote-169).

В спектакле утонченно сочетались-противопоставлялись лирика и политсатира, микромир интеллигента-одиночки и макромир всеевропейской классовой борьбы. Агитационное воздействие опиралось на анализ, биомеханика множилась на социологию. Луначарский назвал метод спектакля социомеханикой[[169]](#footnote-170), и Мейерхольд не стал отклонять эту подсказку.

Скромный учитель чистописания и географии Бубус, невольный попутчик рабочей демонстрации, случайно проникал в дом капиталиста ван Кампердафа и пробовал примирить враждующие классы. Соглашатель пришелся кстати: ван Кампердаф создавал ему политическую карьеру. Наивный миротворец, пробующий {87} стать «над схваткой», превращался в фигуру трагикомическую. На сцене искренность героя обнажали, чтобы с грустью развенчать. Как сообщал Мейерхольд интервьюеру[[170]](#footnote-171), в судьбе учителя Бубуса он выделял тему «учительства» в широком смысле слова. Роль репетировал И. В. Ильинский, но из-за конфликта с режиссером покинул театр перед премьерой. Спектакль выручал Б. В. Вельский. Недоумевающий интеллигент твердил с рассеянной улыбкой: «Это — очевидно». Актер открывал и жалкое в Бубусе, и сложно-человеческое, настраивая на сочувственные раздумья, даром что «учительство» под конец оборачивалось горестным фарсом. В лирическом ключе проходила и роль Стефки (З. Н. Райх), единственного положительного лица спектакля.

Легкая комедия Файко не посягала на социологические выводы, какие извлекал из нее Мейерхольд. В пьесе фигурировали персонажи с голландскими, венгерскими, немецкими, польскими именами: фабрикант ван Кампердаф (Б. Е. Захава), аферист барон Тэша Фейервари (В. Н. Яхонтов), эксцентрично философствующая дама Гертруда Баазе (В. Ф. Ремизова) с не менее эксцентричными дочерьми Теа и Тильхен (М. И. Бабанова и Х. А. Локшина), союз меча и креста представляли генерал Берковец (Н. П. Охлопков) и пастор Зюссерлих (М. М. Коренев). То, что для драматурга было способом зашифровки места действия и характеристикой космополитической среды, для режиссера стало поводом к игре социальных масок. Выход персонажа на сцену сопровождала режиссерская «визитная карточка»: на экране высвечивалась надпись — подходящая к случаю, на взгляд Мейерхольда, ленинская цитата. Например, ван Кампердаф определялся словами Ленина о… Луи Блане. Это не без причин возмутило Садко — В. И. Блюма, как «верх политического безвкусия»[[171]](#footnote-172). Цитаты в самом деле не вязались с текстом, со всей стилистикой игровой комедии.

Мейерхольд ломал эту стилистику. Вместе с художником И. Ю. Шлепяновым он радикально преобразил ее «в плоскости правдоподобного невероятия»[[172]](#footnote-173).

Исходной для структуры спектакля стала форма эллипса. Ковер гранатового цвета устилал эллиптическую плоскость подмостков. Стволы бамбука, подвешенные на медных кольцах, сплошным полукружием опоясывали сцену (живописно-изобразительная декорация по-прежнему отменялась). Наверху, {88} в глубине, в раковине-полуовале, находился пианист (Л. О. Арнштам, будущий кинорежиссер). Он сопровождал действие музыкой Листа и Шопена, умолкая лишь тогда, когда шли салонные танцы под джаз или Валентин — С. А. Мартинсон распевал шансонетку под шумовой оркестр. Персонажи входили на сцену, раздвигая бамбуковый занавес в любом месте, и постукивание качающихся стволов включалось в звукопись спектакля.

«Комедия на музыке» — так определяла афиша жанр представления. В режиссерском словаре Мейерхольда это не было новостью. Еще осенью 1904 года «комедией на музыке» называлась постановка «Сна в летнюю ночь» Шекспира, осуществленная в Товариществе новой драмы. Как «трагедия на музыке» была задумана и доведена до закрытого просмотра постановка оперы Вагнера «Риенци» в Театре РСФСР‑1. Термин оставался правомерен и для «Бубуса», больше того, здесь он становился неким эстетическим императивом. Музыкально подавался текст — плыл, как на волнах: Мейерхольд требовал от исполнителей опять-таки «полукруглых» интонаций. Ритмика и мелодика диалога соотносились с музыкальным аккомпанементом. Неожиданная для пьесы музыка романтиков была рассчитана на иронический эффект. Эффект достигался, когда ван Кампердаф — Захава в выходной сцене грузно маршировал, подскакивая, с палочкой «на плечо», выдавая преданность военной дисциплине и вообще милитаризму. Авантюрист Фейервари — Яхонтов плавными и томными движениями вскрывал сейф ван Кампердафа под элегические звуки Шопена. Теа — Бабанова в пародийно-эксцентрической манере танцевала на гранатовом ковре «Умирающего лебедя» (постановка А. М. Мессерера). Но эта же музыка придавала зрелищу и эстетизированный характер, вместе с изысканным обрамлением сцены, восходящим к восточному театру, вместе с настоящим фонтаном в саду ван Кампердафа, вместе с заторможенной пластикой лощеных персонажей в цилиндрах и смокингах.

Развивая принципы биомеханики, Мейерхольд ввел здесь прием «предыгры». Раньше чем произнести реплику актер пластически разъяснял и оценивал ее сути. Зритель должен был отдаться действию, не задерживаясь на постижении смысла произносимых слов. Как сообщала брошюра, изданная к премьере, «актер-трибун на глазах у зрителя из-под плаща построенного образа показывает природу этого образа»[[173]](#footnote-174). Отговорив, исполнитель застывал на несколько секунд в позе, фиксировавшей конец реплики или диалога. Предыгра непомерно отяжеляла темп паузами и акцентами. «По сравнению с “Бубусом”, “Три сестры” {89} в Камергерском — это просто какой-то бег очертя голову!» — насмехался Садко — Блюм. Другой, анонимный рецензент находил, что в спектакле «очень мало чувствуется автор и много — режиссер»[[174]](#footnote-175). Совершенно объективно замечал в «Правде» П. А. Марков: «Представление могло называться “Учитель Мейерхольд”»[[175]](#footnote-176).

Прорываясь к большому плану политической сатиры, Мейерхольд беспощадно обошелся с пьесой Файко. Пьеса не отвечала масштабам режиссерского замысла и практически рассматривалась как сценарий спектакля. Богатство режиссерских идей пало на нее непосильным грузом.

30 октября 1925 года Мейерхольд показал новую, сокращенную версию «Бубуса». Сократился главным образом авторский текст, но не предыгра. Театр сделал изрядные купюры, это заставило кое-где поменять местами оставшиеся эпизоды и дописать собственные связки. Файко печатно заявил резкий протест против «бесцеремонности режиссерского произвола»[[176]](#footnote-177). Ему ответили участники спектакля Охлопков, Вельский, Мартинсон, Жаров, Зайчиков, Бабанова, Локшина, Райх и другие, признав, что «спектакль стал короче на 1 1/2 часа» и «купюры, естественно, оказались значительными»[[177]](#footnote-178). Впрочем, этот факт они оценивали невозмутимо. ТИМ был полон веры в себя и легко расставался с иными авторами, не задумываясь над тем, что когда-нибудь растеряет чуть ли не всех. А не каждому охота отдавать свое детище на режиссерскую расправу, имеются ведь и другие театры, где драматурга чтят и лелеют.

Но до такого кризисного положения пока что было далеко. Напротив, выступая организатором собственного репертуара, ТИМ объединял вокруг себя близких ему писателей. В июне 1925 года была создана драматургическая лаборатория имени Вс. Мейерхольда: в нее вошли И. А. Аксенов, А. И. Безыменский, В. В. Казин, В. В. Маяковский, М. Г. Подгаецкий, С. М. Третьяков, Н. Р. Эрдман. Имени А. М. Файко в перечне, разумеется, не оказалось. Безыменский и Маяковский со временем дали пьесы, поставленные ТИМом. Пьеса Третьякова лежала в портфеле театра. Пьеса Эрдмана только что прошла на сцене ТИМа с большим успехом.

# **{****90}** Глава четвертаяБебутов в Театре МГСПСТеатр московских профсоюзовАктеры «Романеска» и Корша в труппе МГСПСВне режиссурыБебутов и МеримеВ разгаре летних «междудействий»Ранняя ревизия «Ревизора»От Театра МГСПС к Театру имени МГСПС

## Театр московских профсоюзов

Традиции советского театра складывались во внутренней борьбе. Приходилось преодолевать инерцию обветшалых взглядов и вкусов, — ломка была всеобщей, неотвратимо закономерной. Труднее определялись границы отбора: ведь отвергать в старом стоило многое, но не все сплошь; не все старое устарело. С новым было яснее. В поисках предпочтений рождались противоречия молодого революционного творчества, в конечном счете плодотворные. Их обостряли обстоятельства внешнего порядка, связанные с нэпом. Ветераны «театрального Октября», театральные идеологи Пролеткульта, лидеры рабочего профсоюзного театра, при сходстве идейных позиций, выбирали разные способы агитационно-художественного воздействия на зал, а в связи с этим неодинаково ценили и то, что наследовали от прошлого, и то, что находили нового в подсказках жизни.

Театр московских профсоюзов встал в строй революционных театральных подразделений, имея изначальный пропагандистский прицел и четкую приписку к рабочей зрительской массе. Он не был правофланговым в этом строю и избегал крайних действий. На том этапе жизни страны, когда он возник, уже улеглись споры о некой особой, лабораторно выращиваемой «пролетарской культуре». Задача стояла другая: победивший пролетариат должен был в трудных условиях нэпа удерживать и закреплять ключевые позиции в строительстве советской культуры. И профсоюзный театр достаточно здраво определял истинные запросы своей массовой аудитории, наладив с ней действительно прочные контакты. Его борьба за свое призвание осложнялась репертуарными маневрами, погоней за актерскими «именами», уступками кассе.

{91} Меняя структуру и облик, он выстоял. Академический театр имени Моссовета, много лет занимающий одно из ведущих мест среди советских театральных коллективов, ведет от него родословную.

Театр Московского губернского совета профессиональных союзов оформился 3 марта 1923 года, когда президиум МГСПС утвердил организацию передвижной труппы при своем культотделе; фактически же труппа существовала с ноября 1922 года.

Кроме нее, под эгидой театрально-художественного бюро МГСПС работала живая газета «Синяя блуза», давал вечера рассказа А. Я. Закушняк, а с сентября 1924 года, после года самостоятельности и нужды, к опеке МГСПС прибегнул и Театр имени В. Ф. Комиссаржевской, которым руководили В. Г. Сахновский и Н. О. Волконский.

В марте 1925 года МГСПС упразднил раздувшуюся систему своих зрелищных предприятий. Театр имени Комиссаржевской перестал существовать. Театр МГСПС, центральный в этой системе, оказался жизнеспособным. Основная группа его актеров образовала товарищество на артельных началах. Сохраняя близкую связь с бывшим патроном и профсоюзным зрителем, коллектив назвал себя Театром *имени* МГСПС. Театр открылся 1 октября 1925 года. Но это другая тема, уже нашедшая серьезного исследователя[[178]](#footnote-179).

Основал Театр МГСПС актер и режиссер С. И. Прокофьев, окончивший в 1911 году Петербургское театральное училище по классу А. И. Долинова; его соучениками были П. И. Лешков, К. М. Миклашевский, Н. В. Смолич, В. В. Чекан. С 1911 года Прокофьев играл на иркутской сцене, а когда в Иркутске установилась Советская власть, был назначен комиссаром по делам театра[[179]](#footnote-180). В 1922 году он приехал в Москву с небольшой группой актеров и, заручившись поддержкой культотдела МГСПС, создал передвижную бригаду из девяти человек для обслуживания профсоюзных клубов. Среди актеров выделялась А. Н. Арсенцева. Она начала свой путь накануне Октября в харьковской труппе Н. Н. Синельникова и сыграла там Катерину в «Грозе» Островского. А. Д. Дикий впоследствии вспоминал: «Только однажды, в юные годы свои, я видел настоящую Катерину. Это была ныне заслуженная артистка Арсенцева»[[180]](#footnote-181). В бригаду вошло и несколько московских актеров, в их числе популярный характерный комик А. М. Дорошевич из Теревсата. С ноября 1922 года {92} играли «Савву», философскую драму Л. Н. Андреева, переделанную Прокофьевым в антирелигиозную агитку: эта тема и потом много значила для Театра МГСПС. «Савва» шел в районных рабочих клубах и на центральной профсоюзной площадке — в Колонном зале Дома Союзов (то есть Дома профессиональных союзов). Как правило, представление сопровождалось диспутом о религии. Спектакль-диспут имел повсеместный успех, особенно когда роль мятежного богоборца Саввы стал играть молодой актер Малого театра В. И. Освецимский. «Правда» отметила: «Первая постановка подвижной труппы — “Савва” Л. Андреева прошла в плане антирелигиозной пропаганды (путем речей ораторов и вовлечения аудитории в прения). Спектакль обошел уже ряд районов и всюду встречен сочувственно рабочими массами… Начинание МГСПС весьма своевременно как с точки зрения коммунистической пропаганды, так и художественного просвещения»[[181]](#footnote-182).

Пролетарская Москва заговорила о передвижной труппе, еще не имевшей имени. Новый почин быстро успел «завоевать живейшие симпатии рабочих масс. Приглашения на гастроли со всех сторон. Измученная пустой, бессмысленной и бессовестной халтурой всяких “коллективов”, “ансамблей” и разных “знаменитых” одиночек, рабочая клубная публика испытывает особое удовлетворение на строгих и серьезных спектаклях “Передвижного театра”. Пока идет одна пьеса: “Савва” Л. Андреева. Пьеса сопровождается обычно диспутом, на котором выступают аккредитованные МК РКП ораторы, часто представители духовенства и любой желающий из публики. Труппа достаточно сильная»[[182]](#footnote-183).

Антирелигиозная подача выражала современную остроту темы. Борьба с халтурой также была сознательной установкой коллектива на заре нэпа, когда в театральной среде оживились коммерческие тенденции. Разного рода спекуляциям в искусстве, актерскому премьерству, режиссерскому изыску коллектив противопоставил созвучность пьес злободневным агитационным задачам, простоту сценического подхода, доступность зрелища любому неискушенному рабочему зрителю. «Театр — единица пропагандистская», — утверждал ответственный руководитель Прокофьев[[183]](#footnote-184). Под таким флагом коллектив вливался в поток революционного театрального творчества. Но до определенных пределов. До тех примерно пределов, на каких театральный {93} идеолог Пролеткульта П. М. Керженцев расходился с девизами «театрального Октября», с неукротимо продолжавшейся практикой Мейерхольда. Керженцев полагал, что старый, буржуазный театр умер и борьба с ним — это борьба с призраками; Мейерхольд звал продолжать борьбу и вел ее средствами своего искусства.

Прокофьев примыкал тут скорее к Керженцеву. Художественный пуризм профсоюзной сцены имел оборотную сторону. По сути дела, программа Театра МГСПС ревизовала идеи «театрального Октября» с позиций умеренности. Эстетический риск отвергался во имя пропаганды как таковой, пусть непритязательной по счету искусства. «Не потерпела ли полную катастрофу идея театрального Октября?» — задавался вопросом Прокофьев и в итоге склонялся к утвердительному ответу: да, крах налицо. Борьбу с театральной рутиной и реакционной идеологией в искусстве, которую вел «левый фронт», он считал необязательной, поскольку и так «мещанский театр сгнил изнутри до основания, и никакие условия не смогут скрыть его ничтожество»[[184]](#footnote-185).

Вывод был опрометчивый, вполне в духе доктрин Керженцева. Предаваясь подобным иллюзиям, режиссер-пропагандист избегал экспериментов, довольствовался набором традиционных средств выразительности. Заботился он прежде всего о подходящей обработке драматургического текста, пребывая в спокойной уверенности, будто идеологически выправленная пьеса сама за себя скажет. Такие ожидания сбывались не всегда. Напротив, тут-то искусы погребенного мещанского театра и подстерегали пропагандистский театр, мстя за недооценку вопросов доходчивости и художественности.

19 февраля 1923 года Театр МГСПС показал «Париж» («Казнь Сальва») — вольную инсценировку романа Золя, сделанную и поставленную Прокофьевым. Коллектив, уже несколько разросшийся (труппа насчитывала теперь двадцать два человека), впервые вынес свою работу на широкий общественный просмотр. И «Париж» имел характер мелодраматической агитки. Действие было перенесено в современность, персонажи упоминали о большевиках. В центр вышли разоблачаемые эксплуататоры и кокотки: барон Дювильяр — Дорошевич, актриса Сильвиана д’Онне — Арсенцева. В дом Дювильяра бросал бомбу озлобленный слесарь Сальва — Полторацкий, похожий на анархического бродягу. Стихийный взрыв отчаяния сходил за подлинную революционность. Казнь героя на гильотине вызывала народный бунт: из толпы в окна, откуда банкир {94} Дювильяр с садистским восторгом наблюдал казнь, летели булыжники.

Пьеса Прокофьева, премированная в 1922 году на Всероссийском конкурсе Наркомпроса, шла в театрах пролетарского профиля: ее ставили Бакинский театр профсоюзов, Полтавский рабочий театр, Драматический театр Ленинградского госнардома. Она пополнила скромный революционный репертуар тех лет, но не стала его опорным пунктом из-за лобового подхода к теме. «Опять и опять изображение отрицательных сторон капиталистического общества», — констатировал Н. И. Львов[[185]](#footnote-186). Слабость положительных деклараций бросалась в глаза. Но и разоблачаемую среду Прокофьев знал понаслышке. Все же отчет «Известий» отмечал, что «в рамках поставленных задач спектакль, несомненно, достигает цели, — он агитирует, подымает и ставит вопросы четко и просто, вскрывая существо буржуазно-демократических “свобод”, сводящихся к свободе эксплуатации и угнетения. Из исполнителей имели успех Арсенцева (Сильвиана), Дорошевич (барон Дювильяр)»[[186]](#footnote-187). С. А. Балерин в газете «Труд» заявлял и вовсе категорично: «Исполнена эта трудная пьеса определенно хорошо», — и предсказывал ей успех у рабочего зрителя[[187]](#footnote-188). Через месяц он писал: «Посмотрите, как она принимается в рабочих районах, в пролетарских клубах, в Университете трудящихся Востока и т. д. Послушайте ту горячую дискуссию, какую она зажигает всякий раз “по существу”, и тогда станет ясным, что свое назначение она успешно выполняет. А много ли таких пьес ставится в районах?..»[[188]](#footnote-189)

Достоинства и недостатки «Парижа» отразили облик театра-публициста, каким он предстал в первом сезоне. Такой же агитационный характер приняла сыгранная затем драма Хейерманса «Всех скорбящих», с участием Арсенцевой, Дорошевича и Хандамирова. Комедия Бомарше «Севильский цирюльник» ставилась ради антирелигиозных, антибуржуазных, антинэпманских «междудействий» режиссера Прокофьева, которые разыгрывались на просцениуме перед занавесом и в зале среди публики. Апофеоз спектакля проходил как митинг, обращенный к зрителям и рассчитанный на их ответное участие. Персонажи вели просветительную работу, разъясняли исторический смысл комедии Бомарше, а Фигаро — Ф. Д. Субботин, рассказывая о своей прогулке по сегодняшней Москве, сопоставлял идеалы французской буржуазной революции и Октябрьской социалистической. {95} Интермедии Прокофьева, мобильные «летучки сцены», позволяли обновлять репризы, менять приметы дня. «Это, по существу, агитфельетоны на пролетарские темы… — приветствовал “междудействия” как самое ценное в спектакле Балерин. — Актеры в этих диалогах значительно живее и выразительнее, чем в диалогах пьесы»[[189]](#footnote-190).

Репертуар первого сезона обнаруживал, что Театр МГСПС, в отличие от своего ровесника — Театра Революции, не сторонился ни инсценированной прозы, ни классической драмы, которую тоже препарировал, как прозу. Не открещивался он и от домхатовских театральных традиций, выглядевших порой провинциально. Зато он избегал модных экспрессионистских поветрий, вроде «толлеровщины». Его постоянный художник той поры Д. Д. Богомолов предпочитал конструкциям добрый старый павильон. Театр не провозглашал режиссерских и оформительских девизов, вообще не слишком пекся об эстетической платформе. В феврале 1924 года, когда Театр МГСПС справлял свою первую годовщину, Прокофьев в докладе откровенно изложил исходную задачу: «Не чуждаясь новых исканий, в первую очередь *понятность для масс*»[[190]](#footnote-191). Новые искания мало отзывались на облике театра. Быть понятным всем! — этим девизом театр довольствовался вполне, им пока исчерпывалась творческая программа. Правда, на фоне дерзких эскапад «левого фронта» умеренность парадоксально сходила за черту своеобразия. Профсоюзные организаторы ее охотно приветствовали, предоставляя своему театру широкую поддержку.

Театр МГСПС не имел денежной дотации. «Весь путь пройден на хозрасчете, — докладывал Прокофьев в день годовщины. — Даже в самые тяжелые минуты театр сознательно не прибегал к субсидиям, считая, что если он действительно отвечает пролетарским запросам, то выживет и без поддержки со стороны, если же нет, то его не спасет никакое финансирование»[[191]](#footnote-192). Однако МГСПС дал своему театру нечто большее, чем дотация: организованного профсоюзного зрителя, обеспеченные сборы и радушный прием. Об этом заботился ответственный руководитель (отрук) театра Прокофьев, возглавивший и театрально-художественное бюро МГСПС.

В сентябре 1923 года, после массированных атак на Наркомпрос, база труппы была перенесена в центр Москвы, в бывший Незлобинский театр (теперь там Центральный детский {96} театр), с правом на два вечерних спектакля в неделю. Для начала был показан «Париж», исполненный в семьдесят пятый раз. «Юбилейный спектакль прошел с необычайным подъемом, — сообщал Валерии в “Труде”. — Сильная, яркая, захватывающая, истинно революционная пьеса была принята зрителями с давно невиданной в театрах восторженностью»[[192]](#footnote-193). Профсоюзная газета, когда было можно, поддерживала свой, профсоюзный театр. Сотое представление «Парижа» (2 января 1924 года) вылилось уже в форменное чествование Прокофьева.

Первой премьерой сезона была «Нора» Ибсена, показанная 19 октября 1923 года. Прокофьев заявлял, что хотел разоблачить «убогую сущность мещанской семьи» во имя борьбы за новый быт[[193]](#footnote-194). Спектакль не разошелся с декларацией. Прямолинейные выпады против буржуазной морали огрубили пьесу, перевели ее в обычный план агитки, режиссура же, при всех вмешательствах в текст, работала по старинке.

Случай с «Норой» был типичен. Заботы об «идеологически выдержанной» обработке, как ее понимал Прокофьев, отодвигали на задний план проблему воплощения, режиссерского и актерского. Оценивая Театр МГСПС в общем, на это указывал Б. С. Ромашов: «Слабым местом нашего первого союзного (профсоюзного. — *Д. З*.) театра является художественно-производственная часть его деятельности. За счет программно-идеологической стороны, конечно, нельзя игнорировать технику и мастерство спектакля… Театру МГСПС необходимо отрешиться от гастрольной системы и постараться вовлечь в свою органическую работу наиболее ярких мастеров современного театра»[[194]](#footnote-195). В близком будущем Прокофьев внял этим советам буквально, что возымело далеко идущие последствия.

## Актеры «Романеска» и Корша в труппе МГСПС

Провалу «Норы» Прокофьев не придал особой важности. Его усилия поглотила очередная инсценировка — по «Оводу» Войнич, показанная неделю спустя.

К тому времени в состав труппы влились актеры скончавшегося театра В. М. Бебутова «Романеск»: О. Н. Демидова, Н. А. Розенель, В. А. Синицын и другие. Для Театра МГСПС {97} лучшие актеры «Романеска» явились находкой: с ними обновлялась и крепла струя революционно-романтической мелодрамы. Действительно, первой ролью Синицына тут стал сознательный рабочий Виктор Матис в «Париже». Затем последовал Овод.

Театральная Москва познакомилась годом раньше с образами романа Войнич на спектакле Теревсата «Овод», описательном и иллюстративном. Теперь роман превратился в агитационную мелодраму с антиклерикальным уклоном. Прокофьев дал своей переделке заманчивое название: «Праздник крови». Ставил спектакль Е. В. Гурьев.

«Праздник крови», при некоторых длиннотах, был значительной работой Театра МГСПС. Агитационные установки режиссера опирались на возможности романа: революционизирующее воздействие «Овода» на молодые горячие умы той поры общеизвестно. Антирелигиозные мотивы действия также находили достаточную почву в романе, с его пылкой критикой католицизма. Полюбившиеся Прокофьеву средства мелодрамы почти не портили дела. Пресса приветствовала и эту черту спектакля, претензии вызывала лишь финальная сцена — расстрел героя. Н. Н. Юдин писал, что временами «в зале слышалось рыдание слабонервных женщин», но в целом спектакль «увлекает публику и является чем-то похожим на настоящую революционную репертуарную пьесу»[[195]](#footnote-196). «Яркий, местами потрясающий спектакль», — находил И. И. Анисимов[[196]](#footnote-197). И уже вовсе в приподнятых тонах писал Ю. В. Болотов, актер и будущий драматург: «Спектакль “Овод” с первой же картины захватил зрителя. Напряжение росло и вылилось в бурный восторг и такой подъем, какого я давно не видел. Была одержана победа. Зритель уходил потрясенный… Пусть бедно, пусть еще нет зрелища, пусть молодо… Но в этом мощь, простота, воля. Воля в революции. Пьеса “Овод” — первая революционная из всех пьес, какие я видел, читал, переиграл сам за эти годы»[[197]](#footnote-198). С поправками на экзальтацию молодого актера можно установить, что спектакль нашел своего зрителя.

Романтика на этот раз не исключала психологизма. С серьезностью развертывалась духовная драма Монтанелли (Дорошевич). Разоблачительные мотивы возникали изнутри характера, рождались по мере развития действия. Внешнесатирические краски были отпущены второстепенным персонажам, вроде пьяного монаха, которого весело дергали за бороду и хлопали {98} по толстому брюху, на декамероновский лад. Это давало повод упрекнуть театр в том, что разоблачение религии он подменил насмешками над поповщиной. Но такой упрек, вообще заслуженный Театром МГСПС, наименее применим был как раз к этому спектаклю, где борьба убежденных идейных противников отражала конфликт мировоззрений и протекала в сфере характеров.

Главный герой был на сцене романтизирован. Искалеченный в битвах, высокий, худощавый, с запавшими горящими глазами под высоким выпуклым лбом, Риварес — Синицын олицетворял идеального героя революционной мелодрамы. Правда, и он вызывал нарекания. Балерин счел актера неврастеничным. Рецензент «Правды» сравнил его Ривареса с лордом Байроном, и в ту пору это тоже не было похвалой: «Он и в окно смотрит, как революционер, и воду пьет, как герой, и бумагу рвет, как террорист»[[198]](#footnote-199). Все-таки этот рецензент не отрицал, что театральный Овод притягивал к себе симпатии зала, и в частности отмечал: «Очень недурно поставлена и идет под взрывы смеха и дружные аплодисменты сцена с ловлей и побегом Овода в таверне». Роль Овода мелькнула эпизодом в биографии интеллектуально-романтического актера, но многое решила в успехе спектакля Театра МГСПС. На взгляд Юдина, главной удачей там был «превосходно игравший Синицын (Риварес), буквально на своих плечах вывозивший пьесу».

«Праздник крови» жил в репертуаре и обновлялся на ходу. С 1925 года спектакль стал называться «Овод». Артура — Ривареса играл А. М. Калинцев. Когда на обломках Театра МГСПС возник Театр имени МГСПС, инсценировка Прокофьева сохранялась в новых режиссерских редакциях В. К. Татищева и Е. В. Гурьева вплоть до 1928 года.

Прокофьев лишь наблюдал за постановкой «Праздника крови». Руководство театрально-художественным бюро МГСПС, выпуск еженедельника культотдела МГСПС «Рабочий зритель», выходившего с 23 декабря 1923 года по 12 мая 1925 года, другие административные и общественные обязанности понемногу отдаляли Прокофьева от режиссерской работы в возглавляемом им театре.

Прокофьев укреплял театр организационно, создавал ему условия наибольшего благоприятствования. Мерой, повлекшей за собой и благие, и пагубные последствия, был переход Театра МГСПС в сад «Эрмитаж» и объединение с филиальной труппой театра «Комедия» (б. Корш), насчитывавшей сорок человек. В Театр МГСПС влились актеры, которые бесспорно укрепили {99} его силы: А. Р. Берестова, И. А. Калантар, Н. В. Княгининская, Т. С. Оганезова, В. И. Окунева, Т. И. Пельтцер, Л. С. Полевая, Н. П. Акинский, А. Н. Андреев, В. М. Аристов, Г. В. Гетманов, М. Н. Дагмаров, Е. О. Любимов-Ланской, К. Н. Тарасов, Н. П. Темяков, А. С. Штунц и другие. Тогда же из Театра Революции перешли А. Г. Крамов, А. П. Нелидов, Л. М. Прозоровский. В отдельных спектаклях стали играть актеры основного состава коршевской сцены: М. М. Блюменталь-Тамарина, В. Н. Попова, а с ними крупные актеры-гастролеры В. А. Блюменталь-Тамарин, С. Л. Кузнецов, И. Н. Певцов, зачисленные в труппу. Последнее обстоятельство не мешало Певцову одновременно работать в Первой студии МХАТ (где он играл шекспировского Лира и Князева в «Расточителе» Лескова), а Блюменталь-Тамарину появляться в театре спорадически, в промежутках между поездками по стране.

«Давно назревший вопрос об организации Рабочего театра с хорошей труппой и идеологически выверенным репертуаром можно наконец считать разрешенным», — рапортовал Прокофьев[[199]](#footnote-200).

Среди сезона облик Театра МГСПС разительно изменился. В репертуар перешла мелодрама Деннери и Кормона «Судебная ошибка», унаследованная от коршевского филиала: она, единственная, показалась созвучной агитационной мелодраме предшествующей поры. В старые спектакли вводились новые исполнители: например, Нору теперь играла В. Н. Попова, Монтанелли — А. П. Нелидов и т. п. Предприимчивость Прокофьева зашла, однако, далеко. Блок с коршевцами был палкой о двух концах. Именитые актеры хотели играть свои коронные роли и чем дальше, тем больше влияли на репертуар.

17 ноября преобразованный Театр МГСПС начал свою деятельность в «Эрмитаже». Для открытия шла «Борьба» Голсуорси, идеологически обработанная в правилах Прокофьева и в тех же правилах поставленная Любимовым-Ланским. У Голсуорси капиталист Энтони и рабочий Роберте, сильные личности и достойные противники, одинаково проигрывали битву: каждого одолевала инертность среды, робость союзников, склонных к компромиссу. В этом был драматизм авторской темы. Театр МГСПС тему пересмотрел. Рабочая масса отшатывалась от соглашателей, принимала сторону стойкого Робертса, которого играл А. Н. Андреев. Соответственно был снижен Энтони, сыгранный, по отзыву Балерина, «слишком внешне», хотя исполнял роль крупный актер Малого театра М. Ф. Ленин. Сюжет «выпрямлялся» лишь под занавес и не находил опоры в предшествующем {100} действии. «Так могло получиться в результате недостаточно тщательной “подгонки” текста всей пьесы к вновь написанному финалу», — заключал Балерин[[200]](#footnote-201). Первый опыт переориентировки коршевцев оказался поспешным. Блюм признал, что налицо «большая забота о выравнении идеологической стороны спектакля: переделан соглашательский, безотрадный финал пьесы (хотя несколько торопливо, не без белых ниток). А наряду с этим — полная беззаботность по части режиссуры и живого актерского материала»[[201]](#footnote-202).

Другие пьесы объединительной поры — «Сиволапинская комедия» Д. Ф. Чижевского, «Синий ток» Н. М. Щекотова — принадлежали сторонним современным авторам (что было внове для Театра МГСПС), а постановки их представляли собой некий промежуточный перегон между прежним и новым. Актеры, бывшие ранее, пробовали там сыграться с пришедшими.

В «Сиволапинской комедии» труппа объединялась на почве современного водевиля. Из города в село проникал нэпман Жмыхов, становился председателем фиктивного кооператива, по существу — «красным кулаком». Жмыхов норовил выдать свою дочь Секлетею за поповского сына, семинариста Кирилла, а та с помощью коммуниста Максимыча, председателя волостного совета, обводила отца вокруг пальца и соединялась по любви с молодым батраком. Прокофьев, видевший пьесу в театре «Красный быт», где ее поставил Д. А. Толбузин (премьера — 8 сентября 1923 года), пришел от нее в восторг. «Вот наконец настоящая бытовая революционная комедия!» — восклицал он, добавляя, что пьеса приобретена в монопольное пользование культотделом МГСПС[[202]](#footnote-203). Но когда она, срежиссированная А. В. Карцевым, пошла в Театре МГСПС (премьера — 9 ноября), критика не разделила эмоций отрука. «Содержание приблизительно из “Наталки Полтавки”», — хмуро заметил Б. Г. Самсонов и порицал однобокую трактовку новой экономической политики в спектакле: «Нэп изображается как одно сплошное зло и попустительство. Деревенский коммунист недалеко ушел от кулака, с которым он водит тесную компанию»[[203]](#footnote-204). Б. С. Ромашов, более расположенный к пьесе, писал, что режиссер Карцев «не помог автору», ибо «буффонада не выдержана»[[204]](#footnote-205).

{101} Нехитрую историйку разыгрывали актеры первого призыва — Арсенцева, Дорошевич и актеры новопришедшие: Аристов, Любимов-Ланской, Прозоровский. В целом спектакль получил снисходительную оценку: «Постановка, что называется, без претензий, небрежная и, прямо будем говорить, халтурная», — писал Блюм, но «смотрится легко и не без удовольствия: зрительный зал много и охотно смеется»[[205]](#footnote-206).

Приключенческая утопия «Синий ток», показанная 22 ноября в постановке Гурьева, изображала схватку всемирного капитала («Великий капиталистический союз») и международного пролетариата («Великая рабочая ассоциация»). Близилась победа рабочих. Но профессор Браун (Нелидов), верный слуга капиталистов, объявлял, что в его лаборатории открыт ток, выжигающий все живое с дальнего расстояния. Синие лучи демонстрировались: группа рабочих гибла. Изобретатель доктор Дерихсен, один владевший тайной лучей, протестовал против уничтожения людей. Синицын играл талантливого кабинетного ученого, аполитичность которого вдруг оборачивалась драмой. В финале Дерихсен направлял синие лучи на своих хозяев капиталистов и погибал с ними. Таким образом, пьеса затрагивала вопрос о роли науки в борьбе классов. Открытие наивного ученого становилось фактором классовой борьбы, заставляя задуматься об ответственности науки за судьбы человечества. В этом «Синий ток» отчасти перекликался с «Д. Е.», но агитплакат не утверждался режиссурой эстетически осознанно, не провозглашался активно, как полноправный жанр театральной публицистики, а прикрывался авантюрной разработкой сюжета, сдабривался мелодрамой. Режиссура боязливо дозировала публицистику в публицистическом спектакле. Оттого выпирал схематизм характеров, решенных по неясному эстетическому счету. «Интеллигенция, — писал Валерии, — гниль, выродки. Один ученый — авантюрист, другой — недоумок. Представители всемирной рабочей ассоциации — безупречны. Такой агит-примитив едва ли полезен»[[206]](#footnote-207). Мейерхольд, полугодом раньше спасавший от провала комедию Щекотова и Сухотина «Возвращение Дон Жуана» в Театре Революции, новую пьесу Щекотова отклонил. Театр МГСПС за нее ухватился, но режиссерски ее не выручил. Балерин перечислял, вслед за драматургическими, сценические просчеты: отсутствие ансамбля, разнобой в актерской игре («быт у одних, условность у других»), пассивность оформления Богомолова («рисунок “мраморного мыла” вместо экспрессионистского по замыслу мотива»).

{102} Очередная рецензия Блюма касалась в этой связи общих неурядиц Театра МГСПС. Принимая репертуарную политику Прокофьева, его «идеологическую обработку» материала, критик сожалел: «Не хватает одного — постановщика, который придал бы эмоциональную остроту “идеям”, всегда довольно неловко и уныло блуждающим по сценическим подмосткам. Без этого нет *театра*, а есть более или менее содержательные уроки политграмоты». В относительную заслугу спектаклю ставилась прямота классовых характеристик. «По нынешним временам, — писал Блюм, — уж и то хорошо, что здесь театральных революционеров не смешаешь с бандитами». Выпад в сторону тогдашнего Театра Революции с его «толлеровщиной» был слабо завуалирован. Но он был сущей безделицей сравнительно с тем, что писал критик об архаике режиссуры и исполнения в «Синем токе»: «Играют и ставят эту “американскую”, “приключенческую” пьесу совершенно так же, как играют “Двух сироток”, “Тетушку из Глухова” и т. п.»[[207]](#footnote-208) Труппа обновилась, окрепла, но актерская анархия на сцене принимала угрожающий характер. Ю. В. Соболев, называя «Синий ток» и другие спектакли Театра МГСПС, готов был принять их с точки зрения репертуарной: «Все это вполне приемлемо для театра, рассчитанного на самого ценного в современном театре зрителя — на рабочего». Но и он сокрушенно подчеркивал: «В театре МГСПС отсутствует *режиссер*»[[208]](#footnote-209).

## Вне режиссуры

С той поры к Театру МГСПС пристало кем-то пущенное определение: «советский Корш». Оно прилипло к нему не оттого лишь, что коршевские актеры получили большой удельный вес в его труппе, а главным образом оттого, что актерское всевластие перекочевало, по коршевскому подобию, на подмостки молодого профсоюзного театра, который провозгласил себя революционером в искусстве и действительно порывался быть таковым. Со сверхкоршевской быстротой следовали теперь премьера за премьерой, лишенные зрелой творческой идеи, подготовленные в две‑три репетиции. Отныне в обиход Театра МГСПС вошло спасительное понятие: внеплановая постановка. По этому разряду ставились пьесы, наспех слаженные для премьеров труппы. Некоторые спектакли задерживались на афише только из-за громкого имени исполнителя.

{103} В. А. Блюменталь-Тамарин поставил для себя «Кина» (премьера — 30 ноября 1923 года) и играл главную роль гастролерски, приноравливая романтику Дюма к своему амплуа героя-«неврастеника». Партнеры блекли и никли рядом с премьером, если не считать С. Л. Кузнецова, изредка игравшего старого суфлера Соломона. Спектакль воскрешал дурные вкусы и нравы театральной провинции.

Назавтра после «Кина», 1 декабря, шла новая премьера — «Живой труп». Драму Толстого на скорую руку срежиссировал И. А. Донатов для И. Н. Певцова. Этот замечательный актер, «неврастеник»-интеллектуал (в отличие от стихийно нутряного Блюменталь-Тамарина), играл Федю Протасова вместе с В. И. Окуневой — Лизой, Е. О. Любимовым-Ланским — князем Абрезковым.

Для Кузнецова, блестящего характерно-бытового актера, ставились комедии Островского «Не было ни гроша, да вдруг алтын» и «Доходное место». Интерес первой из них, срежиссированной актером Крамовым, исчерпывался импровизационно свободной и сочной игрой Кузнецова в трагикомической роли скупца Крутицкого. «Доходное место» ставил Прозоровский. Надо было иметь немалую смелость, чтобы обратиться к этой комедии после мейерхольдовской премьеры в Театре Революции. Там уважительная дань памяти классика выразилась в том, что «Доходное место» обнаружило живые связи с современностью, спектакль явился событием на путях советского реалистического новаторства. Даже Прокофьев признавал: «Содержание и форма в этой работе театра так органически срощены, что кажется уже оскорбительным и немыслимым уложить “Доходное место” в три стены традиционного павильона»[[209]](#footnote-210). Но прошло каких-нибудь полгода, и «немыслимое» случилось в самом Театре МГСПС. Прозоровский, только что, как и Крамов, расставшийся с Театром Революции, которому оказался чужд, полемически противопоставил новшествам Мейерхольда режиссуру «по старинке», игру в павильоне — и был убежден в успехе. Ведь он опирался не на безвестных еще М. И. Бабанову и Д. Н. Орлова, а на именитых и признанных мастеров. Кукушкину и Жадова в его спектакле играли М. М. Блюменталь-Тамарина и В. А. Блюменталь-Тамарин, Юсова — Кузнецов. Остальные — Дорошевич (Вышневский), Арсенцева (Полина) — составляли как бы антураж при гастролерах и тем более не посягали на традиции. Казалось, все тут отвечало призыву Луначарского «Назад к Островскому!». На деле призыв был воспринят {104} буквально и узко, дух его улетучился: «Спектакль сосредоточил все внимание публики на исполнителях, поставленных в “красную строку”, и никак не может служить образцом для театра, имеющего свою физиономию: настолько трафаретны были и обстановка, и трактовка всей комедии, и большинство персонажей»[[210]](#footnote-211).

Игра Кузнецова также оставалась в пределах общепринятой бытовой комедийности: критике вспоминались чиновники с картин Маковского. В этих пределах актер проявил веселую выдумку и дар перевоплощения. Ему и воздал должное Луначарский, — «не потому, чтобы Юсов так уж много говорил нам своей социальной сущностью, а именно в силу изумительно виртуозного исполнения Кузнецова»[[211]](#footnote-212). Одна работа выдающегося актерского мастерства поднялась над всеми, а спектакля не было, спектакля в давно установившемся значении этого слова.

Талантливый, обаятельный комик Кузнецов не меньше, чем надрывный трагик Блюменталь-Тамарин, внес с собой в Театр МГСПС дух актерской анархии. Любимец публики, которому все дозволено, пускался на отсебятины и трюки, потешно коверкал имена персонажей-партнеров. В том же «Доходном месте» его пьяненький Юсов едва выговаривал: «Почем мы знаем свое оп‑ле‑ре‑де‑ние?», не мог правильно произвести имя Фелицаты Герасимовны. Кузнецов «невероятно коверкает его, переходя грань художественности», — замечал В. А. Филиппов; мало того, актер на сцене «мимически передразнивает кого-либо из партнеров, в отдельных opus’ах, при этом подмигивая другим партнерам или в публику: “вот, мол, как мы его разделали”»[[212]](#footnote-213). Тут уже и речи быть не могло об ансамбле, о цельности спектакля.

Попытка поставить для гастролеров пьесу с еще не игранными ими ролями окончилась конфузом. 8 ноября 1924 года Театр МГСПС показал «Калигулу» Дюма. Стихотворную мелодраму В. Г. Шершеневич перевел прозой и укоротил на один акт, снял линию мучеников-христиан, заменив ее антирелигиозными выпадами, сгустил разоблачительные краски в обрисовке самовластного римского императора-маньяка и разложившейся патрицианской среды. За месяц до премьеры Шершеневич оповещал: «“Калигула” мной не только переведен, но и *переделан*»[[213]](#footnote-214). {105} Рецепты Прокофьева оставались действительны. Следовал им и режиссер Донатов. П. А. Марков лаконично заключал, что премьера «возвращала зрителя к оперному трафарету драм из римской жизни с героями в тогах, к “роскошной” постановке 80‑х годов»[[214]](#footnote-215).

И режиссура, и работа художника вызвали протест. «Арапов проспал, очевидно, все эти годы, — писал Загорский, — и, не краснея, подает нам сейчас декорации под Семирадского с ламбрекенчиками из “калуцкого” Мольера»[[215]](#footnote-216).

Исполнительского ансамбля не было и в этом спектакле. Серьезной глубиной трактовки выделился один Певцов. В тонах саднящего, неистового психологизма он проводил сцены животного бешенства и распада личности. Но поддержки вокруг Певцов не находил. Оргия последнего акта, на фоне которой совершалось убийство Калигулы, шла при пассивной реакции основных партнеров, не имевших конкретных действенных задач.

Такого громкого провала Театр МГСПС еще не ведал. Провал был тем показательней, что «Калигула» являлся первым «спектаклем-гала», поставленным после объединения труппы не по заказу премьеров, а по почину самого театра. Отдавал он затхлой стариной. С. А. Марголин перечислял по пунктам его главные беды:

«а) полное отсутствие ритма игры, б) безусловное присутствие безвкусицы в актерской игре, в усиленно “римских” позах и жестах, в) невероятно бездарное внешнее оформление…» и т. д.[[216]](#footnote-217)

Отсутствие крепкой режиссуры, разобщенность слишком уж пестрой труппы — все говорило о критическом положении в Театре МГСПС. Собственно советского у «советского Корша» оказалось пока что мало, меньше чем в обрез. Естественно, театр поспешил и «Калигулу», вслед за прежними спектаклями для штатных гастролеров, отнести к разряду внеплановых импровизаций. «Под финансовым прикрытием эпизодических постановок, к числу которых относится и “Калигула”, театр ведет упорную органическую работу над капитальными постановками», — уверял Прокофьев[[217]](#footnote-218), отвечая на упреки Марголина и других критиков. В самом деле, давно пора было призадуматься над репертуаром и над его режиссерским обеспечением.

## **{****106}** Бебутов и Мериме

Под занавес сезона, бурного, противоречивого, насыщенного событиями добрыми и печальными, Театр МГСПС подготовил премьеру, которую объявил плановой. 22 февраля 1924 года был показан «Театр Клары Газуль» Мериме. Спектакль поднял пошатнувшуюся репутацию коллектива.

«Вечером драматических новелл Проспера Мериме Театр МГСПС дает некоторый реванш после своей неудачи с “Калигулой”», — так начинал рецензию Соболев[[218]](#footnote-219).

Ставили спектакль новые для Театра МГСПС режиссеры В. М. Бебутов и В. А. Угрюмый, — Бебутов наконец-то осуществлял замысел времен «Романеска» и встретился с Мериме. Оформляли сцену молодые художницы Е. М. Фрадкина и С. К. Вишневецкая. На главную роль была приглашена актриса В. В. Алексеева-Месхиева, успешно игравшая ее в провинции.

Исполнялись три пьесы из драматического цикла Мериме: «Женщина — это дьявол» (переименованная в «Искушение святого Антонио»), «Рай и ад» и «Карета святых даров».

Мериме тоже подвергся обработке. По заказу режиссуры Арго и Н. А. Адуев написали пролог, интермедии и эпилог, призванные придать некое сюжетное единство зрелищу и заострить его антиклерикальную направленность. Обрамляющее действие протекало за кулисами театра Клары Газуль. В числе персонажей были сама Клара Газуль — премьерша труппы испанских бродячих актеров (В. В. Алексеева-Месхиева) и другие исполнители пьес Мериме, обозначенные не по именам, а по амплуа: первый комик (С. Л. Кузнецов), первый любовник (А. Н. Андреев), злодей (С. А. Баженов) и т. п. Ханжа-импресарио (Г. И. Гопенко) приносил свою набожность в жертву доходу, который давали ему театральные насмешки над церковью. Некий священнослужитель, отец Игнацио, чтобы сорвать неугодное представление, подговаривал выгнанного за бездарность актера похитить единственный экземпляр пьесы. Но Клара Газуль одурачивала церковника, завладевала пьесой, и спектакль мог начаться. Во время действия за кулисы врывался офицер, возмущенный насмешками над религией, но Клара Газуль побеждала и его, уверив, что иезуиты готовят заговор против трона. Верноподданный офицер принимал сторону актеров. А когда священник объяснял офицеру обман актрисы и оба порывались свести с ней счеты, уже было поздно: представление окончилось.

{107} Этот сверхсюжет делал спектакль уязвимым. Сказалось недоверие авторов спектакля к сценичности Мериме и восприимчивости зала, что в конечном счете оборачивалось недоверием к собственному искусству.

В типично прокофьевских «междудействиях» (такие вводили еще в «Севильский цирюльник») прямолинейно подавалась антирелигиозная тема спектакля, изначально привлекавшая Театр МГСПС.

Героями выступили актеры, и это имело символический смысл для театра, где актер повелевал. Правда, доставалось и разболтанным закулисным нравам, но подобные колкости могли сойти за легкую самокритику Театра МГСПС.

Главное же, организованная отсебятина театра не вязалась с текстом Мериме. Как писал Глубоковский, соавторы классика «исказили композицию тяжелыми интермедиями, загрязнили текст вульгарными — “от театра миниатюр” — остротишками»[[219]](#footnote-220). Соболев также считал, что «содержание сценок в достаточной мере плоско», и находил затею с инсценировкой Мериме напрасной.

Но режиссуре были интересны и «театр на театре», и перекличка приемов «старых испанцев» с новейшей эксцентриадой (антракт после одной из интермедий объявлялся по-цирковому — посредством пощечины), и чистые градации амплуа, которые Бебутов разрабатывал с Мейерхольдом еще в ГВЫРМе (результатом явилась упоминавшаяся брошюра 1922 года «Амплуа актера»). Как и во времена «Романеска», Бебутова увлекала романтика характеров Мериме, а также иронический авторский подтекст, схваченный в сценической разработке с оттенком пародийной стилизации. При всех спорных моментах, спектакль обладал цельным, оригинальным замыслом, был содержателен не тематически только, но и художественно. Всегдашнее стремление Театра МГСПС «быть понятным» на этот раз осуществлялось творчески.

В глубине оголенной, удобной для игры сцены находилась портативная конструкция с выдвижными деталями убранства, выпадающими помостами и т. п. Это был не классический абстрактный конструктивизм, а конструктивизм компромиссный, который сочетал экономную целесообразность станка с изобразительной конкретностью вещи, с красочностью испанских костюмов. А. В. Февральский ставил в заслугу режиссуре «значительную простоту спектакля. Та же простота и в удачно разрешенном вещественном оформлении сцены»[[220]](#footnote-221). Еще категоричней {108} высказался Э. М. Бескин: «Все комплименты “костюму” и “вещи” в спектакле. Они остроумны, гротескны, трюковы. Они, пожалуй, бьют все то, что мы пока в этой области видели. Интересны и некоторые установочные приемы»[[221]](#footnote-222). Если отбросить несостоятельный опыт «Синего тока» с его потугами на экспрессионистскую декорацию, Театр МГСПС впервые выяснял для себя, что поиски, эксперименты могут и не враждовать с «понятностью», а выгодно содействовать ей.

Интерес Бебутова к чистым амплуа во многом отвечал склонностям актеров. Расхождения начинались в том, что касалось конкретных действенных задач: работать с премьерами труппы МГСПС, подчинять их своей воле режиссеру было трудно. С другой стороны, проявлялся известный творческий эгоизм самого Бебутова, который о собственных задачах заботился больше, чем об актерских. Оттого исполнители, купаясь в ролях, нередко «пересаливали».

Алексеева-Месхиева обнаружила, по словам Соболева, «несомненное комедийное дарование и живой темперамент». Лучше всего ей удались взбалмошная девчонка Маринетта («Искушение святого Антонио»), пылкая и лукавая донья Урсула («Рай и ад»). Слабее других шла в спектакле «Карета святых даров», где эта актриса играла комедиантку Перичолу. Глубоковский, признавая «огромный комедийный темперамент» Алексеевой-Месхиевой, видел в ее неровной игре «горе большинства талантливых артисток: режиссеры больше заняты собой, чем актрисой». Завзятый приверженец Камерного театра как бы намекал на высокий пример — на заботу Таирова о ролях Коонен. Хотя положение режиссера в обоих театрах было несопоставимо, упрек имел почву. Бескин тоже объяснял просчеты спектакля тем, что «в поле зрения режиссера была, главным образом, инвентарная монтировка, а не живая сила». В. Е. Ардов замечал, что Алексеевой-Месхиевой «ничто не помешало превратить спектакль в “гастрольный”», но обвинял уже не Бебутова, а «сдерживающую руку» руководства театра: это она не давала режиссеру стать полновластным хозяином спектакля и вдобавок «засушила интермедии всегда веселых Арго и Адуева»[[222]](#footnote-223), — единственный из всех, Ардов пробовал защитить своих собратьев по сатирическому перу. В одном критики были несомненно правы: Бебутов не имел возможности претворить задуманное до конца и добиться подлинной цельности спектакля в той цитадели актерского премьерства, какую представлял собой тогдашний Театр МГСПС.

{109} Особые сложности для режиссуры вызывало заманчивое и опасное участие Кузнецова. Он играл фра Бартоломе («Рай и ад») и вице-короля перуанского дона Андреса де Рибера («Карета святых даров»), поражал публику мастерством перевоплощения на грани с трансформацией, но и обескураживал озорными выходками. Февральский отметил его «замечательную мимику в роли патера», Глубоковский — его виртуозность. Но актер мало заботился о жизненной достоверности образов-масок, о локальном колорите, переиначил обе роли на российский лад («уж очень “фортелил” этот русифицированный Кузнецовым монах!» — писал Соболев об его фра Бартоломе); дона Андреса актер попросту именовал «Андрюшей». Легко было Бескину наставлять режиссера: «Кузнецов — большой мастер… Надо было только связать его “анархические” тенденции и подчинить их общему темпу — и в слове и в жесте». Вскользь оброненное «только» как раз и являлось камнем преткновения для всякого режиссера, работавшего с Кузнецовым. Едва ли Бебутов слепо поддался обаянию талантливого актера и зачарованно смотрел на его вольности. Но что оставалось делать даже весьма опытному и даровитому постановщику, каким, без спора, был Бебутов, в подобных условиях! Впрочем, тема взаимоотношений Бебутова и труппы МГСПС, Бебутова и Кузнецова в особенности, дала со временем затейливые зигзаги.

«Театр Клары Газуль» в постановке Бебутова обнаружил многие несовершенства воплощения уже в дни премьеры. Недостатки выступили еще ясней полгода спустя, когда спектакль «Комедии Мериме» в постановке А. Д. Попова показали вахтанговцы (премьера — 19 сентября 1924 года). Ключевой пьесой там была как раз «Карета святых даров», меньше всего удавшаяся Бебутову и исполнителям. Однако Театр МГСПС дорожил этой своей работой и не расставался с ней. 9 апреля 1925 года спектакль был возобновлен с Кларой Газуль — Л. С. Полевой и прожил до последних дней существования театра.

При внутренних неувязках, «Театр Клары Газуль» явил собой более высокий уровень сценической культуры, чем предшествовавшие спектакли Театра МГСПС. Марков заключал в обзоре сезона: «Самым удачным все же был спектакль комедий Мериме, поставленных В. Бебутовым без особой режиссерской изобретательности, но в бодром темпе и с хорошей исполнительницей центральной роли»[[223]](#footnote-224).

Но к особой режиссерской изобретательности театр не стремился. Его цели по-прежнему определял умеренный девиз Прокофьева: {110} «Не чуждаясь новых исканий, в первую очередь *понятность для масс*». Теперь это означало попытку ввести традиционную игру актера в формы чуть осовремененной театральности, сдвинуть ножницы между творчеством и исполнительством так, чтобы режиссер-исполнитель не стеснял творческой личности актера. В режиссере-изобретателе труппа, считавшая себя «лучшей в Москве», не испытывала нужды. Она хотела лишь расширить сферу применения мастерства. И тут же выдвинула режиссера из собственной среды, сыграв пьесу А. В. Луначарского «Герцог» в постановке Е. О. Любимова-Ланского.

Встреча с драматургией Луначарского опять засвидетельствовала возросшую серьезность намерений театра и неубывающую противоречивость его попыток сблизить новое с привычным. Драма «Герцог» представляла собой вторую часть незавершенной трилогии «Фома Кампанелла». Первую, «Народ», играл в ноябре 1920 года театр Незлобина. Постановка А. А. Чаргонина казалась критике «какой-то недоделанной, неготовой и робкой»[[224]](#footnote-225), и драматург признал неудачу спектакля. Теперь, чтобы придать «Герцогу» самостоятельный интерес и сценичность, Луначарский принял правку театра, вплоть до переделки финала и смены названия. На афише спектакль именовался «Князья мира сего». Подразумевались князья светского мира — герцог Осуна, герцогиня Иоанна Арагонская, при дворе которых жил Кампанелла, и князья церкви — папа Урбан VIII, инквизиторы, видевшие в Кампанелле опасного искусителя-еретика. Правка театра все же не посягала на основное в драме. Сила революционной мечты, борения духа, конфликт героя-мыслителя и косной среды, трагедия преждевременной и одинокой битвы за будущее — все это было передано на сцене с большой близостью к замыслу пьесы и ее декламационной стилистике. Перед началом представления 30 марта 1924 года Луначарский обратился к публике с пояснительной речью: то был акт авторизации спектакля.

Любимов-Ланской продолжил в «Герцоге» свою режиссерскую работу над трилогией: первую часть он ставил в 1920 году на саратовской сцене, и тогдашняя постановка, не в пример незлобинской, «увенчалась полным успехом», как заключал Луначарский[[225]](#footnote-226). Любимов-Ланской уже имел за плечами изрядное число спектаклей на периферии. Как и его товарищи по труппе, он относился к «крайностям» осмотрительно, за изобретательством не гнался. Примерный режиссер-исполнитель при актере-творце {111} в дальнейшем шел к новому вместе с актерским коллективом, рос с ним и оказался в нем той фигурой, которая могла возглавить его, повести за собой среди мелей и рифов, поднять на изрядную высоту.

«Герцог» был первой крупной постановкой Любимова-Ланского в Театре МГСПС. Пока что она имела «примирительный» характер. Здесь крайности были сглажены, лучше поняты интересы и возможности актеров, а конструктивная оболочка (театр, как сказано, не чуждался новых исканий!) еще компромисснее наделяла станок живописными функциями. А. А. Арапов, художник «Калигулы», дал в «Герцоге» декоративно-помпезный макет с колоннадами, лестницами, площадками, скорее преодолевая конструктивизм, чем его утверждая. Такой макет вполне подошел бы любому обстановочному зрелищу тогдашнего Малого театра, являвшего примеры разумной сдержанности во всем, что касалось оформительской моды.

Все-таки спектакль тяготел именно к реализму, пусть наивному, пусть замутненному примесями — неотстоявшейся новизны и давшей осадок рутины. Но тень «Калигулы» падала на «Герцога». Загорский находил, что живопись спектакля — «это шаг назад от остроумной портативности “Театра Клары Газуль” к громоздкой и аляповатой пышности “Калигулы”». Впрочем, о режиссуре Загорский писал чуть теплее: «Гладенько, чисто, опрятно и исторично, а в сцене карнавала даже занятно»[[226]](#footnote-227). Режиссера хвалили с опаской — слишком сильна была память о наспех «срепетованных» спектаклях-гастролях.

В. А. Синицын драматизировал легкомысленного счастливца герцога. Искренний, возбудимый, с впалыми щеками, герцог Осуна был гуманистом эпохи Возрождения. Критика сравнивала игру Синицына с игрой трагика Сандро Моисси, только что посетившего Москву. На карнавале, под маской шута, герцог пробовал забыться среди веселой толпы. Драма неосуществленного порыва проходила в сцене пыток, где инквизиция сламывала слабого мечтателя. И. Н. Певцов — инквизитор Лопе Дзах, С. Л. Кузнецов — папа Урбан VIII также принадлежали к актерским удачам спектакля. Внешне декламационным оказался Кампанелла у А. Н. Андреева, игравшего скорее темперамент борца, чем психологию борьбы.

Преднамеренная пышность зрелища не могла скрыть противоречий творческого порядка, прежде всего противоречий метода. Правда характеров даже в случаях высоких удач соседствовала со стилизацией, битва идей нередко оборачивалась риторикой. Пьеса во многом сама толкала к изобразительности {112} и декламационности, за длинными монологами героев скрывался блестящий оратор Луначарский.

В «Князьях мира сего», как перед тем в комедиях Мериме, обнаружились обещающие возможности Театра МГСПС. Обе последние премьеры внесли поправки в пошатнувшуюся репутацию театра. Но еще многое предстояло впереди.

## В разгаре летних «междудействий»

Летний сезон 1924 года отодвинул вспять серьезные ожидания. Труппа до осени была предоставлена самой себе. Чтобы просуществовать, она организовалась под другой вывеской — как Театр комедии и мелодрамы. «Состав почти тот же», — помечал в дневнике Любимов-Ланской[[227]](#footnote-228). С мая по сентябрь на сцене «Эрмитажа» исполнялся кассовый репертуар, ни в чем не повторявший афиши Театра МГСПС, кроме «Кина», сыгранного под занавес сезона. Принцип гастрольной игры определял все остальное. К собственным «первачам» прибавились приглашенные. Почти весь сезон выступали коршевцы В. Н. Попова и А. П. Кторов. В июне ленинградский трагик П. В. Самойлов сыграл Уриеля Акосту, Холмина в «Блуждающих огнях» Л. Н. Антропова, а заодно и коммерции советника Адама Брикмайера в комедии Г. Кадельбурга и Р. Пресбера «Темное пятно». Два с лишком месяца гастролировал ленинградский комик Б. А. Горин-Горяинов. Приезжали и уезжали Алексеева-Месхиева, Блюменталь-Тамарин, и в зависимости от наличных премьеров репертуар клонился то к комедии, то к мелодраме. Комедия преобладала.

Кузнецов, главный гастролер в своем театре, сделал гвоздем сезона безобидный фарс Брандона Томаса «Тетка Чарлея», где студент Баберлейн разыгрывал приятеля, переодевшись в женское платье и выдавая себя за его тетку; партнерами Кузнецова были Кторов, Любимов-Ланской, Арсенцева, Окунева, Розенель. Фарс делал сборы, но печать оценила его скептически. Досталось и первому комику: «Кузнецов не блеснул, совсем не блеснул. Роль, которую следовало бы построить на тонких трюках, он вульгаризировал до “последней черты”. Зачем-то избивал при объятиях своих партнерш, совсем по-цирковому испортил цилиндр, вообще всеми силами, казалось, старался обратить свою игру в цирковую “работу”. Зачем это ему?»[[228]](#footnote-229)

Тонкостями салонного фарса актер не владел. Посмотрев «Темное пятно», где Кузнецов изображал барона фон дер Дюпена, {113} В. К. Эрманс признавался: «Если бы я не видал Степана Кузнецова в “Герцоге”, я бы, судя по “Темному пятну”, сказал: дирекция, вероятно, по легкомысленно подписанному контракту обязана выписывать его имя в красную строку»[[229]](#footnote-230). Все же львиная доля репертуара держалась на Кузнецове. В «Грелке» А. Мельяка и Л. Галеви он играл Патироля, в старой комедии И. Е. Чернышева «Жених из долгового отделения» — Ладыжкина. В «Маленькой шоколаднице» Поля Гаво партнершей Кузнецова — Поля Нормана была В. Н. Попова — Жаннина, в «Недомерке» Д. Никкодеми он подыгрывал Алексеевой-Месхиевой в эпизодической роли старого учителя, и т. д.

Для своего бенефиса Кузнецов избрал «Чужих» И. Н. Потапенко. «Почему Степан Кузнецов так любит Потапенко?» — недоумевала пресса. Вопрос не находил вразумительного ответа. Зато бенефис одного комика не мог обойтись без участия другого. В «Чужих» рядом с Кузнецовым (доктор Дыбольцев) выступал Горин-Горяинов (Поморцев). Следом бенефицианта-ленинградца поддержал москвич: в комедии Ф. Мольнара «Мой защитник» Горин-Горяинов играл вора Тома Бутса, а Кузнецов — профессора Банкса. Встречались они и в комедии Л. Фульды «Дурак»: Горин-Горяинов играл банковского чиновника Юстуса Гаверлина, Кузнецов — врача-психиатра Филинице. В «Оболтусах и ветрогонах» Л. Ф. Яковлева они изображали братьев Прошу и Трошу.

В салонно-фарсовом репертуаре Горин-Горяинов превосходил Кузнецова. Он охотно играл «Маленькое кафе» и «Кто он?» Т. Бернара, «Фавна» Э. Кноблаука и проч. В «Похождениях профессора Гайнк» («Концерте») Г. Бара встретились сразу и Горин-Горяинов, и Кузнецов, и Алексеева-Месхиева, и Попова. Этому последнему спектаклю Загорский посвятил весьма скептическую заметку[[230]](#footnote-231). Уровень искусства оставался невысок.

Алексеева-Месхиева играла еще Марго в комедии Ю. Н. Юрьина «Карточный домик» («То, чего не было»). Пьеса не блистала оригинальностью. Если в «Нечаянной доблести», поставленной Малым театром (1923), Юрьин подражал «Герою» Синга, то «Карточный домик» был сколком с комедии Джеймса Барри «Около равенства». Пароход «Капитал» шел ко дну, несколько человек попадало на необитаемый остров, и там рушились, как карточный домик, сословные перегородки. Главой нового общества становился трудящийся — буфетчик Вурст (Дорошевич), в него влюблялась дочь баронессы, прижитая когда-то {114} от кучера. Через два года к острову приходил пароход «Нептун», все возвращалось на круги своя: теперь карточным домиком оказывались порядки островитян. Социология пьесы (и спектакля) была истинно нэпманской: временное «равенство» на острове прозрачно подразумевало «военный коммунизм», списанный в прошлое, и Блюм не без яда писал название парохода-спасителя через «э»: «Нэптун»[[231]](#footnote-232). Такова была единственная пьеса советского автора в репертуаре летнего театра.

Для дебюта М. Н. Розен-Санина, актера, прочно вошедшего в труппу, шла комедия В. А. Рышкова «Генерал Поярков и Ко» («Начало карьеры»). Пояркова играл дебютант, капитана Ревякина — Любимов-Ланской, Зинаиду — В. Н. Попова, чиновника Путанцева — Кузнецов. Зрелище выглядело чистейшим анахронизмом. Воскрешать забытые поделки Рышкова давно уже не пытались на советской сцене.

Блюменталь-Тамарин играл Маршеля в «Маленькой женщине с большим характером» Дж. Локка, Ладогина в «Симфонии» М. И. Чайковского, Кисельникова в «Пучине» А. Н. Островского. Наспех «срепетованный» Островский, шедший по разряду мелодрамы, мало что менял в облике репертуара. Определяли этот облик переводные салонные комедии 1900 – 1910‑х годов, а из русских пьес — обывательские вещицы Рышкова, Потапенко, Модеста Чайковского.

В оглядке на кассу не было ничего исключительного по тем временам. На летних сценах разыгрывали сходный репертуар товарищества артистов и Малого, и бывшего Александринского театров. Со сцены Таврического сада в репертуар Большого драматического театра перешли «Две утки» Тристана Бернара и та же «Грелка». На сцене московского Зоологического сада подвизались в легком жанре наиболее маститые актеры Театра Революции, а на упреки печати отвечали открытыми письмами, клянясь в верности Мейерхольду.

Такие упреки сыпались теперь и на Театр МГСПС. «У него было почтенное прошлое. То была пора скромной передвижки». Правда, и тогда «сквозь “Парижи” и “Праздники крови” просачивались “Кины” и “Судебные ошибки”… Но некая идеология присутствовала. И вот с мая, с летним легкомыслием, ставшим традицией в театральном деле, сделана ставка на “эрмитажную” комедию. В этом плане идеологичнее всего… “Карточный домик”»[[232]](#footnote-233).

Труппа МГСПС поместила в журнале разъяснение: «Театр комедии и мелодрамы в “Эрмитаже” не имеет ничего общего {115} с Театром МГСПС, а является только доходным предприятием для обеспечения Театра МГСПС на зиму»[[233]](#footnote-234). Между тем общность имелась, и предостаточная. Навыки «советского Корша» открывались в настоящем.

О межсезонном промежутке не стоило бы упоминать, если бы труппа, неожиданно для всех, не показала «Смерть Тарелкина». Обрисованный фон поясняет качество события.

Премьера состоялась 31 июля. Пьесу играли под ее давним невинным псевдонимом — «Расплюевские веселые дни», с анонимными режиссером и художником. «Летняя публика, воспитанная на “Тетках Чарлея”, — писал Соболев, — осталась “Смертью Тарелкина” весьма недовольна. В самом деле, ее обманули, бедную, — она пришла беззаботно посмеяться над Кузнецовым, переодетым в женское платье, а вместо этого ей показали какую-то чудовищную картину, в которой, правда, тоже переодеваются и принимают чужие обличья, но совсем, совсем не так, как она привыкла видеть». Мимоходом Соболев назвал имя постановщика — Бебутова, который «имел для работы не больше одной недели», а потому «и не успел ничего сделать»[[234]](#footnote-235). Назавтра «Известия» дали поправку: Бебутов просил сообщить, что в постановке он «никакого участия не принимал». Только через десять лет он все-таки признался: «В первый период существования Театра МГСПС я в нем поставил “Веселые расплюевские дни”, “Ревизора” и “Театр Клары Газуль”»[[235]](#footnote-236). Безотносительно к участию или неучастию Бебутова, спектакль дал еще один образчик актерской анархии.

Действие разыгрывалось в бытовом павильоне, линии которого были только чуть скошены в угоду «новизне». Но игра актеров требовала именно павильона, ибо горький гротеск Сухово-Кобылина сменился внешним комикованием и утратил обобщенную суть. В этом плане играл прежде всего Кузнецов: «смачно», по слову критика, проводил сцену выпивки и закуски из первого акта, а дальше так и играл Расплюева пьяненьким городовым, минуя тему зловещего всевластия «расплюевщины» в полицейском государстве. Снова шли в ход проверенные трюки, вплоть до того, что Расплюев никак не мог произнести заплетающимся языком трудные слова «собственноручно» и «апоплексия». По отзыву Соболева, актер играл, «безжалостно нажимая на внешне смешные ситуации». Шершеневич даже переименовал спектакль в «Смерть Расплюева». «Я солгал бы, {116} если бы написал, что Кузнецов плохо играл. Он не играл никак»[[236]](#footnote-237).

Непритязательный комизм Кузнецова определил общий уровень зрелища. Исключением был Горин-Горяинов. Некогда он играл Тарелкина в мейерхольдовском спектакле Александринского театра, и нажитое там прошло контрастом к остальным образам теперешней постановки. Как писал Шершеневич, от «петербургского» облика его Тарелкина «веяло шелестом входящих и исходящих». Горин-Горяинов создал образ, тяготеющий к символу, «образ напряженнейшей трагичности. Страшная маска. Прорыв в психологическое “дно”. Обостренная, желчная злобность. Гадкое, противное торжество… Сложнейшая роль сделана с прекрасным умением, с удивительной гибкостью. Тонкая, кружевная работа»[[237]](#footnote-238).

Успех актера не мог спасти спектакль. И, однако, встреча с Сухово-Кобылиным в разгар «коммерческого» сезона выдавала затаенную тоску труппы по большому репертуару. Недаром гневная в целом рецензия заканчивалась неожиданным признанием: «А все-таки: не лучше ли смотреть “Смерть Тарелкина” даже по-эрмитажному, чем любое блюдо из постоянного меню этого театра?» Труппа пробовала сохранить спектакль и после отъезда Горина-Горяинова. «Смерть Тарелкина» перешла на зимний сезон с Тарелкиным — Певцовым и Варравиным — Любимовым-Ланским. Но спектакль так и не был реабилитирован. После семи представлений он сошел с афиши.

Актерская анархия сохранялась и в других спектаклях, а Кузнецов задавал тон. Соблазнительному примеру «первачей» подражала молодежь, пополнившая труппу. Среди новичков были Б. А. Бабочкин, прослуживший один сезон, и В. В. Ванин, выросший в ведущего мастера Театра имени МГСПС. Оба тогда исполняли небольшие роли, но стремились выделиться в «антиансамбле» всеми силами. Бабочкин потом вспоминал: «С моим сверстником и товарищем В. В. Ваниным мы заключили секретное пари: кто уходит со сцены в любой роли без аплодисментов, тот ставит другому бутылку пива. И нужно сказать, что мы мало в этот сезон выпили пива. И он, и я уходили со сцены чаще всего под аплодисменты… Мы выходили на сцену, как на ринг в решающем матче»[[238]](#footnote-239). Каждый старался переиграть каждого, сорвать персональные хлопки, неважно, в главной роли или в проходном эпизоде.

{117} Искусы летнего межсезонья тяготели над Театром МГСПС. Навыки легкой комедии предательски выступали в спектаклях основного репертуара.

## Ранняя ревизия «Ревизора»

25 ноября 1924 года Бебутов показал «Ревизора», истолкованного на водевильный лад. Советская сцена 1920‑х годов напряженно искала «формулу» гоголевского стиля. Характерные поиски, с отблесками всероссийской гофманианы и наваждений петербургских белых ночей, уже успели по-разному обозначиться в «Ревизоре» К. С. Станиславского с М. А. Чеховым — Хлестаковым (1921) и особенно в «Женитьбе» Ю. А. Завадского, сыгранной Третьей студией МХАТ за полгода до бебутовской премьеры. Бебутов впал в противоположную крайность. «Театр Гоголя — театр положений, а не театр психологии», — утверждал постановщик[[239]](#footnote-240). Рассматривая «Ревизора» как «гениальный водевиль», он возвращал в текст соответствующие отрывки, исключенные Гоголем: анекдоты Хлестакова, рассказ городничихи о поручике в куле с перепелками и т. п. Водевиль теснил психологию, обобщенные планы характеристик, социальную сатиру.

Отрицая мхатовский психологизм, Бебутов чтил заветы «театрального Октября», те идеи, от которых Театр МГСПС еще недавно вовсе открещивался. Но бебутовская ревизия «Ревизора» лишь отдаленно предвещала позднейшую, мейерхольдовскую. Спектакль обнаружил воздействия «Леса», но главным образом в приемах монтажа. Опыт социального анализа темы отозвался куда слабее.

Бебутов вынес действие из стен павильона на простор круговой площади, напоминавшей цирковой манеж, но с краями, подымавшимися как в воронке, с раздвижной бамбуковой ширмой посреди, с подвесными деталями конструкции. Изобретательными соавторами режиссуры вновь выступили художницы Е. М. Фрадкина и С. К. Вишневецкая. В утилитарной простоте конструктивного замысла виделся отказ от «заблуждений недавнего прошлого, когда художник нераздельно господствовал на русской сцене», — как писал позднее Леон Муссинак[[240]](#footnote-241). Все же определение было слишком общим. В «Ревизоре» заявлял себя также отказ от химически чистого, ничего не изображающего театрального конструктивизма ранней поры и переход к такой {118} установке, где целесообразная деталь могла выполнять и изобразительные функции.

Двери и окна, установленные по кругу, «самопарадом»[[241]](#footnote-242) поворачивались на шарнирах, приезжали и уезжали. Лесенки и мостки, спускаясь с колосников в разных комбинациях, меняли топографию действия на глазах у зрителей. Попеременно открывалась планировка всего дома городничего, угол двора и часть прилегающей улицы. «По полукруглой улице, вдоль площадки, изображавшей бесстенный дом городничего, шли десятские с метлами, выполняя приказ “вымести чисто улицу”», — вспоминал участник спектакля В. Д. Марков[[242]](#footnote-243). Другая участница спектакля, Е. М. Шатрова, игравшая Марью Антоновну, спустя много лет порицала неудобства активной конструкции: «На спектакле мне мешали “танцующие” декорации: окна, двери, не дожидаясь пока действующие лица подойдут к ним, подъезжали сами. Особенно мешала трансформация костюма на глазах у изумленной публики»[[243]](#footnote-244). Но именно таков был критерий театрального конструктивизма: оформительская установка участвовала в действии как партнер играющего актера.

Другое дело, что подобный конструктивизм, вообще редкий гость в Театре МГСПС, не был стерильно чист. Подвижная установка, застыв, делалась изобразительно-декоративной, превращалась из рабочего станка в иллюстрацию. Бебутов, по его словам, и вообще намеревался «покончить с беспредметным конструктивизмом и перейти к предметному конструктивизму», — последний получил прозвище «обжективизм». Иначе говоря, в конструкцию включались конкретно-однозначные предметы («обжекты», или объекты), например антикварные настольные лампы. Антикварная подлинность вещи, вплоть до меблировки, много значила потом и для «Ревизора» в ТИМе. Но мейерхольдовской глубины, прежде всего социальной, спектаклю Бебутова недоставало. Мейерхольд в своем будущем прочтении «Ревизора» игнорировал этот опыт условного водевиля, сплавляя психологизированную «всероссийскую» гоголиану Михаила Чехова, обобщенный историзм и современно острый анализ советского политического театра. А главный упрек Мейерхольду сводился к покушению на гоголевский смех, якобы убитый в спектакле ТИМа. Чего стоила хотя бы эпиграмма Демьяна Бедного…

В спектакле Бебутова смеха было хоть отбавляй. Памятуя об уроках «Театра Клары Газуль», где постановщик отчасти {119} пал жертвой актерского премьерства, а также о недавнем инциденте со «Смертью Тарелкина», Бебутов на сей раз предпринял тактический ход, не лишенный остроумия: объявил Кузнецова сорежиссером. Первый «анархист» труппы, игравший Хлестакова, был взят в союзники и делил ответственность за художественное целое. Все-таки это не могло застраховать от неизбежных последствий.

Кузнецов играл Хлестакова обаятельно-инфантильного, немножко даже женственного, но только дал повод критикам еще раз припомнить ему тетку Чарлея. Такой «душка Хлестаков», смазливый, пухлый блондин, сыгранный хотя и виртуозно, был самым традиционным образом в спектакле, посягавшем на новаторство. Между тем Бебутов заступался за способ игры Кузнецова и возводил его чуть ли не в принцип: «Играть надо, конечно, Хлестакова, а не хлестаковщину, и потому совершенно прав Степан Кузнецов».

Традиционное преобладало, притом что многие партнеры Кузнецова, от Любимова-Ланского — Осипа до Ванина — трактирного слуги, играли талантливо. Традиционное не исключало разнобоя. Гротеск, заданный устройством сцены-арены, слабо давался исполнителям. Независимо от меры гротескной подачи актеры, во главе с Кузнецовым, явно просились с манежа назад, в милый их сердцу павильон.

Гротескный подход был незлобив и, наличествуя у одних, отсутствовал у других. Бобчинский и Добчинский в кургузых фраках походили на галок, судья Ляпкин-Тяпкин смахивал на пещерного человека. В. И. Окунева преувеличивала огнедышащий темперамент городничихи. В плане гротеска органичнее всех был А. С. Штунц, игравший Землянику: маска приторно-угодливого служаки таила под собой оскал хищника. В остальных случаях гротеск обходился без сатирического жала. С комедийной тонкостью вел Н. М. Радин роль почтмейстера Шпекина: в сцене взяток, отворотясь от Хлестакова, лысый, лоснящийся, сдобный Шпекин доставал из кармана пачку писем. «Словно изюминки в сдобе, хитрющие глазки», по словам Шатровой[[244]](#footnote-245), впивались в конверты. Он выбирал один, с денежным вложением, взламывал сургучную печать и со светской небрежностью одалживал ассигнации. После Радина так вели эту сцену многие и многие почтмейстеры советской сцены.

Органичнее был гротеск, выстроенный режиссером в «общих планах» спектакля: в выносных уличных эпизодах; в сцене полотеров и городовых, прибирающих дом к приходу Хлестакова; в сцене с купцами, которые распахивали перед Хлестаковым шубы, увешанные с изнанки окороками и мануфактурой; наконец, {120} в злорадном и суматошном бесновании гостей под колокольный звон и балалаечный оркестр, с выкриками городничего о свиных рылах.

Городничего играл Певцов. Единственный из всех он был здесь неожидан: в пепельно-сером партикулярном платье, надорванный, страдающий, неврастеничный. Актер и в явно не подходящей для него роли пробовал остаться верен собственной творческой теме. Образ на редкость диссонировал с общей водевильной стихией спектакля — как будто актер, тоскуя, прикладывал к себе мхатовскую, а вовсе не бебутовскую мерку и видел своим партнером не Степана Кузнецова, а Михаила Чехова.

Спектакль, призванный удивить и развлечь, скорее озадачил зрителей. Отдавая должное мастерству его авторов и лучших участников, критика порицала легковесную трактовку. П. А. Марков находил здесь «печать несомненной театральной культуры, которой не было заметно на предшествующих постановках МГСПС», но сожалел, что зрелище «не язвит и не ранит», ибо «сатира была заслонена водевилем»[[245]](#footnote-246). С. М. Городецкий также упоминал о «мишуре водевильности»[[246]](#footnote-247). «Бебутов не Мейерхольд, и “разъять” гоголевского “Ревизора” ему оказалось не по кишке», — заявлял В. К. Эрманс[[247]](#footnote-248). Критики отличались кто большей, кто меньшей вежливостью, но в главном сходились: при несомненной постановочной культуре спектакль вышел легковесным, во многом формальным. Глубоким собственным содержанием он не обладал. Вывести театр из кризиса он не мог.

## От театра МГСПС к театру имени МГСПС

Правда, пробуя возвратиться к исходным рубежам, Театр МГСПС еще 8 ноября 1924 года, за две недели до «Ревизора», возобновил «Париж» в режиссерской версии И. А. Донатова и декорациях Е. Г. Соколова, ввел в спектакль лучших своих актеров. Рядом с Гурьевым и Прокофьевой (чета Сальва) играл Блюменталь-Тамарин (рабочий Виктор Матис), рядом с Дорошевичем (барон Дювильяр) выступали Кузнецов (Гиацинт, сын Дювильяра), Певцов (журналист Массо), Радин (депутат Дютиль), Розен-Санин (прокурор Амадье), Крамов (аббат Фроман), Демидова (княгиня Роземонда д’Арн). Роль {121} Сильвианы в очередь с Арсенцевой играла Полевая. Но и возобновление, и вводы имели показной, скоропалительный характер. Мастера, исполнявшие обязанность, не увлеченные задачей, считали делом чести играть скверно. Самые масштабы актерских дарований обнажали схематику инсценировки. Блюменталь-Тамарин вел роль на ходульном пафосе и крике, отталкивая зрителей псевдоромантической рисовкой. «Рабочий никогда не говорит с таким пафосом, с каким говорит Блюменталь-Тамарин. У рабочего нет этих неестественных поз и жестов, которыми любит щеголять Блюменталь-Тамарин», — резонно замечал один из рабкоров[[248]](#footnote-249).

Степан Кузнецов во всеоружии штампов изображал титулованного вертопраха, сыграв свою эпизодическую роль «легко, весело и моментами блестяще», как писал Эрманс[[249]](#footnote-250). Спектакль, призванный подкрепить авторитет Прокофьева, лишь еще больше заставил усомниться в дееспособности руководителя. Акции Прокофьева падали катастрофически.

Театр МГСПС стал мишенью для остряков. В злободневном ревю «Москва с точки зрения…», которым открылся Театр сатиры, исполнялась комическая сценка — экзамен политграмоты:

— Что такое МГСПС?

— Это — такой театр.

— А что значат самые буквы — МГСПС?

— Буквы?.. Это… Гм… Знаю: Московское… государственное… собрание… плохих… спектаклей…

Все отвечало истине, кроме одного: театр был не государственный, а ведомственный, профсоюзный.

Пресса подсчитывала, во что обходится его деятельность. Выяснялось, что постановка «Ревизора» стоила в шесть раз дороже, чем, например, «Эхо» в Театре Революции. А система зрелищных предприятий МГСПС все разрасталась. Теперь туда входила и оперная труппа, недавно образованная в «Аквариуме».

Городецкий расценивал делячество Прокофьева как «скверную аферу». Он писал: «МГСПС серьезно заболел раком. Злокачественная опухоль совершенно задушила здоровую основу театральной работы МГСПС… За право один раз попасть в Большой или Художественный рабочие должны заплатить четырехкратной высидкой на шедеврах Прокофьева плюс Шершеневич или, что еще хуже, в Аквариуме»[[250]](#footnote-251).

{122} Требовалось хирургическое вмешательство. В начале 1925 года С. И. Прокофьев был освобожден от всех должностей в системе МГСПС. Он отправился в Красноярск и организовал там Группу художественной агитации, существовавшую в 1926 – 1929 годах как Рабочая театральная мастерская, сокращенно — Рабтемаст. Спектакли открылись 11 октября 1925 года «Праздником св. Иоргена», затем шли другие знакомые пьесы: «Севильский цирюльник», «Доходное место», «Париж», «Овод»[[251]](#footnote-252). С этим репертуаром Рабтемаст обслуживал города Красноярского края[[252]](#footnote-253). Среди актеров выделялся Н. Г. Колофидин, начинавший там свой путь.

Расставшись с Прокофьевым, МГСПС быстро сворачивал сеть собственных зрелищных предприятий.

В марте 1925 года были распущены Театр имени В. Ф. Комиссаржевской, оперная труппа «Аквариума».

С 1 апреля 1925 года был предоставлен собственной участи и Театр МГСПС. Но этот театр не погиб. Его основные работники организовались на началах трудового товарищества. Возглавил дело Любимов-Ланской.

Корифеи один за другим покидали труппу. Певцов принял приглашение Ленинградского академического театра драмы. Блюменталь-Тамарин возвратился к коршевцам, а в 1930 – 1938 годах возглавлял передвижной Театр имени Мочалова, затем — гастрольный драматический ансамбль. С осени 1925 года Кузнецов перешел в Малый театр. От некоторых актеров коллектив освобождался сам. К маю 1925 года труппа сократилась на 40 процентов. Остались актеры, преданные делу и верившие в нового ответственного руководителя.

Любимов-Ланской оправданно считал, что театр может существовать, если сохранит связи с профсоюзами, с контингентом рабочих зрителей. Действительно, профсоюзы оказали необходимую поддержку. Их посланцы вошли в совет театра, влияли на репертуарную политику и обеспечивали посещаемость спектаклей. Не порывались идейные связи и с культотделом МГСПС: его представитель участвовал в работе художественного совета.

Оставаясь детищем профсоюзов и настаивая на этой своей особенности, преобразованный коллектив открыл первый сезон осенью 1925 года как Театр имени МГСПС.

Реорганизация Театра МГСПС означала крах его гастрольно-коммерческих предприятий и развлекательных уклонов. Она обернулась, в конечном счете, победой его здоровых творческих и общественных начал. Все вставало на свои места.

{123} Это выяснилось уже в начальную пору жизни Театра имени МГСПС. «Шторм» Билль-Белоцерковского в постановке Любимова-Ланского, показанный в декабре 1925 года, обозначил действительный успех публицистической режиссуры на театре.

Подтверждалось, вместе с тем, что живы находки ранних публицистических проб, проведенных начерно и второпях. Практика, теряя наносное, складывалась в традицию, в предвестья советской сценической классики.

Бебутов уже не имел отношения к поискам и находкам Театра имени МГСПС.

После водевильного «Ревизора» стихия веселой зрелищности увлекла за собой Бебутова в объятия жанра, где слились воедино его последние поиски с прежними опытами, начатыми еще в Театре-студии ХПСРО под руководством Ф. Ф. Комиссаржевского. В конце 1924 года Бебутов организовал и возглавил Школу музыкальной (или, иначе, классической) буффонады, преобразованную затем в Театр музыкальной комедии. Его дальнейшие работы блистали занимательной выдумкой, опиравшейся на эрудицию, даровитость, мастерство режиссера. А драматическая сцена отныне осталась для Бебутова сферой эпизодических вылазок, сопровождавшихся разной степенью удачи. С девизами «театрального Октября», с пробами экспрессионистской выразительности было покончено.

От времен мхатовского ученичества Бебутов поднялся к сотрудничеству с Комиссаржевским, с Мейерхольдом, а потом начал самостоятельный спуск. Эволюция, которую можно вычертить в виде треугольника или пирамиды, представляет интерес для истории не в плане личной биографии, а как показательная кривая процесса, как график движения «театрального Октября» с завершающей стадией не то чтобы распада, но спада, не разброда, а самороспуска.

# **{****124}** Глава пятаяВ Театре Революции после МейерхольдаЭкспрессионистская режиссура А. Л. ГрипичаВ полосе перестройкиТри пьесы Ромашова

## Экспрессионистская режиссура А. Л. Грипича

При некоторых индивидуальных особенностях, сходную угловатую линию на театральной карте десятилетия прочертил путь другого режиссера мейерхольдовской школы, А. Л. Грипича.

Усердный ученик студии на Бородинской, а в 1918 – 1920 годах — заведующий учебной частью петроградского Курмасцепа, Грипич был активной фигурой в шахматных партиях Мейерхольда-испытателя и, подобно Бебутову, весельчаку с учено-монашеским обликом, подобно другим адептам-затворникам, был не прочь променять алхимию студийных проб на магию современно живущего театра.

Уже в 1921 году он заявлял, что его привлекает «театр, созидающийся в условиях переходного времени и намечающий путь к социалистическому театру»[[253]](#footnote-254). Таким виделся Грипичу организованный им в Петрограде Театр новой драмы, названный так, может быть, в память о Товариществе новой драмы Мейерхольда. Мастера тут чтили высоко, и в его юбилей провели торжественное заседание «с речами и выступлениями учеников и сотрудников Вс. Мейерхольда»[[254]](#footnote-255).

Знаменем Грипича стал стиль, казавшийся тогда революционным. Возник «первый экспрессионистский театр в СССР», — писал потом А. И. Пиотровский[[255]](#footnote-256). Именно Пиотровский и снабдил театр русского экспрессионизма собственной экспрессионистской пьесой «Падение Елены Лей».

{125} О первенстве можно было спорить. В работах Грипича имелось немало сходства с экспрессионистскими опытами москвичей, так что лучше было бы говорить о неких общих местах экспрессионизма. Например, декларацией режиссера явилась все та же «Смерть Тарелкина». Только, в отличие от постановки Бебутова, она шла не через два года после мейерхольдовской, а за две недели до нее: премьера Грипича состоялась 11 ноября 1922 года. Исходным приемом режиссер тоже объявлял гротеск, буффонаду: в этом плане развертывался «весь бытовой, сатирический материал, выраженный понятием полицейщины»[[256]](#footnote-257). Соответственно монтировался текст Сухово-Кобылина, возводилась композиция действия, решалась проблема сценического пространства. М. З. Левин повертывал павильон разными гранями плоскостей и ракурсов, действие выносилось на просцениум, спускалось в трюм, получая и в этом случае образно-смысловое значение. В «кутузке» павильон исчезал вовсе: комбинация станков дальнего плана выстраивала проекцию застенка. Нарастала тема «тупой безысходности»[[257]](#footnote-258). Не павильон, а макет павильона с торчащими ребрами, как у голодного хищника; не картина застенка, а линейная и оттого особенно унылая его перспектива — все открывало непривычные по тем временам ресурсы выразительного воздействия, чуждого прямой изобразительности.

Четким опытом «советского экспрессионизма» явилась пьеса Пиотровского «Падение Елены Лей» в постановке того же содружества Грипич — Левин. Античное предание о Трое перелагалось на нынешний урбанистский лад. Это не было новостью в драме. Нов был пафос автора, утверждавшего победу пролетариата на Западе. «Елена Лей, рыжеволосая очаровательница», по словам драматурга, воплощала силу жизни и «власть над землей, переходящей от обессилевшего капиталистического общества в руки идущего к победе пролетариата»[[258]](#footnote-259). Действие неслось вскачь, перебрасываясь с площадки на площадку, устремляясь из недр в поднебесье. Справа на двухсаженной высоте парила одна площадка — дворец Гектора Макферсона, короля нефти. Слева, на другой площадке, наклонная спираль обозначала улицу капиталистического Илиона. На эту улицу из люка выходили рабочие, митинговали, располагаясь по вертикалям на отвесной веревочной сетке; сверху спускалась трапеция, на которой сидел шпик. Вдохновленные Еленой — {126} Г. Н. Холодовой, рабочие штурмовали твердыню капитала и овладевали ею. Все проходило на фоне нервно пульсирующей жизни города, с его шумами, бликами, выходками уличных шарлатанов и проституток, воплями снующей и шарахающейся толпы. «И над всем этим тупо и настойчиво звучит веселый, механизированный мотив дикси и тустепов, превращающий эту реальную жизнь в трагическую оперетку», — замечал некто[[259]](#footnote-260), в подписи-анаграмме которого можно было найти перепутанные инициалы Б. В. Алперса, заведовавшего литературной частью этого театра. Примерно так же рассматривал жанр спектакля и постановщик. «Социальный фарс, доходящий до эксцентризма», — писал он[[260]](#footnote-261), не слишком задумываясь о задачах нового мифотворчества.

Зрелище, как и создавший его театр, не оказалось долговечным, но сохранило за собой ценность раннего опыта. Критика встретила его с надеждой. «Один из самых интересных спектаклей нашего театрального сезона!.. — восклицал рецензент. — Режиссер Грипич и художник Левин показали, что чувствуют темп и ритм сегодняшнего театра. Повторяем, “Падение Елены Лей” — самое яркое событие в нашей театральной жизни»[[261]](#footnote-262). Режиссер виделся критике фигурой обещающей, и часть похвал выдавалась в кредит. Зрители подобных кредитов не отпускали, и театр, случалось, пустовал. Следующий сезон он начал уже как театр петроградского Пролеткульта. Грипич, сохранивший за собой руководство, поставил там еще два спектакля.

«Наследство Гарланда», пьеса пролеткультовского лидера В. Ф. Плетнева, показанная 12 января 1924 года, предлагала стандартную агитку о рабочем движении за рубежом. Ставя ее, Грипич как бы делал вступительный взнос в Пролеткульт, выручая свою труппу. Актеры и впрямь удостоились похвал. М. Л. Слонимский писал: «Гарланд (Бодров) и Аделина (Холодова) были совсем хороши. Очень живо провела Выгодская краткую роль Джимми». Но пьесы выручить не удалось. И хотя Слонимский находил, что «постановка спасала пьесу и придавала ей характер оригинальности и новизны»[[262]](#footnote-263), сопутствующие оговорки в том разуверяли. К «американизированной» агитке Плетнева режиссер применил экспрессионистские приемы, накопленные раньше: действие мелькало на трех площадках, грохот {127} и лязг города-спрута начинался с поднятием занавеса. Добавилась еще кинофикация сцены. Поругивая пьесу, Э. А. Старк справедливо сожалел, что и постановка «тоже в некоторых частностях уступает предыдущей, хотя бы потому, что гораздо менее динамична»[[263]](#footnote-264). Ритмы кино перебивали единство действия на сцене, затрудняли работу актера. Формально примененную и недостаточно постигнутую исполнителями биомеханику Г. А. Авлов переименовал в «танатомеханику»[[264]](#footnote-265), заменяя греческое *биос* — жизнь на *танатос* — смерть.

Грипич принадлежал все же к революционному крылу советского театра, и вторая работа режиссера в петроградском Пролеткульте оказалась успешнее. Спектакль «Человек-масса» (премьера — 29 марта 1924 года), в конструктивном оформлении В. В. Дмитриева из белой жести, был последовательно поставлен в плане агитплаката. Монолитные рабочие в красно-синей прозодежде противостояли одиночкам-интеллигентам со смятенными ритмами их внутренней жизни, с прерывистыми интонациями и опадающими жестами. В капиталистах изображалась пустотелость объемов. С. С. Мокульский отметил тут удачные трюки: «Хороши цилиндры, внезапно повисающие в воздухе, и повешенные сюртуки. Грипич еще раз показал себя изобретательным и остроумным режиссером»[[265]](#footnote-266). Заслужив новые похвалы, Грипич на время покинул взрастившую его ленинградскую сцену.

Весной 1924 года Грипича пригласил в Москву, в Театр Революции, Мейерхольд, который, уже распрощавшись со своим «начштаба режиссуры» Велижевым, а затем с Бебутовым, и сам готовился отбыть оттуда. Вместе с Грипичем в Театр Революции перешли Б. В. Алперс и несколько актеров, среди них Н. Л. Выгодская, И. Н. Бодров, А. М. Бонди, Н. Л. Юдин, совсем молодые В. Э. Крюгер и С. А. Мартинсон. На том закончился путь бывшего Театра новой драмы[[266]](#footnote-267). Оставшиеся в Ленинграде друзья то скорбели о понесенной утрате[[267]](#footnote-268), то меняли отношение к Грипичу. Смена оценок отражала сдвиги в расстановке сил среди сподвижников Мейерхольда.

Что касалось самого Мейерхольда, он возлагал на Грипича серьезные надежды. Еще осенью 1923 года мастер упоминал {128} в письме к Б. В. Алперсу о Грипиче: «Я его люблю по-прежнему, как крепкого своего ученика»[[268]](#footnote-269). Должно быть, тут и зародилась мысль о переброске Грипича и его завлита в Москву. Действительно, в августе 1924 года Мейерхольд заверял труппу Театра Революции: «Теперь, когда наконец-то удалось нам заполучить в командный состав театра в лице т. А. Л. Грипича человека крепкого талантом и знаниями и более, чем прежние наши начальники, близкого к нам идеологически; теперь, когда в отношении репертуара Б. В. Алперс дает нам более радужные перспективы; теперь нам уж более не страшны те барьеры, которые строят на пути нашем внутренние и внешние враги нашего театра»[[269]](#footnote-270).

Подбодряя таким образом труппу, Мейерхольд успокаивал и себя. Грипич виделся ему надежным бойцом «театрального Октября», проводником идей «левого фронта искусств» в Театре Революции, применительно к текущему моменту творческих поисков и борьбы. На первых порах Грипич стремился отвечать возложенной на него миссии. Он ставил спектакли о современности, выделял в них черты политического памфлета, публицистического гротеска, злободневной хроникальности, но на том не остановился, а со временем все больше соскальзывал в плоскость бытовой комедии-фельетона. Анекдотически трактованный нэповский быт дал крен в репертуаре и в стилистике театра. Из‑за этого мастер не сумел прочно опереться на своего ученика, напротив, разочаровался в нем. Как упоминалось, отчасти из-за репертуарной политики Грипича он окончательно порвал с Театром Революции. Ему претил поворот к бытовой пьесе, который постепенно совершал Грипич. Мастер, как всегда, был пристрастен к ученику. И, как часто бывало, — несправедлив.

## В полосе перестройки

А. Л. Грипич стал главным режиссером Театра Революции в апреле 1924 года. Его приход совпал с полосой материальных трудностей. Театр перешел на хозрасчет. Это заставило уволить большую группу актеров. Выбыли «по сокращению штатов» Валерская, Глаголин, Петровский, Прозоровский, Скуратов, Юрьин и другие. Ушел Мейерхольд, ушли и почти все его актеры, за ними чуть позже последовал Старковский. Напротив, Лишин, Орлов, Терешкович расстались с Мейерхольдом и его театром, а в 1927 году совместительство в ТИМе прекратила и Бабанова.

{129} Теперь ядро труппы составили М. И. Бабанова, А. В. Богданова, Ю. В. Васильева, М. Н. Деткова, Е. П. Карташева, В. М. Марченко, И. Г. Агейченков, А. Г. Афанасьев, Н. Ф. Голенков, М. Е. Лишин, Н. К. Лосев, Д. Н. Орлов, М. А. Терешкович. Они работали в Театре Революции со дня открытия и продолжали работать там еще многие годы. Прочно связали свой путь с этим театром В. Н. Власов, в будущем режиссер, и Н. В. Чистяков, игравшие здесь с осени 1923 года. К ним прибавились и те несколько актеров, которых привез с собой Грипич. Кроме того, с 1924/25 года в труппе работали М. Ф. Астангов и В. С. Канцель, пришедшие из закрывшегося Театра имени В. Ф. Комиссаржевской, В. А. Латышевский из эстрадно-сатирического «Кривого Джимми», В. В. Белокуров и К. А. Зубов, ранее служившие в провинции.

Труппа была пестра, стилистически разнородна. Астангов потом не совсем справедливо писал о том, что когда он «вступил в труппу Московского Театра Революции, где все еще дышало Мейерхольдом и поклонялось ему, то должен был вписываться в ансамбль артистов представления»[[270]](#footnote-271). Далеко не все названные мастера подходили под рубрику актеров представления. Грипич пробовал объединить их под девизом «действенной реализации образа», девизом звучным, но не слишком определенным. Некоторые результаты, тем не менее, были достигнуты уже в ближайшее время.

Осенью 1924 года при театре была создана школа производственного обучения юниоров — «Мастер», то есть «Мастерская Театра Революции». Юниоры — юные исполнители ответственных ролей — учились «действенной реализации образа» днем, а вечером выступали в спектаклях. 2 мая 1926 года мастерская показала первую самостоятельную работу: Терешкович поставил пьесу Сант-Элли, иначе Воиновой (псевдоним А. И. Дандуровой) «Акулина Петрова» — о проблемах рабочей семьи и быта. 21 марта 1927 года была сыграна «Амба» З. А. Чалой в постановке руководителя школы П. В. Урбановича, 4 апреля — «Наследство Рабурдена» Золя в постановке М. А. Терешковича. Из мастерской юниоров в труппу пришли А. Н. Рякина, Н. М. Тер-Осипян, А. П. Лукьянов, Г. Ф. Милляр, режиссер Д. В. Тункель и другие.

Труппа молодела. Преображался и репертуар, обновлялись художественные поиски театра. Современность все больше понималась как советская современность, а с этим тематическим курсом понемногу крепли реалистические тенденции. Черты экспрессионизма еще не были преодолены до конца и сказывались во внешних приемах подачи материала. В содержании же творчества {130} театр шел к конкретному показу современности. Не избегая сначала абстракций «толлеровщины», как тогда выражались критики, находя здесь даже почву для перехода с ленинградской сцены на московскую, Грипич вместе с тем предлагал новую крайность: в поисках конкретности насаждал сценический очерк, фельетон, набросок из общественной хроники дня. Это тоже не избавляло от схемы и опять-таки шло за счет художественной типизации. Давала себя знать сложность неизведанной тематики. Период режиссерского руководства Грипича в Театре Революции (1924 – 1926) определяла положительная сама по себе тяга к современной теме и хроникальная иллюстративность подхода. Очевидное движение к реализму нередко ограничивалось и довольствовалось достоверностью факта, натуральной картинкой «из жизни», не всегда обобщенной поэтически, не всегда рождающей оригинальные находки в сфере искусства. Сказывалось это и в выборе репертуара.

Например, три спектакля 1925 года, поставленные один за другим, подтвердили это наглядно. Комедия Ромашова «Воздушный пирог» (премьера — 19 февраля) пошла вскоре после скандального судебного процесса А. М. Краснощекова, бывшего председателя Совнаркома Дальневосточной республики, потом заместителя наркома финансов РСФСР и председателя Российского торгово-промышленного банка. Краснощеков был отдан под суд за то, что устраивал оргии вместе с братом-дельцом, которого щедро кредитовал из государственной казны. Другой спектакль-репортаж, «Ужовка» М. В. Шимкевича (премьера — 20 ноября), появился по горячим следам нашумевшего преступления — убийства селькора в деревне Дымовке. Хроникально отражала события 1905 года пьеса А. Ф. Насимовича «Барометр показывает бурю» (премьера — 30 декабря), где выступали от эпизода к эпизоду, как в музее восковых фигур, то Победоносцев (Орлов), то генерал Дубасов (Зубов), то Гапон (Астангов), которые поверхностно «разоблачались». П. А. Марков писал, что художественные качества спектакля не соответствовали взятой теме и «чрезмерно шумливая» постановка, особенно в массовых сценах, «проходила мимо зрителя»[[271]](#footnote-272), а В. З. Масс расценил зрелище как «инсценированный доклад»[[272]](#footnote-273). Последнюю пьесу ставил В. Д. Королев, остальные — Грипич. Хроникальный подход к современной и историко-революционной тематике должен был дать потом более зрелые результаты, и они появились достаточно скоро. Но на первых порах избирался тот или другой показательный факт из хроники общественных событий и инсценировался; {131} это, естественно, не давало гарантий, что спектакль сам станет художественным событием.

Все шесть постановок Грипича в Театре Революции были посвящены современности. Для начала режиссер обратился к материалу уже опробованному — к роману Анатоля Франса «Восстание ангелов», который инсценировал вместе с А. Я. Бруштейн и ставил в Театре новой драмы В. Н. Соловьев (премьера — 29 октября 1922 года). Отдельные участники петроградского спектакля (Бодров, Юдин) играли и в теперешнем московском. Инсценировка принадлежала той же Бруштейн, которая лишь прикрылась псевдонимом А. Я. Нирге и переименовала новую версию пьесы в «Кадриль с ангелами».

Роман воспринимался как современный: его автор здравствовал. Инсценировка Театра Революции на свой лад обновляла мотивы антибуржуазного памфлета, потешаясь над социал-соглашателями и клерикалами, над упадком нравов и продажностью «гнилого Запада».

Блестящая ирония Франса огрубилась в спектакле, склонясь к плоскости агитфарса. Не все исполнители могли этому противиться. Разношерстность труппы не устранилась с переменами в творческом составе. Старковский играл свою последнюю роль в Театре Революции — респектабельного буржуа Ренэ д’Эпарвье как актер театра социальной маски, а вновь пришедший Крюгер изображал молодого Мориса д’Эпарвье с замашками фатоватого любовника из салонного фарса. В приемах салонной комедии вела адюльтерные сцены Рутковская — Жильберта дез’Обель, тогда как Бабанова, играя легкомысленную певичку Бушотту, предстала актрисой лирически окрашенной эксцентриады, побеждая, по словам М. Е. Кольцова, «угрожающую по пошлости роль». Мягко буффонил Бонди — ветхий библиотекарь-маньяк Сарьетт, отточенными интонациями и пластикой блеснул Мартинсон — сыщик Миньон.

Стилистически более однородную группу персонажей составляли падшие ангелы, эти шаржированные псевдонимы французских социалистов и политэмигрантов из парижских кабачков: ангел-хранитель Мориса — хлыщеватый и блудливый Аркадий (Чистяков), монументальный, набыченный князь-анархист Истар (Лишин), трусоватый нытик Теофиль, пишущий музыку к оперетке (Орлов), мужеподобная Зита (Ремизова), их митингующие сподвижники Малибран (Терешкович), Салафаил (Федоров). В итоге актерское исполнение страдало от вполне понятного разнобоя.

Спектакль «Кадриль с ангелами», по афише — скетч, рядился под мейерхольдовское «Озеро Люль»: вертелась установка Шестакова, мерцали огни реклам и световые табло, не утихали ритмы фокстрота, прозрачно названного кадрилью. Театр {132} переусердствовал, смакуя картинки буржуазного разложения, слегка щекоча любопытство зрителя, но не вызывая эмоций. До целенаправленной политической сатиры он не подымался.

Пресса встретила зрелище насмешками. «Кадриль с революцией» — озаглавил рецензию Кольцов, «Кадриль с манной кашей» — отозвался о спектакле журнал «Рабочий зритель», отмечая девальвацию накопленных Мейерхольдом ценностей. «Капиталистический мирок Франции сегодняшнего дня отражается здесь, как в лужице, сатирической гримасой, освещенной мигающими огоньками своих ночных ресторанов… — писал Х. Н. Херсонский. — Появляющийся на минуту единственный рабочий, и тот слишком легко-шутливо отнесся ко всему этому фокстроту на вулкане»[[273]](#footnote-274). О вулкане было сказано, пожалуй, даже слишком сильно.

Откровенно издевался Кольцов: «Тень Мейерхольда временами врывается в пыльные кулисы… Прыгали световые таблицы с лозунгами в конце и в начале. Вертелась фанера с лампочками, олицетворяющая низкий кафешантанный разгул спешно разлагающейся Европы. Усердствовал фокстрот — этот замечательный агитационный фокстрот, цель которого, как всегда у него, — внушить советскому зрителю отвращение к буржуазному строю. Публика с привычным возмущением охотно просмотрела танцы, а когда к концу их потух на сцене свет и было объявлено про мировую забастовку, — эта осведомленная московская публика кивнула головой и поспешила к вешалкам». Но вывод следовал достаточно серьезный: «Накипает буйный протест против эстетического малокровия, против литературного рахитизма, в который хотят у нас вогнать великую тему революции. После могучего полотна “Д. Е.” на Триумфальной обидно и тягостно смотреть литографированные открыточки на Никитской»[[274]](#footnote-275). Первый спектакль Грипича в Театре Революции обозначил, при подражательной внешности, отход от сути исканий Мейерхольда, утрату трагического начала в трагифарсе, замену тревожной темы «Озера Люль» легким «люлизмом» — передразниванием буржуазности.

Вслед за «Кадрилью с ангелами» Грипич поставил еще один спектакль о капиталистическом Западе — «Эхо» Билль-Белоцерковского (премьера — 8 ноября 1924 года). То было театральное крещение драматурга, который не знал школ и традиций, нес на сцену новое содержание вне осознанных задач формального новаторства, изображал пережитое с прямолинейной и искренней верой в грядущую мировую революцию. Эхо русского Октября {133} близко отдавалось в сердцах его героев, подымало голодных американских докеров на забастовку, когда предстояло грузить оружие для белогвардейцев, побуждало драться с штрейкбрехерами и полицией, а в конце, так как оружие все-таки было погружено, взрывать пароход. Разрозненными кадрами проходили уличные митинги, ресторанные стычки, полицейские пытки, эпизод линчевания забастовщика-негра.

Пьеса давала эскизы социальных типажей и была трудна для постановки. Грипич проявил бесспорную смелость, остановив на ней свой выбор. Но искушенный режиссер оказался позади неопытного драматурга, ибо иной раз повторял сказанное другими. На сцене высилась громоздкая конструкция Шестакова — три подвесных моста с лесенками, вращался пол в кафе, двигались стены. Внешний «американизм» формы еле скрывал внутреннюю бесформенность замысла, выдавая общие места модной тогда сценичности. Кинематографической переброске эпизодов действия сопутствовали жесткие ракурсы, резкие интонации, подчеркнутые жесты, статуарность мизансцен.

Отзыв «Правды» был лаконичен: «В сценическом отношении “Эхо” слабее, чем в идеологическом»[[275]](#footnote-276). Рецензия Бескина в «Известиях» продолжала эту мысль: «Первая пьеса целиком в плане “Театра Революции”. На крепкой социальной героике. На суровом революционном пафосе. Без фокстротной бульварщины». В спектакле же снова заявлял о себе «штампованный сладенький полунатуралистический экспрессионизм этого театра… Та же декоративная “красивость” — только трехмерная… С “Озера Люль” все топтанье на одном и том же месте. Беспомощное, без выдумки, без сантиметра какой-нибудь продвижки вперед»[[276]](#footnote-277).

Таким образом, «Эхо» и «Кадриль с ангелами» вышли на одно лицо. Различия содержания и стиля нивелировались из-за подражательной оглядки на «Озеро Люль». Детская болезнь «велижевщины» сменилась другой, не менее прилипчивой — «люлизмом». В обзоре сезона Марков замечал об обеих постановках Грипича: «Они повторяют привычные клише, но не вскрывают ничего существенно нового», будучи «лишены зерна и существа мейерхольдовских созданий»[[277]](#footnote-278).

Не все исполнители спектакля «Эхо» справлялись с эскизным драматургическим материалом в условиях плоской режиссуры. Убедительней других были Терешкович и Чистяков — забастовщики Джек и негр Боб. В эпизодах мелькнули гротескной {134} подачей образов-масок Мартинсон и Бабанова — секретарь и сотрудница, Лишин — предатель-мулат, Орлов и Латышевский — офицер Армии спасения и профессор-шарлатан, ораторствующие на митинге. Притом «объединительным» спектаклем для труппы «Эхо» стало в еще меньшей мере, чем «Кадриль с ангелами». Часть актеров встретила пьесу в штыки. По прошествии времени печать откровенно сообщала, что «постановка пьесы “Эхо” Билль-Белоцерковского в “Театре Революции” сопровождалась *забастовкой* актеров»[[278]](#footnote-279). И недаром Бескин в рецензии на премьеру отмечал, что многие исполнители предстали пустыми и холодными, играли «без радости, без любви, без темперамента».

Незрелость режиссерской и актерской мысли, по-всякому проявляясь, затрудняла новому путь на сцену Театра Революции. Неудача первой встречи с Билль-Белоцерковским («очень серьезная неудача на очень серьезном экзамене», как считал Бескин) вызвала еще более опрометчивый шаг. Театр Революции отклонил написанную для него пьесу Билль-Белоцерковского «Тиф», — под названием «Шторм» она принесла победу Театру имени МГСПС. А для Театра Революции драматург Билль-Белоцерковский был потерян.

Автором, наметившим позитивную линию театра в середине 1920‑х годов, стал Ромашов.

## Три пьесы Ромашова

Комедия «Воздушный пирог», показанная 19 февраля 1925 года, наконец вполне выявила суть поисков, которые Грипич определил тогда как «подход к созданию современного бытового спектакля»[[279]](#footnote-280). Премьера принесла режиссеру долгожданный успех, достигнутый, правда, ценой многих уступок и длительной размолвки с Мейерхольдом. Но узы «люлизма», которыми мейерхольдовское здесь исчерпывалось, в самом деле были стеснительны. Мейерхольд давно ушел вперед. Театр Революции двинулся своим путем. На почве бытовой комедии режиссер и основная масса актеров почувствовали себя куда свободнее, чем прежде. Спектакль занял заметное место в процессе развития советского театра, ибо жаркие споры о том, существует ли вообще новый, советский быт и возможен ли в принципе «театр красного быта», теперь дали, хотя и предварительный, но достаточно весомый результат. Образы, выхваченные из действительности, {135} при всей хроникальности мотивов и фельетонности красок, подкрепляли движение театра к реализму социалистического типа.

Отталкиваясь от пресловутого дела Краснощекова, драматург изображал среду нэпманских жучков и хищников, по его словам, в сгущенном гротеске, а новое в жизни — с установкой на сознательный «протоколизм»[[280]](#footnote-281). Гротескный план комедии совмещал некоторые приемы гоголевского «Ревизора» с благодушной юмористикой «одесского» анекдота; в утверждающей же теме еще отзывалась схема агитспектакля. Расценивая комедийное начало как «живой кусок жизни, кусок быта», Бескин писал: «Хуже обстоит дело с положительными персонажами — здесь все-таки попахивает агиткой, схемой, линейкой»[[281]](#footnote-282). В целом пьеса показалась смелой. Внове был момент целенаправленной критики действительности. «Наконец-то! Наконец первая ласточка того критического театра, о котором так стосковалась наша общественность», — писал режиссер ленинградской академической сцены В. Р. Раппапорт[[282]](#footnote-283), еще в 1918 году пришедший к Мейерхольду в Эрмитажный театр как постановщик. И Кольцов в «Правде» теперь приветствовал Театр Революции, который уравновесил свой репертуар, «сильно накренившийся в сторону голого обличения “разлагающегося буржуазного Запада”. Нечего бояться сильных мест в “Воздушном пироге”. Мы не институтки, чтобы стыдливо опускать глаза перед всякими темными сторонами советского быта»[[283]](#footnote-284). В «Новом зрителе» Кольцов еще категоричнее утверждал, что «Воздушный пирог» глубоко задевает «отображением именно сегодняшнего дня, “проклятых вопросов” будничного быта нашего советского, нэповского времени»[[284]](#footnote-285). Словом, пьеса нашла многих и разных сторонников.

Но и сторонники не могли отрицать ее очевидные недостатки. Бескин упоминал о легковесном фельетоне и перехлесте жанрового материала. Раппапорт находил, что пьеса подражательна, автора искушают тысячи соблазнов, до Рышкова и Сумбатова. Развернуто высказался А. В. Луначарский. Отдавая должное замыслу драматурга, он счел этот замысел невыполненным, ибо сходная ситуация могла, на его взгляд, развернуться и где-нибудь в Вене. «Москвой нашей, нынешней {136} Москвой, пьеса не пахнет… Советское в ней совсем на поверхности. Это только какой-то розовый сахар на Воздушном Пироге; слой в несколько миллиметров, а дальше следует просто история о дельцах и их интригах»[[285]](#footnote-286).

Сказанное о пьесе относилось и к спектаклю. Постановка Грипича была, как выразился один рецензент, «незатейливой». По существу отрекаясь от конструктивизма, режиссер балансировал между ним и изобразительным приемом, давая «монтаж бытовых кусков»[[286]](#footnote-287). Художник Шестаков считал, что «в пьесе бытовой, географически московской, нужна яркая изобразительная характеристика окружающей среды»[[287]](#footnote-288), и с этой целью вводил иллюстративный фотомонтаж.

Центральным персонажем спектакля оказался не директор банка Илья Коромыслов, запутавшийся в связях с нэпманами, а пройдоха и анекдотист Семен Рак. «Фигура директора банка, несмотря на очень честное и артистически простое ее исполнение артистом Лишиным, осталась совершенно и со всех сторон замкнутой для зрителя… — писал Луначарский. — Этого директора волны житейские несут, так сказать, совершенно пассивно, и внутрь этого человека-бочонка, несомого водами, мы никак не можем заглянуть». Лишин, актер благодарных внешних данных, снисходительно оправдывал своего споткнувшегося героя, не вдаваясь в его душевную драму; финальное покаяние «под занавес» звучало декларативно. Впрочем, рядом с ним стопроцентно положительный председатель месткома Гусаков, которого играл Бодров, выглядел на сцене и вовсе умозрительной схемой.

Орлов же купался в роли предприимчивого шельмеца Семена Рака. Один из талантливейших мастеров труппы, он внес в облик персонажа узнаваемые приметы дня. Грипич позднее вспоминал: «Орлов нашел для своего героя бравурный ритм жизни. Речь Рака он построил на живости, ритмической подвижности, с вопросительными интонациями в конце фраз. В разговоре все тело Семена Рака — Орлова приходило в движение. Беседуя, Орлов сажал свой корпус на поясницу, плечи несколько откидывал назад, а руками, прижатыми локтями к телу, он жестикулировал. Физиономия Семена Рака — Орлова принимала разнообразнейшие выражения: от умильной улыбки с чуть склоненной головой до торжественной мины с хвастливо вздернутым носом… Небольшие подстриженные усики и подвитые волосы опошляли это лицо. Иногда Семен Рак надевал {137} для пущей важности “американские” очки. Костюмы Семена Рака были шикарные, хорошего покроя, галстук “бабочкой”. На руках перчатки, в руках тросточка, которой он играл. Шляпа чуть сдвинута на затылок. Семен Рак — Орлов несколько бравировал своей легальностью коммерсанта. Единственным жестом в сторону Советской власти был красный носовой платок, торчащий из кармана его пиджака»[[288]](#footnote-289).

Спектакль выводил длинный ряд подобных персонажей — мотыльков нэповского «ренессанса». В эксцентричном фокстротирующем ритме играл Мартинсон роль Плюхова, подхалима-секретаря при директоре банка. Подозрительные круглые глаза на безбровом лице, вытянутая тощая шея с галстучком «кис‑кис», плавные изгибы тела с приподнятыми руками, дирижирующими в такт танцующей походке, — таков был доверенный порученец Коромыслова, обделывавший в тени аферы с нэпачами[[289]](#footnote-290). Москва заговорила о Мартинсоне после этой работы, а Мейерхольд вскоре пригласил его на одну из ведущих ролей в «Мандате».

С виртуозным блеском сыграла Бабанова танцовщицу Риту Керн, содержанку Коромыслова. Трафаретную роль актриса, по словам Мокульского, оформила «со свойственным ей ритмическим мастерством». Еще ценнее была лиричная искренность Бабановой, качество, которое, по сути дела, противоречило постановочному заданию: достаточно сказать, что комната Риты Керн изображалась в виде двухцветных дамских панталон…

Спектакль был противоречив, как всякое прощание с прошлым, как всякая разведка нового. Смех еще беззаботно разгуливал по сцене, заключая дружеский союз с обличаемыми чаще, чем с обличителями. Все же как первый опыт современной бытовой комедии «Воздушный пирог» занял памятное место в истории советского театра. Для судеб Театра Революции он значил больше, чем «Конец Криворыльска», показанный 20 марта 1926 года.

В сатирической мелодраме Ромашова шел к гибели старый, заскорузлый Криворыльск и на его обломках подымался новый, преображенный революцией Ленинск. Мелодрама осталась уделом уходящего мира, сатира — его жанровой оценкой. Смех же выступил союзником истинных героев. Лики ветхого Криворыльска были увидены в пьесе смеющимися глазами людей Ленинска, — произошел сдвиг в методе после фельетонной мозаики «Воздушного пирога». Качество комедийности, качество сатиры обогатилось. Задолго до споров о том, нужен ли сатирической {138} комедии положительный герой, «Конец Криворыльска» показал, что подобный герой возможен.

Новая пьеса Ромашова была глубже предыдущей. Но лучшую ее постановку дал не А. Л. Грипич в Театре Революции, а Н. В. Петров в Ленинградской акдраме: там было достигнуто многообразие положительных лиц времени (военкома Мехоношева играл Н. К. Симонов, комсомолку Розу Бергман — Н. С. Рашевская), а врага — Севостьянова с силой внутреннего драматизма изображал И. Н. Певцов. Работа Грипича и Шестакова тушевалась перед ленинградским спектаклем, уступая и в цельности, и в размахе обобщений. Не помогло участие автора пьесы в роли сопостановщика: перед тем, в 1924 году, Ромашов уже срежиссировал спектакли коршевцев «Человек не без странностей» Р. Бенжамена и «Призвание Теофиля» («Настоящая») Л. Фульды. Авторская режиссура тянула к традиционным решениям. Среди новых людей Ленинска серьезной удачей явился редактор газеты Евлампий Рыбаков — В. В. Белокуров, а в достоверности образов других комсомольцев критика усомнилась. М. Ю. Левидов[[290]](#footnote-291) даже предположил, что перед ним переряженные персонажи «Зеленого кольца» Зинаиды Гиппиус и «Младости» Леонида Андреева — спектаклей Второй студии МХАТ. Подобный упрек был бы неприложим к постановке александринцев.

Наиболее выразительна у Грипича и Ромашова оказалась, по словам Ю. В. Соболева, «галерея криворыльских рож»[[291]](#footnote-292). Тут были жанрово-комедийные Отченаш — Орлов, Корзинкин — Зубов и Мартинсон. Вспоминая репетиции, Зубов потом не без чувства собственного превосходства рассказывал о детской болезни «левизны» Грипича:

«Я играл провинциального фининспектора Корзинкина, бытовую роль. На репетицию главный режиссер явился с двумя рапирами. Спрашиваю:

— Зачем рапиры?

— Вы рыцари контрреволюции! Ваш диалог вы ведете фехтуя!

Я взял рапиру, и мы фехтовали. При сем присутствовала актриса Волгина с полотенцем. Мой “противник” с рапирой был рядовым криворыльским обывателем, он приходил с курицей»[[292]](#footnote-293).

Упражнение имело тренировочную задачу и, судя по всему, являло собой пример «действенной реализации образа». Влияние {139} способов развертывания социологической комедийности «Леса» тут очевидно.

Гротеск сгущался, настигая прямых врагов революции. С психологической надсадой был сыгран Астанговым белый полковник Лодыжкин, напоминавший Федора Павловича Карамазова. Сына Лодыжкина — засланного из-за рубежа диверсанта Севостьянова играл Терешкович, «выворачивая наизнанку всю его опустошенность и трагическую обреченность», как писал Соболев. Но уже неоправданно взвинчивала мелодраматические нотки Богданова, играя комсомолку Наталью Мугланову, рвущуюся из цепких лап старого мира «заре навстречу». «Заре навстречу» — так первоначально называлась пьеса.

Спектаклю не хватало достоверности и единства стиля. Перехлест жанрового материала, соблазны традиционно понятой сценичности сказывались и в нем. «Установившийся стиль Театра Революции не был разрушен постановкой, — констатировал П. А. Марков, — и непоколебленное смешение приемов реализма и конструктивизма господствовало»[[293]](#footnote-294).

«Конец Криворыльска» оказался последней премьерой Грипича в Театре Революции. Поставленная им затем пьеса В. Соколина «Сквозняк», посвященная спорным вопросам партийно-хозяйственной работы, не была выпущена. Ставить третью комедию Ромашова, «Матрац», он отказался, не желая больше сотрудничать с драматургом как сорежиссером. Настаивавший на таком сотрудничестве директор театра М. М. Залка издал приказ об увольнении Грипича, который к тому времени значился уже не главным режиссером, а режиссером-консультантом. Грипич ушел в Рабочий театр Пролеткульта и весной 1927 года поставил там пьесу Афиногенова «Гляди в оба». Осень застала его в Одессе, во главе вновь организованного Театра русской драмы имени Андрея Иванова; за Грипичем туда последовали Астангов (возвратившийся в Театр Революции в 1930 году), Бодров, Выгодская. «Матрац» ставил Б. С. Глаголин. И драматургический материал, и режиссура спектакля сводили на нет достигнутое Грипичем. Диалог, ситуации, поворот жанра кренились к фарсу. Для пущего смеху реплики на сцене превращались в реализуемые метафоры. «Живу в лифте», — сообщал один персонаж и слетал чуть ли не с колосников. Другой скорбел, что почва уходит у него из-под ног — и тут же проваливался в люк. Конструкция В. А. Шестакова, из деревянных планок и реек, выражала легковесность зрелища. Весенний пейзаж обозначался оранжевой ширмой. На сквозном невесомом фоне был чужероден взаправдашний автомобиль, {140} который, как шутили рецензенты, не «вывозил» спектакля. «Оформление “Матраца”, — писал С. А. Марголин, — свидетельство о явной беспомощности конструктивного приема»[[294]](#footnote-295). В. И. Блюм полагал, что Шестаков намеренно дезорганизовал сцену, чтобы актеру «ни повернуться, ни сесть». «Это ли осуществление здорового конструктивизма?» — спрашивал критик[[295]](#footnote-296).

Первопричиной фарсовых недоразумений был матрац, который кто-то подменил, пока он проветривался на чердаке. Владелец матраца профессор Огурцов, директор института «Новая мать» и борец за красный быт, сталкивался воочию с нравами и бытом окружающей повседневности. К. А. Зубов играл чудаковатого ученого, вздорного и трогательного, не в силах расшатать стойкие рамки амплуа. Из‑за пропажи матраца Огурцов связывался с Антоном Умывайловым, ходатаем «по разным делам». Пройдоха спаивал профессора, вовлекал в азартную игру на бегах (на сцене игрушечные лошадки ползли по зеленому полю), доводил до растраты и умопомрачения. Умывайлова изображал, пересыпая текст веселыми отсебятинами, Д. Н. Орлов. Иногда в его игре отзывались повторы из ролей Рака и Отченаша. Умывайлов, главный зачинщик интриги, приводил Огурцова к шарлатану-дантисту Аристиду Холуйскому, щеголявшему светскими манерами, старинным перстнем на пальце, а в действительности — сутенеру с подведенными глазами. Эту роль, парадоксально драматизируя фарс, играл С. А. Мартинсон. Актер показывал бесцельность предприимчивости, обреченность паразитизма. Поношенная визитка тесно обтягивала худое тело, движения строились в некоем ниспадающем ритме. Г. А. Шахов восстановил пластический рисунок образа: «То едва заметное покачивание на месте, то медлительно-важная, то нервно-стремительная походка. В определенной последовательности эти разорванные ритмы создавали иллюзию какого-то непостижимого агонизирующего танца. В них отчетливо читалась основная тема образа — предсмертная агония»[[296]](#footnote-297). С помощью Холуйского разбитной Мефистофель — Умывайлов (это он спрыгивал со шкафа, впервые входя в профессорский дом) знакомил загулявшего «братишку Фауста» — профессора Огурцова с Маргаритой Ивановной, особой вольного обращения, считавшей себя актрисой (роль исполняла О. В. Лабунская). В разгар оргии, устроенной Умывайловым, Холуйский принимал яд. Потом вешался Умывайлов. Наваждение рассеивалось. Огурцов трезвел, {141} приходил в себя. Очнуться ему помогали дочь коммунистка Юта, занятая журналистикой, и коммунист Новожилов, который оказывался побочным сыном профессора. Оба положительных персонажа были наименее выразительны в спектакле. А. В. Богданова «очень мило сыграла изящную, с иголочки и с большим вкусом одетую “барышню”», — писал Бескин[[297]](#footnote-298). Ашмарин столь же иронически отметил, что «сахарный, глазированный коммунист — Азанчевский тоже в грязь не ударил в общем ансамбле, особенно в любовных сценах с небывалой горничной»[[298]](#footnote-299). Эта профессорская горничная Глаша, которую играла Б. К. Офенгейм, бросалась на каждого входящего мужчину с воплем: «Хочу ребенка!» Положительный Новожилов откликался на призыв, которым Ромашов насмешливо поминал пьесу Третьякова, приглянувшуюся Мейерхольду. Сводились счеты за нападки Мейерхольда на «Воздушный пирог». Слова о «затхлых матрацах времени» в «Клопе» стали ответной насмешкой Маяковского и ТИМа над очередной пьесой Ромашова. А поскольку пьеса не была напечатана, мимо публики прошел главный парадокс: Ромашов взял эпиграфом к «Матрацу» известные стихи Маяковского о том, что «не движется быта кобыла»[[299]](#footnote-300). Догадаться об этом зрителю было мудрено.

Первоначально драматург назвал комедию «Коварный матрац». Она и в самом деле коварно подвела Театр Революции, предоставивший свою площадку для столь беспрепятственной игривости. «Полный провал» — так начиналась рецензия Осинского. «Нездоровый спектакль. От начала до конца», — писал Бескин и завершал отзыв саркастическим «Браво актерам?!» Отповедью театру звучали рецензии Ашмарина, Блюма.

Как вспоминала потом жена Ромашова, в вечер премьеры после третьего акта «Залка, войдя к себе в кабинет и увидев расстроенного драматурга, сверкнул своей доброжелательной улыбкой и сказал:

— Борёчка, нэ вольнуйся, нэ все свистают, некоторые аплодируют!..

Спустя много лет А. А. Фадеев в один из вечеров, когда “бойцы вспоминали минувшие дни”, рассказал Ромашову, хохоча, что он старательно, по-партизански, свистел на этом представлении в два пальца»[[300]](#footnote-301).

Потеряв Грипича, Театр Революции тут же расстался и с Ромашовым, не приблизившись к искомой цели. Что же касалось {142} Глаголина, который одновременно играл и режиссировал еще в районном Замоскворецком театре, — он в июле 1927 года покинул Советский Союз. Его случайные встречи с Театром Революции пришлись на короткий отрезок времени между двумя эмиграциями.

Сняв с афиши «Матрац», театр закончил необходимый, но затянувшийся этап «мирного обновления», границы которого определили в главном имена Грипича и Ромашова. Этап, особенно по началу, был исторически целесообразен, и найденное там, прежде всего некоторые мотивы «Воздушного пирога», еще не раз отзывалось на дальнейших поисках театра. Больше Театр Революции уже не смеялся над обывателями заодно с ними. Он переходил на боевые, наступательные позиции в борьбе за новое, как это новое тогда понимал.

В поворотный момент пути — от экспрессионизма к реальному быту современности — и сыграла свою необходимую роль режиссура Грипича. После находок «Озера Люль», после сложных, во многом плодотворных проб «толлеровщины» и других видов «полемического экспрессионизма» был неизбежен кризис подражательного «люлизма». Течение закономерно исчерпало свои возможности в пределах отпущенного ему исторического срока. С тех пор и до конца 1920‑х годов остаточные явления экспрессионизма в советской режиссуре и сценографии сводились главным образом к разнарядке то более, то менее употребительных приемов. Мелькали копии вчерашнего искусства, заверенные сотнями зрителей разных спектаклей и залов.

# **{****143}** Глава шестаяГосТИМ на подъеме к реализмуМандат на современность«Ревизор» и «музыкальный реализм»«Горе уму»

## Мандат на современность

Премьера «Мандата» в постановке Мейерхольда и вещественном оформлении Шлепянова состоялась 20 апреля 1925 года. Резонанс в зале и в печати был противоположен восприятию «Учителя Бубуса». Марков начал рецензию словами: «После анатомического разъятия трупа “Бубуса” Мейерхольд вернулся на счастливые пути “Леса”»; в конце же заявлял: «Остается только радоваться укреплению Мейерхольда на покинутых им было позициях»[[301]](#footnote-302). О возврате к пройденному говорить было все же неточно. Почти каждый спектакль тогдашнего ТИМа представлял собой рывок в новое содержание, нес новое изобретательство — независимо от удачи или неудачи итога. Спектакли вырастали один из другого и подготавливали один другой, даже в обход, даже путем отрицания, образуя подвижно-переменчивую, но внутренне единую структуру театральности. Жизнь не пассивно «отображалась», а творчески преображалась. Способ социальной типизации исключал лирическое самораскрытие героя, лирическое объединение героя и зала. «Лирику» заменяла художественная агитация, виртуозная публицистика театра. Залу предлагалось слиться не с героем, а с заданным отношением к герою. Путь воздействия был в конечном счете не лирическим, а эпическим. В этом смысле опыт «Бубуса» так же закономерен, как и результативный опыт «Мандата». Проницательней многих оказался Луначарский, когда писал: «Легонькая комедия “Учитель Бубус” послужила канвой (кстати сказать, совершенно погребенной под узором) для первой высокохудожественной и бьющей в цель театральной сатиры. {144} “Мандат” увенчал это здание»[[302]](#footnote-303). Так думали и А. А. Гвоздев, А. Л. Слонимский, В. Н. Соловьев, стойкие единомышленники Мейерхольда.

Сатира на этот раз захватывала близлежащий, московский материал. Ее объектом стало мещанство нэповской формации, а с ним — «внутренняя эмиграция», те люди из «бывших», чьи «старые мозги не выдерживают нового режима». Одни норовили приспособиться, другие уповали на реставрацию монархии. Но захваченное сатира обобщала, сгущала в согласии с реальной сутью. Снова события переходили «в плоскость правдоподобного невероятия». Важно, что невероятия. И важно, что правдоподобного.

Хамоватый обыватель Павел Гулячкин размахивал перед носом нэпманов и «бывших людей» липовым мандатом — заурядной справкой с печатью домоуправления, а те, млеющие от страха и подстегнутые надеждой, торопились заполучить Гулячкина к себе, породниться с «комиссаром», заслониться его мандатом от бед и напастей времени. Эраст Гарин играл не «характер», а характерно многоликое в социально-жизненном явлении. Чередовались несопоставимые как будто грани, сближались крайности. Недотепа и прохвост, унылый маменькин сынок и гарцующий Еруслан Лазаревич в кожаной куртке с портфелем, наивно-вопрошающий и грустный в самой своей беспардонности, олицетворял сразу и патетику, и надсаду утверждавшего себя обывателя. Он мог встрепенуться, похорохориться, взмыть — и вдруг отупеть, застыть на полуслове и полужесте. Угар предприимчивых мечтаний сменялся шоком, неверным сном наяву. Странный кривошип толкал Гулячкина, который угловато запинался, сомнамбулически плыл (в походке и в речи), с отсутствующим вострым лицом, с остановившимися пустыми глазами, озадаченный, нелепо жутковатый, меньше всего смешной. Совсем трагически звучал прощальный вопль Гулячкина:

— Чем нам жить, мамаша, если нас даже арестовывать не хотят? Чем же нам жить?

В живучем уличалось мертвенное и призрачное.

С Настькой Пупкиной, кухаркой Гулячкиных, разыгрывалась тоже невероятная история. «Бывшие», спеша принять желанное за сущее, узнавали в ней… «наследницу престола» Анастасию Николаевну. В третьем, последнем акте Настьку извлекали из необъятного сундука вместе с траченым молью «платьем императрицы». На тайной ассамблее «бывшие» представлялись императорскому высочеству, верноподданнически ликовали, препирались {145} уже из-за мест и чинов — и вдруг стадно шарахались от собственной тени, замирали куклами в тупом обалделом испуге.

Здесь отзывался анекдотический мотив, затронутый еще в 1920 году Маяковским («А что, если?..») и Шишковым («Мужичок») и подхваченный позже эстрадой, вплоть до фельетона Смирнова-Сокольского «Император всероссийский» (1927). В спектакле ТИМа фарсовая реставрация прошлого оборачивалась фантасмагорией и разбивалась о прозаичную явь. Мейерхольд облек социальную психологию обывателя в форму реалистического гротеска, дал на сцене гротескный разворот политической темы. Его новаторство смыкалось с новаторскими поисками Станиславского в сфере гротеска. Недаром после «Мандата» в кулуарах МХАТ фиксировали участившиеся визиты Мейерхольда.

12 октября 1925 года О. Л. Книппер-Чехова сообщала М. П. Чеховой, что «был Мейерхольд у нас на “Горе от ума”, заходил к Константину Сергеевичу, и я с ним разговаривала. Очевидно, у него поворот, собирается с нами дружить, говорит, что все пути ведут к Станиславскому»[[303]](#footnote-304). Но мало того. Десять дней спустя Е. Н. Коншина, приятельница Книппер-Чеховой, писала Ф. Н. Михальскому: «Станиславский был в театре Мейерхольда! Первоначально Мейерхольд был в МХАТе на “Горе от ума” и “Пугачевщине”. Так расшаркивался перед К. С. Говорил, что все театральные жизненные пути исходят от Станиславского. Очень звал к себе и в прошлое воскресенье прислал auto — повез Константина Сергеевича, Ольгу Леонардовну и Качалова. Смотрели, конечно, “Мандат”. Ольга Леонардовна смеется, что зрителям в тот вечер было два спектакля — один на сцене, другой — смотреть, какое впечатление произвело на Станиславского. А впечатление было хорошее. Всем понравилось»[[304]](#footnote-305). По более позднему свидетельству Маркова, Станиславский сказал о третьем, гротескно-фантасмагорическом акте «Мандата»: «Мейерхольд добился в этом акте того, о чем я мечтаю»[[305]](#footnote-306).

Еще через пять дней Станиславский смотрел у себя в театре репетицию трех актов «Горячего сердца». Учитель, готовя «Горячее сердце», увидел глубокую реалистическую суть работы ученика. Действительно, при намеренном отказе от иллюстративности, при вызывающих подчас экспериментах над слагаемыми формы и конструкции, поиски велись в сфере реализма и обогащали его возможности.

{146} Мейерхольду были дороги в пьесе Эрдмана традиции драматической сатиры классиков. Перед премьерой, нападая на комедии-фельетоны вроде «Воздушного пирога» Ромашова, он заявлял в анкете «Вечерней Москвы»: «Я считаю, что основная линия русской драматургии: Н. Гоголь, Сухово-Кобылин — найдет свое блестящее продолжение в творчестве Николая Эрдмана, который стоит на прочном и верном пути в деле создания советской комедии»[[306]](#footnote-307). Премьера это подтвердила. «В манере письма Эрдман придерживается лучших традиций русской драматургии», — отмечал Марков[[307]](#footnote-308). Те же качества реализма находил Луначарский в самом спектакле, который «есть возрождение реалистического театра на левом фланге, возвращение к основным тенденциям русского театра»[[308]](#footnote-309). Такого единства драматургии и режиссуры еще не наблюдалось в работах Мейерхольда на сцене театра его имени.

Система творчества этого театра нуждалась в соответствующей драматургической структуре. Ее здесь создавали (а чаще пересоздавали из другой, наличной структуры) с особыми трудностями. Ломка чужеродных структур и их подгонка к нуждам дела не всегда давала завершенную форму, ломкой театр порой и ограничивался, додумывая за автора и помимо автора, строя свое «сверхдействие». Принципиальным здесь было то, что Мейерхольд отрицал идею вторичности театра по отношению к драме, органически не мог сводить свои задачи к иллюстрации пьесы, а всегда рассматривал пьесу внутри цельной структуры спектакля. Если признать собственное творчество вторичным, будет ли оно творчеством вообще?

Единение с драматургом и в «Мандате» не было пассивным. Театр углублял образы пьесы своими идеями, раздвигал масштабы типизации, динамизировал действие и перебрасывал его в пространстве. Приятие метода Мейерхольда как реалистического было заслугой критики. Но своеобразие этого метода требовало дальнейшей расшифровки. К реализму ведь относился и отвергнутый Мейерхольдом «Воздушный пирог», шедший в покинутом мастером Театре Революции, или другой инсценированный фельетон — «Брат наркома» Н. Н. Лернера, показанный в филиале Малого театра. Сомнений в принадлежности к реализму не вызывала комедийно-бытовая характерность того же «Мандата» в ленинградской Госдраме, где Гулячкина играл, в очередь с Горин-Горяиновым, вчерашний мейерхольдовец {147} Игорь Ильинский. Но тот «Мандат» не стал сколько-нибудь заметным событием и не удержался в репертуаре; объяснялось это не тем, что к осени 1926 года Ильинский возвратился под кров ТИМа, а пассивно-иллюстраторским подходом к пьесе постановщика В. Р. Раппапорта. Комедийные ситуации, характеры, зарисовки современного быта давались с блеском, но глубины обобщений, собственного содержания спектаклю ленинградцев недоставало. Ильинский, вернувшись, не был допущен к «Мандату», а доигрывал не сыгранного в свое время Бубуса.

Реализм мейерхольдовского «Мандата» не был бы возможен без разнородных предшествовавших опытов ТИМа. Гарин вспоминал финал второго акта: «Действующие лица не отдают себе отчета в том, с кем они говорят и что они собой представляют. Они все друг перед другом играют несвойственные им в жизни роли. Неуверенные в своей позиции, они все же обнаруживают свою циничность, эгоизм, подозрительность и вместе с тем стадное безволие»[[309]](#footnote-310). Это напоминает «Смерть Тарелкина». В самом деле, понадобились забубенный и щемящий трагифарс «Тарелкина», и действенная пантомима «Рогоносца», и обличающий и утверждающий пафос «Леса», и надрыв «Бубуса», и трансформация «Д. Е.», чтобы возникли сложные образы «Мандата» — обобщения ненавистного мещанства. Театр настаивал на том, что мещанство обречено, разносил его в клочья и в дым. Так играл Гулячкина Гарин: героическая с виду поза расплывалась, пузырилась от внутренней пустоты. Планы образа были подвижны, они размывались и сдвигались, уводя в летучий гротеск. Сходные качества гротескно-обобщенного смещения планов обнаруживали и Серебренникова — Гулячкина-мать, Тяпкина — Настька, Бабанова — Тося, Мартинсон — Валериан Сметанич, Вельский — генерал Автоном Сигизмундович, Жаров — генеральский денщик Агафангел, Зайчиков — Широнкин, Боголюбов — мясник Ильинкин.

Результат, далее, не был бы достижим и без уже проведенных опытов по организации сценического времени и пространства. «Ковер традиционализма» не зря условно расстилался в «Тарелкине» и «Лесе» и наглядно — в «Бубусе». Мчащиеся стены «Д. Е.» и заторможенная предыгра «Бубуса» были крайностями той «темпизации» действия, о которой Мейерхольд говорил своим ученикам в Вахтанговской студии. В «Мандате» мастер не возвращался к найденному прежде, но оно отложилось в опыте. Теперь появились движущиеся тротуары и стены: навстречу (или параллельно) один другому вращались по кругу и разбегались, по-разному сочетаясь, детали фанерной установки. {148} Это давало свежие возможности в динамической мизансценировке, в темпе переброски эпизодов — рваных клочьев «совершенно невероятного происшествия». Образность мейерхольдовского «Мандата» обновляла гоголевское, сухово-кобылинское на театре.

Вот почему Луначарский сказал не все, когда приветствовал «огромный успех» спектакля, «необычайную правдивость некоторых фигур, чрезвычайную их типичность, несомненность того, что построены они на правильном и широком наблюдении жизни. Гулячкин, его мать, прислуга, — признавал Луначарский, — стали незабываемыми типами. Они выдержаны, в сущности говоря, в строго реалистических тонах»[[310]](#footnote-311). Доброжелательная и лестная оценка мало что говорила об особенностях способа типизации, о природе мейерхольдовского реализма. Разговор на эту тему еще предстоял, и, разумеется, при деятельном участии Луначарского. «Мандат» дал разговору перспективу.

В спектакле, с одной стороны, был схвачен через увеличивающее стекло сатиры образ тогдашнего мещанства. Образ по-всякому преломлялся под этим зажигательным стеклом, когда в ТИМе пошли «Клоп» и «Баня» Маяковского, «Командарм 2» Сельвинского, «Выстрел» Безыменского, «Последний решительный» Вишневского. В той же связи возникали неосуществленные постановочные замыслы 1930 года: «Уважаемый товарищ» Зощенко и «Самоубийца» Эрдмана.

С другой стороны, «Мандат» закреплял и прямо выводил в современность линию комедийной классики ТИМа. Спектакль стал перевалом от «Смерти Тарелкина» и «Леса» к «Ревизору» и «Горю уму». Не случайно А. И. Пиотровский статью о «Мандате» озаглавил: «Накануне “Ревизора”»[[311]](#footnote-312) — хотя до премьеры гоголевского спектакля Мейерхольда было далеко.

«Ревизор» был показан через полтора года после «Мандата», а замысел начал складываться и того раньше. Ни над одним спектаклем ТИМа Мейерхольд не работал так тщательно. Он не надолго отвлекся от «Ревизора» в дни выпуска пьесы «Рычи, Китай!», которую под его руководством готовил В. Ф. Федоров (премьера — 23 января 1926 года).

Спектакль-очерк («событие в 9 звеньях») рисовал вспышку освободительной борьбы, обличал колониализм и сполна отвечал лозунгу международного пролетариата «Руки прочь от Китая!» Претворяя в сценической практике лефовский принцип «литературы факта», он дал новый образец публицистики. Театрам, игравшим «Воздушный пирог» или «Брата наркома», {149} словно объясняли, как надо инсценировать строку газетной информации: Третьяков знал материал не понаслышке, он провел в Китае несколько лет.

Медлительный темп начальных описательных звеньев, мелодраматизм отдельных ситуаций, этнографическое правдоподобие среды, пластического рисунка, музыкального фона, натуральность вещей и приемов (настоящая вода на сцене с скользящей по ней лодкой и с брызгами от весла; эпизод починки лодки; выход бродячих музыкантов и акробатов; подробности сцены казни по жребию) — все это было эстетически оправдано установкой на простоту агитационной подачи. Спектакль вызывал чувства братской солидарности в одних случаях, классовую ярость — в других.

В массовом действии сменялись персонажи без имен: старый лодочник — Охлопков, первый лодочник — Свердлин и другие. Черноволосый китайчонок-бой — Бабанова, перед тем как повеситься на борту английской канонерки, напевал жалобную предсмертную песенку, с глазами, полными слез, грозил обидчикам и мучителям. Резко конкретный эпизод, как и сцена казни двух лодочников, как все китайские эпизоды, выносился вплотную к зрителю, перед водным пространством, чтобы воздействовать безотказно. И, как некоторые другие натуралистические с виду эпизоды, он поэтически обобщал трагедию порабощенного народа.

Во многих местах сказалась предвыпускная правка Мейерхольда. По свидетельству Бабановой и других актеров, эта правка усилила живость образов и обобщенную выразительность мизансцен. Но Федоров отстаивал свое единоличное авторство постановщика. Это вызвало очередной раздор Мейерхольда с сотрудником-учеником, колкий обмен открытыми письмами. Труппа поддержала Мейерхольда. Письмо в «Правду» за восьмьюдесятью двумя актерскими подписями решило исход конфликта. В. Ф. Федоров вместе с И. Ю. Шлепяновым, С. А. Майоровым, М. И. Жаровым и еще несколькими актерами уехал в Бакинский рабочий театр.

Всегдашняя нетерпимость Мейерхольда опять проявила себя. Но не в ней одной было дело. После генеральной репетиции Н. Н. Асеев писал: «В. Э. Мейерхольд, выйдя к рампе… предупредил публику, что постановка “Рычи, Китай!” принадлежит целиком студенту театральных мастерских т. Федорову, что публика должна принять во внимание неопытность постановщика и не требовать многого. Он сказал еще, что многие присутствующие на генеральной репетиции были только что на первом представлении “Горячего сердца” у Станиславского, и поэтому он, Мейерхольд, просит не сравнивать эту работу Федорова с замечательной постановкой Станиславского».

{150} Получилось так, что два события пришлись на один день 22 января: вечернему общественному просмотру в ТИМе предшествовала дневная генеральная репетиция в МХАТе. Поэт-лефовец досадовал на реверанс Мейерхольда перед Станиславским, хотя в конце концов и сам признавался: «Конечно, “Горячее сердце” останется выше по своей театральности»[[312]](#footnote-313). Любопытное свидетельство Асеева поясняет главную причину разгоревшегося потом конфликта. Сценический очерк Федорова не вполне удовлетворял Мейерхольда, поглощенного работой над «Ревизором» и видевшего в «Горячем сердце» Станиславского одну из вершин реалистического новаторства, а значит, и достойный повод для творческого соревнования.

И поскольку художественное и личное у Мейерхольда всегда совпадали, тяга к Станиславскому еще возросла. Как рассказывал позднее Н. Д. Волков, Мейерхольд «восторженно принял» мхатовский спектакль и «почтительно просил Станиславского прийти к нему на Новинский бульвар. И Константин Сергеевич пришел. Это была встреча великого учителя и знаменитого ученика в той обстановке, которая была наполнена воздухом высокого искусства. Я отметил у себя дату — 29 января 1926 года»[[313]](#footnote-314).

Личная встреча безошибочно предвещала творческую перекличку ученика с учителем. Новое зрело в сознании художника и требовало выхода. «Рычи, Китай!» давал такой выход лишь отчасти. Суть дела попросту определил тогда Луначарский: ТИМ дал «образец агитации большого стиля — “Рычи, Китай”. Но для такого театра этого, конечно, мало»[[314]](#footnote-315).

Ведь до сих пор Мейерхольд, подчиняясь неблагоприятным обстоятельствам, сплошь и рядом делал вид, что сам эти обстоятельства и формирует, и нуждается в них. Не было пьес. Приходилось перекраивать мало-мальски подходящие. А вид делался такой, будто все вообще пьесы — только подсобный материал, только сценарии будущих спектаклей, все поголовно подлежат переработке. Внезапные концепции рождались из-за отсутствия костюмов, скверной выделки париков, от нехватки осветительной аппаратуры и т. п. Все-таки понемногу тайное делалось явным. По самым разным причинам жанр агитспектакля, приемы «театра социальной маски» обнаруживали свою вторичность перед лицом истинно реалистических поисков Мейерхольда, уже воплощенных в «Мандате» и еще предстоявших.

{151} В апреле 1926 года ТИМ справил пятилетие. А 4 сентября «Правда» оповестила, что решением Совнаркома он включен наконец в сеть государственных театров. Теперь для всех были бесспорны революционные и художественные заслуги коллектива, утвердившегося на путях реализма нового, социалистического типа.

«Ревизор», показанный 9 декабря 1926 года, явился, таким образом, первенцем ГосТИМа.

## «Ревизор» и «музыкальный реализм»

Среди мейерхольдовских постановок классики 1920‑х годов «Ревизор» — самая мощная, самая цельная вещь. Режиссер и здесь отважился на роль драматурга-соавтора, чтобы проникнуть в спрятанные глубины. Пьеса рассматривалась как палимпсест: чтобы добраться до первоначальных письмен, надлежало соскрести позднейшие надписи. Отвергалась сценическая традиция, восходящая к тем первым представлениям 1836 года, которые повергли Гоголя в тоску и заставили бежать в «прекрасное далеко». Взамен водевильных красок, нанесенных театральным штампом, открывались тона трагикомедии или, как выразился Л. П. Гроссман, «трагедии-буфф»[[315]](#footnote-316) — жанра естественно мейерхольдовского. Пересматривался и канонический текст. По ранним редакциям восстанавливались мотивировки, полнее прояснявшие обличительный замысел писателя. Вносились отдельные фразы из других произведений Гоголя, возникло несколько новых лиц, преимущественно бессловесных. «Ревизор» виделся Мейерхольду в контексте всего творчества Гоголя — как венец петербургского цикла и как разведка темы «Мертвых душ». Планы смещались: сквозь облик уездного захолустья проступали контуры губернского города, а там и самой столицы. В Хлестакове отзывалась фантасмагория «Невского проспекта» и конкретность персонажей «Игроков», в городничихе Анне Андреевне — соблазнительные приметы дам просто приятных и дам, приятных во всех отношениях, а под этой приятностью — плотоядно хищных. Масштабы характеристик укрупнялись до всероссийских и всечеловеческих.

В обобщенный образ николаевской эпохи вводила установка, разработанная В. П. Киселевым по плану Мейерхольда. Задний план опоясывала полукругом стена под красное дерево темноватых тонов. Она имела одиннадцать дверей. Еще четыре двери приходились на края портала. Число дверей соответствовало {152} числу эпизодов: их тоже было пятнадцать. Мебель, бронза, хрусталь, появлявшиеся в эпизодах, почти все были подлинными антикварными вещами эпохи. «Все это не что иное, как основные элементы стиля эпохи Николая I», — свидетельствовал режиссер музыкальной сцены Э. И. Каплан[[316]](#footnote-317). Моде 1830‑х годов отвечали и костюмы. Но видения прошлого волнами набегали из глубины и снова уносились в туманную даль.

Во мраке слышался охальный свист, три двери в глубине бесшумно распахивались враз, как ворота, и под плавные звуки оркестра на авансцену накатывала фурка с обстановкой и персонажами, снаряженная к действию. Тесный игровой «пятачок» (3,5 x 4,2 метра), как съемочная площадка перед неподвижным кинообъективом, сразу давал крупный план показа. Прожектора впивались в плотную группу чиновников за овальным столом красного дерева, уставленным свечами, в их озабоченные лица, в их руки, понуро брошенные на стол или судорожно вцепившиеся в борта. Курились трубки и длинные, причудливо изогнутые чубуки. Чад свечей, клубы дыма окутывали площадку, придавая зрелищу зыбкость.

В кресле посреди сидел городничий — П. И. Старковский. Он был в халате, ему нездоровилось, и пока он говорил о приезде ревизора, лекарь Гибнер — А. А. Темерин потчевал его микстурой, лил капли в ухо, бинтовал ему руку, а потом успевал еще забинтовать голову Коробкину, страдавшему от зубной боли. Запеленутая, как у покойника, голова Коробкина выглядела жутковато. Страх звучал в гнусавом голосе Земляники — В. Ф. Зайчикова. Еще когда городничий первый раз произносил слово ревизор, чиновники тенями шарахались в одну сторону, в другую, вскакивали с мест, прятались кто где, за мебелью, по щелям — совсем как те крысы, что приснились городничему. Так повторялось несколько раз по ходу эпизода. Тем временем подходили другие, запоздавшие чиновники, осведомлялись, мрачнели. На игровом пространстве становилось все теснее, картина уплотнялась, сохраняя зыбкость. Приход Шпекина вносил разрядку, ритм менялся. Ветхий щеголь с лиловатым носом запойного пьяницы, почтмейстер — М. Г. Мухин вел диалог с городничим, поминутно чокаясь и как бы отмеряя периоды-фразы ударом стакана о стакан, о бутылку. В поисках нужного письма он отбрасывал одно, другое, третье — туча конвертов взлетала в воздух, их ловили, распечатывали, ухмылялись и снова бросали вверх… Бобчинский и Добчинский, медлительные, немеющие со страху, возвращали присутствующих {153} к холодному ужасу положения. Беглым намеком предвосхищался общий столбняк заключительной немой сцены. Рассказ о виденном в трактире шел под тихие стоны и завывания чиновников. Подавленность вдруг сменялась громкими командами городничего, забывшего нездоровье. Кривая действия, застывшая было на нуле, лихорадочно взмывала. Бешеная суета охватывала каждого, все неслись очертя голову. То неправдоподобное, что ждало впереди, становилось отныне вероятным, больше того — неотвратимым.

Площадка уплывала в глубину, «в диафрагму», взамен катила новая. Номер Хлестакова в трактире был захудалый, под скобой лестницы. Шустрый паренек Осип — С. С. Фадеев, развалясь на лежанке, адресовал свой монолог трактирной поломойке, а та, приземистая, краснощекая, давилась от смеха, хохотала гулко и басовито. В разгар веселья откуда-то сверху сыпалась в люк охапка поленьев — новый повод для смеха. Осип совсем расходился, заводил ухарскую мужицкую песню. Убегая, ее подхватывала поломойка. Равнодушным немигающим взглядом созерцал происходящее заезжий офицер без мундира, сидевший в углу за столиком. Как и поломойка, этот безмолвный персонаж был введен для того, чтобы преодолеть условность монологов, дать герою на время монолога конкретного собеседника-слушателя. Вместе с тем новые лица раздвигали пределы социально-бытовой среды, как в «Лесе», а подчас обогащали действие дополнительными мотивировками. Заезжий офицер был тот самый, что обыграл Хлестакова в Пензе, и с ним связывалась тема Хлестакова-картежника, развитая при помощи двух-трех вставных реплик из гоголевских «Игроков». Офицерской шинели с бобровым воротником, висевшей на гвозде, тоже предстояло сыграть свою роль в режиссерской драматургии Мейерхольда.

Хлестаков — Гарин не торопясь спускался по лестнице, в продолговатом цилиндре, в прямоугольных роговых очках, с пледом через плечо, с тростью под мышкой, сумрачный и отстраненный от фона, как персонаж Гофмана, способный менять обличья и вдруг исчезнуть. Тема превращений Хлестакова, важная для спектакля, была задана сразу. В дальнейшем герой представал вездесущим и многоликим: то расчетливо-холодным авантюристом, то увлеченным мистификатором, то упоенным созерцателем своих осуществленных фантазий. «Хлестаков умен — Хлестаков на голову выше веек тех, кто его окружает», — заявлял после премьеры Гарин[[317]](#footnote-318). Образ развертывался как сценическая метафора и как многоликий характер. Поступаясь фабульным единством, сквозным действием роли, Гарин и Мейерхольд {154} демонстрировали разные ипостаси Хлестакова, разные масштабы хлестаковщины — от волостного писаря до царя, говоря словами Герцена, и чем дальше, тем ближе к высшей степени сравнения.

Все это позволило Б. В. Алперсу[[318]](#footnote-319) уловить в композиционном развитии образа и спектакля структурные формы обозрения — обозрения большого социально-исторического плана.

Сейчас, при первом выходе Хлестакова, к петлице его фрака на бечевке был привязан бублик. Сосредоточенно и изящно дойдя до края сцены, повернувшись в профиль, постояв, Хлестаков лишь теперь замечал Осипа и широким жестом даровал ему бублик, как орден, как цветок. Лаконичная деталь говорила о многом — о голоде, терзавшем Хлестакова, его спутника и его слугу, о позерстве, но и своего рода великодушии барина, о легкости в мыслях, надоумившей его вдруг так кокетливо, с бантиком, подвязать бублик. Это свойство выдумщика-мистификатора напоминало о себе с приходом городничего. Хлестаков проворно бросался в постель, под одеяло, с подвязанной щекой, но в цилиндре. Ничуть не теряясь, Хлестаков нервически повышал тон, а при неосторожных словах городничего об унтер-офицерской вдове выставлял из-под одеяла трость, готовый к защите. Помирающий со страху городничий не мог оторвать глаз от трости: он уже видел, как она гуляет по его спине. А когда подымал глаза, Хлестаков расхаживал по номеру в мундире своего спутника-офицера. Чеканил шаг, вскидывал подбородок, речь звучала отрывисто, как команда. Облачался в шинель, надевал кивер. Метаморфоза отдавала нечистой силой, городничий в полуобмороке крестился. В эту минуту срабатывала и другая режиссерская деталь — с грохотом опрокидывалась дверь на лестнице, и Бобчинский — С. В. Козиков, описав параболу, летел в люк, назначение которого было публике уже объяснено. Трюк, близкий скорее «Смерти Тарелкина», был, однако, действенно оправдан, поскольку помогал нагнетать мотивировки невероятного. Хлестаков даже не поворачивался в сторону катастрофы, и бровью не поводил — он был выше подобной безделицы. Это добивало городничего: страх, у которого глаза велики, еще больше преувеличивал виденное.

Неправдоподобие, с другой стороны, как бы само порождалось мерой испуга. В итоге Хлестаков становился полным хозяином положения.

Метафоре было просторно на тесных игровых площадках. Трагикомедия страстей и пороков давалась собранной в кулак. Метафорическая образность сближала поступки персонажа {155} с его, так сказать, идеальной мечтой. Выкатывала фурка — будуар городничихи: пуфы, столики, кушетка, шкаф-гардероб в глубине, такой необъятный, что внутри свободно можно было ходить, выбирать платья. Вальяжная Анна Андреевна — Райх вилась перед зеркалом, меняла наряды, зазывно оголяла то правое плечико, то левое, вся в предвкушении встреч с петербургским чиновником. Мечты плотоядные и пошло-романтические развертывались в фантастичных снах наяву. С уходом Добчинского — Н. К. Мологина, подглядывавшего за ее бессчетными переодеваниями, гремели пистолетные выстрелы, и из шкафа, из-под кушетки, откуда ни возьмись, вылетали бравые душки-офицеры в щегольских мундирах, исполняли серенаду в честь городничихи, аккомпанируя себе на воображаемых гитарах. Кто-то приставлял пистолет к виску и стрелялся от безнадежной любви к городничихе, эффектно падал, сраженный, к ее ногам. В тот же миг из тумбочки выскакивал безусый офицерик — В. Н. Плучек с букетом в руке, на коленях протягивал букет даме сердца… Чувственная экзальтация провинциалки получала образную наглядность. «Очень правильна сцена городничихи с военными, которые выползают из шкафов», — говорил Маяковский на диспуте о спектакле. Маяковскому пришлась по душе «реализация метафоры, реализация маленького намека на плотоядную сущность этой дамы у Гоголя, — он реализован в блестящий театральный эффект»[[319]](#footnote-320). Отголоском метафоры проходил через спектакль неразлучный спутник городничихи — капитан с калмыцким лицом, в голубом мундире (В. А. Маслацов), знак вожделений, такой же красноречивый в своей немой пластике, как заезжий офицер при Хлестакове.

Анна Андреевна вырастала во второе после Хлестакова лицо спектакля. «В паре с Хлестаковым выступает городничиха — Райх, представительница того же хищного, чувственного начала, но только в женской его разновидности», — считал А. Л. Слонимский[[320]](#footnote-321). Эта героиня фигурировала в восьми эпизодах (из пятнадцати), и критика подтрунивала над чрезмерной заботой режиссера об актерских интересах жены. Именуя игровые площадки «блюдечками», В. Б. Шкловский язвительно писал, что на этих блюдечках публику то и дело потчуют Анной Андреевной, потчуют безудержно и вотще. «Пятнадцать порций городничихи», — называлась рецензия[[321]](#footnote-322).

{156} Цепочкой реализованных метафор проходила сцена вранья, включавшая сон Хлестакова, за ней — мечты городничего и его жены о предстоящих столичных утехах и т. п. В сущности, полуявью, полусном Хлестакова были и «общие планы» действия — например, сцена взяток. В ней фурка не выезжала, а распахивались все одиннадцать дверей, из них высовывались чиновники, прятались, перебегали по дирижерской указке Земляники, опять выставляли носы и руки. Обстоятельства сдвигались в воспаленном восприятии Хлестакова, очередь чиновников шла не гуськом, а в фронтальном развороте, временная протяженность действия оборачивалась пространственной, при этом лица стирались. Герой лишь переходил от двери к двери и, отрывисто повторяя одни и те же слова, механическим жестом брал одно и то же из одинаково протянутых рук. Как пишет К. Л. Рудницкий, «только однажды это мерное движение вдруг нарушалось — Хлестаков оказался зажат между двух раскрытых дверей. Но и в этой ситуации он вел себя как робот, как автомат, даже не пытался высвободиться. Его голова высовывалась из щели, будто голова тряпичной куклы, пустые глаза остановились, никакой тревоги во взгляде… Высвободили его, пошел дальше: сделал шаг, принял конверт…»[[322]](#footnote-323)

Условные «сны» мейерхольдовского спектакля парадоксально смыкались, как трагикомические выводы о жизни, со «снами» антипода ТИМа — М. А. Булгакова. Даром, что этот большой писатель-реалист отказывал в реализме Мейерхольду и еще в повести «Роковые яйца» (1924) предрекал ему гибель, словно из будущего вспоминая: «Театр имени покойного Всеволода Мейерхольда, погибшего, как известно, в 1927 году, при постановке пушкинского “Бориса Годунова”, когда обрушились трапеции с голыми боярами…» Понятно, Мейерхольд не оставался безответным. В «Клопе», в «Последнем решительном», вместе с Маяковским, вместе с Вишневским, он мстительно отвечал на этот укол Булгакова, а заодно и на его «Багровый остров», где осмеивался жанр мейерхольдовской агитки. Все же, при разнице творческих позиций, Мейерхольд и Булгаков из двух углов шли к современной гоголиане и гофманиане. Не на плоскости полемики, а в пространстве большого искусства крайности сходятся.

Так принял многозначный замысел Мейерхольда, многое отвергая в осуществлении этого замысла, выдающийся актер эпохи М. А. Чехов, лучший Хлестаков мхатовской сцены. Он мужественно заявлял: «От В. Э. Мейерхольда мы ждали “Ревизора”, но он показал нам другое: он показал нам тот мир, полнота *содержания* которого обняла собой область такого {157} масштаба, где “Ревизор” только частица, только отдельный звук целой мелодии. И мы испугались. Мы, художники, поняли, что В. Э. Мейерхольд публично разоблачает наше бессилие в работе с осколками. Мы поняли, что форма мейерхольдовского спектакля заново складывается почти сама собой, подчиняясь мощному содержанию, в которое проник В. Э. Мейерхольд, и не поддается рассудочному учету, не вызывает желания перехитрить эту форму остроумием рассудка»[[323]](#footnote-324).

У спектакля было много сторонников и много противников. Среди последних опять играли видную роль прежние сподвижники по «театральному Октябрю». К ним теперь примкнули и подымавшие голову рапповцы. Они обвиняли Мейерхольда главным образом в аполитичности и мистике. Рабочие «не принимают этой мистической трактовки», — писал М. Б. Чарный в рапповском журнале[[324]](#footnote-325). Меньше всего упреков вызывал вольный монтаж текста. Например, Блюм заявлял: «Уж мы-то и вовсе равнодушны к факту “искалечения” Гоголя. Согласны на самое беспардонное обращение со всеми Шекспирами всех стран — живыми и покойниками»[[325]](#footnote-326). И лишь нарком здравоохранения Н. А. Семашко, оспаривая подобные хвалы, задумывался над последствиями переработки текста и призывал: «Остерегайтесь и не подражайте»[[326]](#footnote-327). Поток бесталанных подражаний, наводнивший затем советскую сцену, расправы режиссеров над классикой подтвердили, что опасения Н. А. Семашко имели под собой почву. Этого нельзя было сказать о большинстве прочих упреков.

И тогда, и позднее Мейерхольду вменяли в вину, будто он убил в «Ревизоре» смех. Но какой смех? Отказ от водевильных шалостей, давно прилипших к комедии на сцене, позволил возродить смех истинно гоголевский, смех сквозь невидимые миру слезы, смех обличающий и карающий. Мейерхольд говорил: «Отметая водевиль, “шутки, свойственные театру”, каким образом мы ставим этот спектакль на новых основах? Да с помощью того же реализма, к которому мы до сегодняшнего дня не сумели вернуться… Слово “реализм” года два‑три тому назад нельзя было произнести, потому что реализм, не прошедший тех путей, которые мы прошли, мог свихнуться на натурализм передвижнического типа». Речь шла о реализме новой формации, {158} об обогащенном методе революционного театра, призванного вершить суд над жизнью, чтобы активно переделывать ее. Сторонясь «передвижничества», Мейерхольд дразнил и отставших былых союзников, тех, что застряли на недавних схемах и думали в простоте душевной: «Если не ходят по сцене с красным флагом и не поют “Интернационал”, и если нет лозунгов, которые бы аккомпанировали идущему спектаклю, то говорят: “Ревизор” не революционен»[[327]](#footnote-328). Разные зрелища с лозунгами и красными флагами продолжали исполняться на сцене ТИМа. А Мейерхольд шел дальше. Он добывал новые качества реализма, «перешагнув через сделанное», как писал о себе Маяковский. «Ревизор» показывал, что кроме революционности темы и приема может быть революционность метода, революционность содержания театральной культуры вообще.

В этом лучше, чем иные критики, разобрались практики-режиссеры. Н. В. Петров, соратник Мейерхольда прежних лет и тогдашний режиссер Ленинградского театра академической драмы, заявлял: «Всеволода Мейерхольда как творца театрального Октября почему-то начали развенчивать за этот спектакль, в то время как “Ревизор” есть подлинно революционный спектакль в области искусства сцены». Он считал, что постановка «Ревизора» обозначила «революцию в корнях театрального искусства», плодотворную революцию, помогающую тому, «чтобы искусство театра не стояло на месте, а двигалось вперед». Свою статью Петров заключал словами о том, что спектакль «является одним из крупнейших завоеваний театрального Октября»[[328]](#footnote-329).

Композиторское начало в режиссерском подходе Мейерхольда к Гоголю, в организации сценического действия «Ревизора» тонко показал режиссер ленинградской оперы Э. И. Каплан, присутствовавший на репетициях спектакля. Он назвал свой полумемуарный, полуисследовательский очерк «“Партитура” спектакля “Ревизор”»[[329]](#footnote-330). Под партитурой подразумевалось не музыкальное оформление М. Ф. Гнесина, а совокупность развитых структурных форм режиссуры, их соподчиненное взаимодействие.

И сам Мейерхольд чуть необычно определил метод постановки: «музыкальный реализм». Режиссер не выдавал способа за универсальный, как, допустим, Таиров в разное время расценивал свой «конкретный реализм», или «структурный реализм», или «динамический реализм». Просто Мейерхольд считал, {159} что «в отношении этого спектакля — термин не надуманный»[[330]](#footnote-331). Термин данному спектаклю приличествовал. Другое дело, что подходил он и не одному «Ревизору», как выяснилось потом, в работе над некоторыми последующими постановками[[331]](#footnote-332). Но покамест имелась в виду единственная данность: «Ревизор» ТИМа. Во-первых, исторически достоверна была его музыкальная оснастка, собранная из пьес Глинки, Варламова, Гурилева, Даргомыжского и дополненная с тонким чувством эпохи Гнесиным (ему принадлежала музыка и для свадебного оркестрика в сцене «Торжество как торжество» — после помолвки Хлестакова и Марьи Антоновны). Во-вторых, термин закреплял важную действенную роль музыки в спектакле. Клубился водоворот гостей в сцене предфинального чтения письма Хлестакова. Среди воплей ужаленных чиновников и злорадного гогота остальных вдруг звучал чистый голос Бабановой — Марьи Антоновны: вопреки происходящему, она простодушно пела романс «Мне минуло шестнадцать лет…» — и затем тонула, растворялась в толпе, чтобы больше уже не появиться[[332]](#footnote-333). Диссонанс был трагичен, как прощальная песенка Офелии. В‑третьих, и это главное, по законам музыкальной логики строилась вся режиссерская партитура. Этой логике подчинялась структура эпизодов, приемы голосоведения в диалоге и рисунок пантомимной игры, связи «запевалы» и «хора» в массовых эпизодах, аккомпанемент бытовых «подголосков» и расстановка «фермат». Примерно так же, как музыкант проводит тему, развивались и взаимодействовали сквозные линии спектакля (ревизор — чиновники, ревизор — дамы), сближались во времени и пространстве образные ассоциации (заштатный городишка — губерния — столица — вся Россия; прошлое — настоящее — вечное). По тому же принципу намеки экспозиции и последующих эпизодов загодя копили тематический материал для обобщенной сарабанды-коды, когда на сошедшего с ума городничего после его монолога надевали смирительную рубаху, а обезумевшие от страха гости метались в жутком хороводе под колокольный звон и всхлипы свадебного оркестра, бежали в зал — не то на расправу, не то чтобы забиться в щели современности. А зрителям открывалась оглушительная немая сцена финала, где вместо людей-манекенов представали откровенные куклы-муляжи, выполненные художником. Застывали сгустком скопившиеся краски трагикомедии. Сила образного решения была такова, что зрительный зал на несколько долгих минут замирал ошеломленный.

{160} Через шесть лет, заканчивая лучшую свою трагедию, Вс. Вишневский пометил в дневнике: «О начале хоровом (сарабанда и хоровод у Мейерхольда в “Ревизоре”; мои пробы вплоть до “Оптимистической трагедии”)»[[333]](#footnote-334). Перекличка, с виду неожиданная, была закономерной. Революционное искусство черпало в «музыкальном реализме» спектакля ресурсы мощного эстетического воздействия. Упреки в мнимой аполитичности опровергались ходом времени и судьбами самого реализма.

Этот «музыкальный реализм» сочетался с тем, что по аналогии можно было назвать «кинематографическим реализмом». Из кинематографа в «Ревизор» пришла плотность урезанной игровой площадки. Не одна какая-нибудь мизансцена, а целый эпизод втискивался в узкие рамки кадра, давая крупный план. Пространство сцены как бы кашировалось: так впоследствии широкий экран ввел кашированный полукадр, четвертькадр и т. п. В принципах контрастного монтажа крупные планы чередовались с общими планами, где действие разливалось во всю ширину сцены (эпизод «Взятки»). В монтаж включались «наплывы», позволяя, как на экране, давать сны, мечты, прошлое героев, изображать происходящее в условно-сослагательном наклонении (мечты Анны Андреевны о влюбленных в нее офицерах, пьяные полусны Хлестакова). Наконец, структуру действия сближал с кинематографом, с находками Эйзенштейна ассоциативный монтаж. О нем писал в связи с «Ревизором» А. И. Пиотровский: «Самая органическая сущность кинематографической композиции — ассоциативный монтаж, монтаж по овеществленным метафорам, и он вошел в плоть и кровь спектакля “Ревизор”. Когда Хлестаков — Гарин принимается танцевать при упоминании о “балах”, когда овеществлена сцена ухаживания Хлестакова (примеров этих можно привести десятки), — все это может быть истолковано лишь как прямое воздействие кинематографической ассоциативной техники»[[334]](#footnote-335).

Начала музыкальной и кинематографической композиции усиливали обобщающий смысл действия и систему выразительности. Но, приглядываясь к опыту смежных искусств, Мейерхольд не сдавался им в плен, не поступался театральным первородством. Все служило задачам данного спектакля, целям его содержания и формы — во имя постоянно обновляющихся возможностей театра.

Такой «Ревизор» был актуальной ценностью советского реалистического искусства. Луначарский видел в нем «социалистическую сатиру на плотоядную жадность, на приобретательство, {161} на вкусножитие зверино-буржуазного мира» и ставил превосходный «Ревизор» Мейерхольда в ряд с такой победой социалистического реализма, как «Любовь Яровая» Малого театра[[335]](#footnote-336), показанная 22 декабря 1926 года, двумя неделями позже.

1 октября 1927 года ГосТИМ открыл следующий сезон сотым представлением «Ревизора».

Спектакль, меняясь, жил вплоть до закрытия театра. На утреннике в воскресенье, 8 января 1938 года он шел последний раз. В то утро занавес ТИМа опустился навсегда.

## «Горе уму»

Постановки комедий Гоголя и Грибоедова были задуманы давно. Некоторые черты истолковательского подхода сближали новый спектакль — «Горе уму» (премьера — 12 марта 1928 года) с предшествующим. Снова контаминировались тексты разных списков комедии, и это мало кого уже смущало. Из первоначальной редакции был взят и самый заголовок — «Горе уму»: Мейерхольд нашел в нем ключ, дающий жанровый поворот к трагедии.

От той минуты, когда Чацкий — Гарин сбрасывал мохнатую шубу на руки лакею и оказывался хрупким, тонким мальчиком в белой косоворотке, и до последнего монолога на лестнице, сказанного на полушепоте, он сталкивался не с фантасмагорией, а с житейской плотностью быта. Он переступал порог фамусовского дома, веря и любя, а уезжал куда более одиноким, чем прежде, оставив на пороге прекраснодушные иллюзии. Тема русского Вертера сменялась ожесточенной разочарованностью лермонтовской лирики. Недаром Мейерхольд заметил, беседуя с труппой: «Жаль, что когда строят роль Чацкого, не перечитывают биографии Лермонтова»[[336]](#footnote-337). Он имел в виду психологическую, реалистическую разработку стиха в спектакле и прежде всего стиха Чацкого. На сцене интонации роли от прозрачно-элегических подымались к удивленно насмешливым и сникали подавленно, затрудненно.

«Ревизор» предстал в контексте гоголианы. «Горе уму» шло на сцену прокомментированным биографиями Грибоедова, Пушкина, Лермонтова, в перспективе ассоциаций и мнений — от Пушкина до Аполлона Григорьева и дальше, до наших дней. Важная роль опять принадлежала музыке: остро чувствующий, одиноко музицирующий Чацкий напоминал, что Грибоедов был {162} композитором. В библиотеке Чацкий читал запретные политические стихи лицейским друзьям, завтрашним декабристам; врывался отсвет пушкинской судьбы. С известным письмом Пушкина о «Горе от ума» согласовались сценические характеристики Фамусова — Ильинского, Софьи — Райх, Молчалина — Мухина. Собирательный образ фамусовской Москвы отвечал словам Аполлона Григорьева о том, что Грибоедов оттенил фигуру Чацкого-борца «фигурою хама Репетилова, не говоря уже о хаме Фамусове и хаме Молчалине. Вся комедия есть комедия о хамстве, к которому равнодушного или даже несколько более спокойного отношения незаконно и требовать от такой возвышенной натуры, какова натура Чацкого»[[337]](#footnote-338). Тема сытого, физиологически здорового хамства смыкалась с исконной ненавистью Мейерхольда к торжествующей свинье — обывателю и в этом плане проецировалась в современность «Мандата». Впрочем, современен был и Чацкий, переживающий крах идеальных иллюзий, не столько борец, сколько изгой. Тонкость поэтической натуры намеренно оттеняли прозаизмы естественности: независимое раздумье, скептическая усмешка, свободный жест, строптивая повадка; даже брюки у Чацкого были не с традиционными штрипками, а с легким намеком на теперешний клеш. Все позволяло предположить, что друг декабристов мог быть вольномыслящим современником зала. В образ эпохи разными гранями вторгался текущий день, а это уже заставляло вспомнить о «Лесе».

Спектакль закрепил кое-что из найденного в «Лесе» и «Ревизоре», но нес и некоторые их издержки. Высокие станки-помосты, прижатые к бокам оголенной сцены, тянулись в глубину, сверху на них имелось по игровой площадке-галерее, оттуда к авансцене сбегали трапы. Из‑под штор этих боковых конструкций выезжали и развертывались на середине сцены несколько площадок, которые могли составить общую наклонную площадку. На заднем плане выдавался легкий полукруглый балкон с отвесной винтовой лесенкой. Конструкция В. А. Шестакова была утилитарна и ничего не изображала. Однако на этот раз конструкция мало участвовала в действии, ее вертикали почти не обыгрывались. Преобладала игра на выносных площадках внизу, обставленных, напротив, с историко-бытовой достоверностью. К подлинности александровской поры, хотя и взятой суммарно, без датировки десятилетия, тяготели костюмы Н. П. Ульянова. Форма спектакля обнаруживала некоторые противоречия.

Исторический быт между тем все больше привлекал Мейерхольда. Путь к ассоциациям и обобщениям брал начало {163} в конкретности колорита. Быт замыкался в пределах фамусовского дома. Только первый, мотивировочный эпизод без речей выносил действие за эти пределы. Софья и Молчалин тайком кутили в ночном кабачке. Две цыганки плясали перед столиками, среди гостей гаерничал Репетилов. Софья, порочно-ветреная и вместе загадочная, напомнившая П. П. Громову блоковскую Незнакомку[[338]](#footnote-339), и статный красавец Молчалин потягивали вино, не оставляя сомнений в том, что их близость зашла достаточно далеко.

В следующих эпизодах Мейерхольд проводил персонажей по анфиладе покоев барского особняка. Заголовки эпизодов давались по названиям комнат: «Аванзала», «Танцкласс», «Портретная», «Диванная», «Бильярдная и библиотека», «Тир», «Столовая», «Каминная» и т. п. Бытовая описательность, вообще неожиданная для режиссера, выставлялась напоказ как организующее начало зрелища. Но внутренняя структура действия была меньше всего описательной. Она заостряла конфликт Чацкого и фамусовской среды.

Фамусов у Ильинского утратил свою барственную холеность и авантажность. Он был подвижен, озороват, предприимчив. «Мейерхольд ввел и в эту роль ряд эксцентрических, буффонных приемов, — вспоминает актер. — Фамусов в последнем акте выходил с фонарями и пистолетом, и со словами: “Где домовые?” — стрелял в воздух. Во время спора с Чацким он бросал в него диванными подушками и ими же затыкал себе уши. Не только ухаживал и приставал к Лизе, но пытался валить ее на кушетку, причем в этот момент ударом гонга заканчивался эпизод»[[339]](#footnote-340).

В библиотеке непоседа Фамусов и бравый весельчак Скалозуб — Боголюбов наслаждались партией в бильярд. Поодаль Чацкий и пятеро его друзей читали стихи. В контрапункте эпизода сражались не Фамусов и Скалозуб, а оба они противостояли Чацкому. Болотно-зеленое сукно бильярда как бы давало увидеть тину, грозящую засосать вольнодумца.

Режиссерской находкой того же плана был диалог Чацкого и Молчалина. Оба стояли по сторонам, облокотясь на невысокие колонны-постаменты, как дуэлянты у барьера. Молчалин — Мухин, в костюме для верховой езды и с подвязанной рукой, снисходительно внушал Чацкому истины времени, а тот, с трубкой в зубах, небрежно сунув руку в карман, не столько слушал его, сколько думал о своем, с улыбкой не то сарказма, не то отчаяния. Конфликт выявлялся в композиции мизансцены.

{164} Диалог Чацкого и Софьи проходил в домашнем тире. Слова перемежались пистолетными выстрелами по мишеням. Обмен репликами шел, как перестрелка, как дуэль.

Станиславский дал классический пример расширяющейся трактовки «сквозного действия» Чацкого: стремление к Софье — стремление к родине — стремление к свободе. Мейерхольд, не прибегая к этой терминологии, своим путем достигал такого же обобщенного результата. А. А. Гвоздев находил, что в мейерхольдовской «обрисовке Чацкого личная любовная его драма, надежды и разочарование в женщине, сперва любимой издалека, а затем раскрытой вблизи в уродливом облике, — конечно, играет большую роль, *но не главную*. Софья — лишь одна из частиц того “мильона терзаний”, который обуревает Чацкого»[[340]](#footnote-341). Для мейерхольдовского Чацкого шире, чем любовь к Софье, была любовь к родине, и шире этой любви — любовь к свободе. Только, чем дальше, тем больше, к чувству примешивалась горечь.

Вершиной главной темы являлся эпизод «Столовая». Во всю поперечину сцены, чуть отступя от линии отсутствующей рампы, тянулся накрытый для ужина стол, а за столом, лицом к публике, — тесный ряд лиц. Гости Фамусова ворочали челюстями, деловито грызли, обсасывали, перемалывали пищу. Мерными толчками от одного края стола к другому брела сплетня о безумии Чацкого. Злословие раскаляло статуарную с виду мизансцену. «В серии неподвижных окаменелых лиц за белым столом, — писал Б. В. Алперс, — в медленных, с большими паузами произносимых репликах — сплетнях о сумасшествии Чацкого Мейерхольд воспроизводит священнодейственный ритуал уничтожения не только пищи, но и живого человека. За длинным белым столом гости Фамусова вместе с едой прожевывают каменными челюстями самого Чацкого»[[341]](#footnote-342).

С появлением Чацкого все обмирали, заслонялись салфетками, так что оставались видны глаза, настороженно провожавшие каждый шаг безумца. Чацкий медленно шел по авансцене как вдоль барьера, глаза и головы гипнотически поворачивались вслед. Он останавливался в центре, против Фамусова, и так же медленно, в раздумье, «про себя», говорил о «мильоне терзаний». Но и без слов действенная ситуация, выстроенная режиссером, выражала суть монолога. По логике мизансцены невозможно было бы вообразить, что Чацкий усаживается за стол с остальными. В статике застолья был встречный, враждебный динамический порыв, в позе и голосе Чацкого — кульминация {165} «горя уму», потерянность, безысходность. Все это отзывалось потом по нисходящей в прощальном монологе Чацкого, сдавленном, «чаадаевском», звучавшем вполголоса на фоне пестрых отсветов догоравшего бала.

Спектакль завершался на минорной ноте. Чацкий уходил все понимающим и ничего не могущим. Отшатнувшись от фамусовщины, он не становился и декабристом. Не герой, а обыкновенный человек, остающийся самим собой. Декабристское окружение Чацкого, введенное режиссурой, давало краску времени, но ничего не решало в его судьбе. За противоречиями формы спектакля открывались противоречия его содержания. В раскадровке монтажа возникали отдельные поразительные эпизоды, но было немало и попутного. Расправа с прошлым уже не воодушевляла Мейерхольда, как раньше, и сатирическое острие порой дрожало в магнитном поле ассоциаций.

Прямолинейный Блюм, ничтоже сумняшеся, поспешил тут возвестить о конце «выдохшегося» Мейерхольда в большой статье, похожей по тону на обвинительное заключение. «Пора это выговорить: таланта больше нет, поскольку нет мастерства — целеустремленности и единства — ни в содержании, ни в форме». Заодно давалась политическая оценка: неспроста мейерхольдовское «“Горе уму” восторженно поднято на щит всей нашей *правой* теакритикой, с П. Марковым, вдохновителем и идеологом “Дней Турбиных”, во главе»[[342]](#footnote-343). Мейерхольда предавали анафеме именем позавчерашних девизов, не в силах уразуметь, что «театральный Октябрь» в своей живой, художнической сущности на месте не стоял, а двигался вместе со временем, в дороге освобождаясь от бряцающих доспехов и рдеющих штандартов, но обогащаясь идейно, зрея творчески и потому не страшась возможных потерь.

Много справедливей звучала критическая оценка Луначарского: «Спектакль этот, имея в себе большие достоинства и показывая, что Мейерхольд в силах идти по избранному пути, тем не менее, недоделан и оказался художественным явлением не высшим, а низшим, чем “Ревизор”»[[343]](#footnote-344). Так оно и было.

Вторая сценическая версия «Горя уму» (1935), с новыми исполнителями, с облегченной конструкцией, с измененным монтажом текста (эпизоды именовались теперь по времени суток, число их свелось к тринадцати, пролог — кабачок — выпал), не устранила противоречий. Мейерхольд принадлежал к тем художникам, которым редко сулит удачу пересмотр сделанного однажды.

{166} Но неуспех Мейерхольда лишь подзадоривал. Еще только излагая труппе экспликацию «Ревизора» (20 октября 1925 года), Мейерхольд предсказывал: «Если поставить “Ревизора”, а в будущем году — “Горе от ума”, то у нас будет такой фонд, что можно будет потом позволить себе роскошь провалиться. Мы должны делать опыты. Мы ведь изобретатели»[[344]](#footnote-345). Получилось так, что все эти ожидания сбылись уже в грибоедовском спектакле. Опыты по части изобретательства дали плоды в нескольких кульминациях спектакля «Горе уму», — они и остались памятны истории советского театра.

# **{****167}** Глава седьмая«Конструктивный реализм» Театра РеволюцииИстория и стильОтражения «люлизма»Индустриальный спектакльДве работы А. Д. ДикогоПеред встречей с А. Д. Поповым

В. Э. Мейерхольд предопределил на десятилетие тенденцию стиля Театра Революции — «конструктивный реализм», с приматом конструктивизма в оформлении спектакля и реализма в актерской игре. После «Доходного места» можно было считать доказанным, что конструктивизм не враждебен реализму революционного театра, что оба способны вступать в эстетически плодотворные для своего времени связи. Потом А. Л. Грипич внес в формулу стиля конкретные приметы дня, но не посягнул на основы двуединства и не поколебал их. На следующем этапе пути (1926 – 1931) слагаемые формулы уживались с трудом, порой вступая в агрессивные взаимоотношения. Конструктивизм отстаивал свои права внеизобразительной выразительности, свои способы отвлеченных обобщений. Но конкретная образная деталь из обихода новой действительности то и дело рвала абстрактную оболочку, советская современность, складываясь прочно, требовала достоверной сценической среды. Это рождало противоречия в практике. Конструктивизм, теряя чистоту метода, сохранялся подчас как универсальный прием. В конечном счете Театр Революции, избегая пассивного бытописания, продолжал расти как реалистический истолкователь жизненных и творческих проблем времени, как инициатор собственной оригинальной драматургии.

Театр располагал крепкими актерами и неоднородной труппой, определяющей фигурой в нем выступил теперь не режиссер, а директор. Правда, эту должность занимали здесь люди творчества, поборники революционного искусства. Таков был Мате Залка, венгерский писатель-коммунист, будущий герой боев в Испании. Деятельный соучастник советского театрального процесса, убежденный демократ, он, по свидетельству актеров, был душой творческого коллектива.

{168} Н. М. Тер-Осипян потом вспоминала ночевки бездомных юниоров, к которым сама принадлежала, в директорском кабинете Мате Залка:

«Мы полагали, что он строгий. Это подчеркивала его одежда. Он был в полувоенной форме, с орденом боевого Красного Знамени на груди, что было тогда редко. С таким, видно, не шути!.. Но вскоре все почувствовали добросердечность директора, узнали, что он готов помочь каждому…

Залка имел привычку вставать с петухами. Он раньше всех приходил на работу. Не желая без нужды тревожить ребят, прежде всего обходил вспомогательные цехи, поднимался на сцену, беседовал с рабочими. А когда актеры приходили на репетицию или на утренний спектакль, разговаривал с ними, все время бросая взгляд на циферблат часов. А затем направлялся к дверям кабинета, тихо стуча, говорил:

— Ребята, пора, вставайте!

Взъерошенные, сонные юниоры вскакивали, благодарно приветствуя директора, и отправлялись умываться.

А Мате Залка садился за свой письменный стол, поднимал телефонную трубку…»[[345]](#footnote-346)

Сквозь портретную зарисовку проступает быт театра и облик времени.

В высшей степени характерно отозвался Мате Залка на конфликт в МХАТ‑2, где «группа Дикого» выступила против «диктатуры сердца» Михаила Чехова. Все симпатии Мате Залка принадлежали актерам-бунтарям: «Я рассматриваю конфликт в МХАТ II не как личную борьбу, а как глубокое влияние советской общественности на этот театр. Здоровый общественный подход, который до сего времени был подавляем во имя “чистого искусства”, здесь берет перевес. Конечно, эта линия должна победить, иначе нельзя построить настоящий советский театр»[[346]](#footnote-347). Здесь высказано кредо политика-руководителя. С этих позиций Залка и направлял жизнь вверенного ему театра. А когда «группа Дикого» покинула МХАТ‑2, именно Залка распахнул перед ней двери Театра Революции. Вскоре после конфликта с Грипичем он вынужден был уйти и сам. Уже расставшись с Театром Революции, он выступил в Театре сатиры как автор комедии «Еще о лошадях» (1928).

Боевые позиции в искусстве занимал и И. С. Зубцов, сменивший Мате Залка в июне 1927 года. За его плечами был опыт директора-распорядителя Театра имени Вс. Мейерхольда, школа {169} общественной работы ТИМа. Организатор дискуссионного современного репертуара, Зубцов пробовал себя и как сорежиссер отдельных спектаклей Театра Революции.

Но ведущий режиссер в театре отсутствовал. И формула «конструктивного реализма», двуединая и вместе двойственная, покрывала порой шаткие комбинации. После ухода А. Л. Грипича по одной постановке дали В. Д. Королев, В. В. Люце и Б. С. Глаголин. Первый возвращался к временам «люлизма», другой предпринял опыт «производственного спектакля», третий показал современный бытовой фарс. Весьма различные мастера не внесли определенности в художественную программу театра. Весной 1927 года В. В. Тихонович с тревогой писал о Театре Революции: «Где главреж?.. Какое-то самоупразднение основной режиссуры и какая широта приятия режиссеров разных толков!»[[347]](#footnote-348) Стилевой разнобой граничил с безрежиссерьем. Вопросы художественного своеобразия снова встали перед коллективом.

Режиссерскую проблему театр решал с переменным успехом, кидаясь из крайности в крайность. В сезоне 1927/28 года должность режиссера занял А. Д. Дикий. Но параллельно он стал главным режиссером бывшего театра Корша. Работа Дикого в Театре Революции ограничилась выпуском одной, хотя и значительной премьеры — «Человека с портфелем» (позже, на правах гастролера, Дикий дал здесь очередную версию своей постановки «Первой Конной» Вишневского).

После ухода Дикого два спектакля показал В. Ф. Федоров, известный постановкой «Рычи, Китай!» в ТИМе. Федорову сопутствовал художник ТИМа И. Ю. Шлепянов. В 1928 – 1937 годах Шлепянов являлся главным художником Театра Революции, а с 1931 года и режиссером некоторых спектаклей. Федоров тут не задержался.

Активно режиссировали актеры М. А. Терешкович и К. А. Зубов.

Труппа опять существенно обновилась. Осенью 1927 года, как было сказано, сюда влились вместе с А. Д. Диким актеры МХАТ‑2, поднявшие бунт против М. А. Чехова: В. Е. Куинджи, М. А. Кутузова, О. И. Пыжова, Т. И. Шурупова, Б. В. Бибиков, Л. А. Волков, В. П. Ключарев, Ф. И. Москвин, Г. В. Музалевский, А. В. Смирнов, Т. Д. Соловьев, М. И. Цибульский. Годом раньше пришел бывший актер того же театра С. В. Азанчевский. В 1928 году из Рабочего театра Пролеткульта перешла Ю. С. Глизер. Труппа была сильна, но разношерстна. Противоречия формулы «конструктивный реализм» отзывались и на {170} ней. От того, что творчество актера на сцене Театра Революции теперь провозглашалось не игрой, а «действенной реализацией образа», суть дела не менялась. Королев, Терешкович, Федоров ставили спектакли конструктивистского плана, Дикий и Зубов шли от психологического анализа. Соответственно разнились оттенки актерской игры.

Пестроту тенденций снял, синтезируя их под знаком реализма, А. Д. Попов. «Поэма о топоре» Погодина в постановке Попова (1931) открыла новый плодотворный этап на путях Театра Революции.

Пока же, в 1926 – 1930 годах, на сцене прослеживались отзвуки «люлизма» (преимущественно в спектаклях о современном Западе), велись опыты проблемно-бытового и производственного спектакля, а образы народно-революционной героики воссоздавались на материале гражданской войны. Начала выразительности и изобразительности, конструктивное и иллюстративное по-разному перекрещивались в них.

## История и стиль

Историко-революционная линия репертуара была наименее оригинальна. 8 ноября 1927 года, к десятилетию Октября, театр показал «Голгофу» Д. Ф. Чижевского. То был режиссерский дебют М. А. Терешковича. Гражданская война уподоблялась в пьесе «крестному пути», которым шло страдающее крестьянство к грядущему блаженству. Драматург вводил библейские и евангельские ассоциации. Среди персонажей присутствовал даже ветхий крестьянский дед Саваоф. Во имя вселенского охвата событий схематизировались обстоятельства действия и расстановка борющихся сил, вплоть до заключительной тирады безымянного красноармейца: «Все пойдем на штурм твердынь вселенной — за вечность! — за вечность!..» — и финальной ремарки: «Движение вперед и вверх». При этом сюжетная ситуация, взятая в общем виде, включала отдаленные и непреднамеренные совпадения с «Любовью Яровой» К. А. Тренева. Место действия («лобное место», по словарю Чижевского) оставляли, отступая, красные, а потом занимали снова. В красный центр проникал, подобно Михаилу Яровому, белый контрразведчик фон-Бриг. Делопроизводительница сельсовета аристократка Тамара Алексеевна, как треневская Панова, ненавидела хамов, предавала красных, но тянулась к безупречному коммунисту Григорьеву. Чувство к Григорьеву помогало распрямиться, стать убежденной революционеркой крестьянке Марине, сестре кулака, — тут намечалась некая параллель с судьбой учительницы Яровой. Вражда соперниц тоже {171} отчасти походила на более сложные отношения треневских героинь. Но свою пьесу Чижевский написал раньше Тренева, а опубликовал в 1926 году, когда вышла и «Любовь Яровая». Сгоряча он даже обвинил Тренева в… плагиате. Это было абсурдно, и печать отозвалась насмешками. По художественным качествам, по уровню философии истории «Голгофа» далеко отстояла от «Любови Яровой» и занимала промежуточное место между нею и ранними пьесами пролеткультовского репертуара, такими, как «Красная правда» Вермишева и «Марьяна» Серафимовича.

Ставя «Голгофу», Терешкович искал свой подход к теме, противостоящий «академической» «Любови Яровой». Эпоху гражданской войны он изображал ее же театральными средствами. На первый план выдвигались не муки, а радость победной борьбы. Взамен пятиактной трагедии, как у Чижевского, афиша предлагала просто «драматическое представление» в трех действиях. Режиссер уходил от жанровой определенности. Получился агитспектакль, обращенный к временам Теревсата, прямолинейно славящий красных героев, но в показе белых осложненный сгустками экспрессионизма. Символика обобщений была плакатна. С. А. Мартинсон, играя фон-Брига, дал резкую маску палача-маньяка в лайковых перчатках. Черты вырождения и утонченного зверства выделил С. В. Азанчевский в роли начальника белых — лощеного князя Игоря. Схваченный белыми красный командир Петров, которого играл А. И. Щагин, горячо бросал им в лицо общие места политграмоты. А коммунист Григорьев, коммунист «вообще», вне уловимых житейских связей и обязанностей, предстал у В. П. Ключарева жертвенным подвижником, мессией, сцена смерти героя многозначительно напоминала сцену снятия с креста. Евангельские ассоциации нагнетались, когда перед умирающим Григорьевым смятенно каялась Тамара Алексеевна, которую с драматическим темпераментом играла О. И. Пыжова, — но не было пощады белогвардейской Магдалине. Более убедительны оказались образы, привязанные к крестьянской характерности: диковатая, неуступчивая Марина — Е. Н. Страхова, ее брат, кулак Петр Алексеев — Г. В. Музалевский, осторожно-лукавый председатель сельсовета Сидор Иваныч — Л. А. Волков, заставивший вспомнить о своем Левше. Недавние актеры МХАТ‑2, исполнители многих основных ролей, несли в трактовку психологические мотивы, тогда как режиссер вел к обобщенным результатам, минуя анализ и «переживания».

Своего рода гражданская война шла в пределах стилистики самого спектакля. Она коснулась и художника А. К. Бурова. Его макет, по словам П. А. Маркова, позволял «дать и реальную картину избы, и экспрессионистический вид поля с одинокими {172} искривленными деревьями, и жуткий парадный зал с колоннами и громадными пустыми пролетами окон»[[348]](#footnote-349). Сцену в лесу иллюстрировали дерево из папье-маше и костер из красных электрических лампочек. «Топорно сколоченной агиткой» назвал спектакль впоследствии Б. В. Алперс[[349]](#footnote-350). Зрелище действительно выглядело анахронизмом после «Любови Яровой» Малого театра и «Виринеи» в Театре имени Евг. Вахтангова, рядом с «Бронепоездом» МХАТ, «Разломом» вахтанговцев, «Мятежом» Театра имени МГСПС.

Образам народной героики еще предстояло развернуться в зрелых работах 1930‑х годов — в «Первой Конной», «Гибели эскадры», «Правде» и т. д.

## Отражения «люлизма»

«Люлизмом» в практике Театра Революции печать 1920‑х годов окрестила повторы из экспрессионистской образности «Озера Люль»: отголоски урбанизма в обличительных спектаклях о гибнущем Западе, психологический гротеск в показе лиц монтажную смену эпизодов сюжета, разворот внешней динамики действия, конструктивистское решение проблем сценического пространства, ввод натуралистической детали в абстрагированный фон, сопряжение трагедии с цирком. «Люлизм» выступал энергичным сказуемым «конструктивного реализма» и порой оттеснял подлежащее на второй план. До конца 1920‑х годов преждевременно было считать, будто «люлизм» себя изжил. Он давал бурные вспышки в картинах «загнивающего Запада» — «Купите револьвер» (1926), «Гоп‑ля, мы живем!» и «Когда поют петухи» (1928), «История одного убийства» (1930), задевая попутно и спектакли о советской современности.

30 декабря 1926 года в постановке В. Д. Королева и оформлении С. М. Ефименко была показана трагикомедия «Купите револьвер». Ее автор, венгерский писатель Бела Иллеш, экспрессионистски обобщал хроникальный факт — незадачливое покушение эмигрантов на советского полпреда в Вене. По словам Мате Залка, инициатора постановки, пьеса вобрала в себя впечатления Иллеша, «когда ему приходилось, как красному эмигранту, сталкиваться в Вене с белыми эмигрантами, украинскими и русскими»[[350]](#footnote-351). Покушение готовилось на фоне борьбы {173} двух эмиграции. Судорожно шарили по сцене прожектора, сновали детали конструкции, действие в рваной раскадровке эпизодов перебрасывалось из каморок ночлежки на верхние этажи социального здания — в министерские кабинеты, на улицу, в залы кафе с их неизбежным фокстротом. Спектакль строился по нормам «люлизма».

Внутренней темой стал распад западной цивилизации снизу доверху, крах ее морали, политики, быта. На дне, в ночлежке издавали предсмертные стоны и хрипы человеческие обломки, раздавленные войной. В судорогах эпилепсии бился обрубок войны Адольф Вейс — А. И. Иловайский, юноша чистой души и помутившегося сознания. Не все возбуждали сочувствие, как он, и не все были его достойны. В приемах циркового гротеска играл С. А. Мартинсон доктора философии Пика, утратившего волю к жизни и людской облик. Жалкий Диоген разоренной Австрии, он обитал в заброшенной ванне и питался сухим молоком, подачкой благотворителей-американцев. Его больная теория о больших трупных червях, пожирающих малых, предусматривала место и для него самого, извивающегося в конвульсиях, обесцвеченного мраком преисподней. Философские бредни сопровождались цирковыми вольтами актера — печального «белого клоуна». Зловещей жертвой распада выступал лейтенант Вессели — В. С. Канцель, выброшенный из армии фат, умеющий только пить и стрелять, надорванный и бессильный. Вессели и был тем заржавленным «револьвером», который мог купить всякий. Но покупатель — украинский «министр» Крылович, спускавшийся за ним на дно с верхнего этажа жизни, тоже был жалкой жертвой жестокого времени. К. А. Зубов передавал дутый пафос самостийника и тонкими психологическими ходами проникал в его пустую душу. Трагикомедию врангелевского генерала Поповича, обкрадывающего и убивающего украинского «министра», напряженно и жестко играл М. Ф. Астангов. «Европа стонет» — этот рефрен спектакля против воли объединял «бывших людей», местных и пришлых.

Качество реализма лучших актерских работ напоминало о надсадном гротеске Достоевского, о «трагическом балагане» Горького и осложнялось, по оценке Луначарского, «мучительным патологизмом немецких экспрессионистов». Луначарский в «Известиях»[[351]](#footnote-352), Д. З. Мануильский в «Правде»[[352]](#footnote-353) приветствовали политическую актуальность спектакля и его художественные удачи. Но прав был и О. С. Литовский, заметивший в «Комсомольской правде», что с «положительными ролями» {174} дело обстоит плохо[[353]](#footnote-354). Главное же, спектакль по своей эстетической природе был вторичным, напоминая и о ранней «толлеровщине» Театра Революции, которую он здесь превзошел, и об «Озере Люль», до которого все-таки не поднялся.

Повторность явления, освещенного отблесками «люлизма», больше всех возмутила самого постановщика «Озера Люль». Весной 1927 года на совещании при агитпропе ЦК ВКП (б) Мейерхольд патетически восклицал: «Да простит мне Анатолий Васильевич, — я был поражен, когда увидел, что он восхваляет пьесу “Купите револьвер”… Когда я был на пьесе “Купите револьвер”, я боялся, что сойду с ума — я ничего не понимал, это — дешевый экспрессионизм, это такая леонидо-андреевщина…»[[354]](#footnote-355) Здесь было и субъективное неприятие копии, разошедшейся с оригиналом. Здесь проявился и объективный момент: Мейерхольд, постановщик «Ревизора», уже отверг искусы «люлизма», теперь его манили эксперименты на почве реалистической драмы, и состоятельными он считал такие спектакли последних лет, как «Горячее сердце» в Художественном театре, «Любовь Яровая» в Малом, «Дело» в МХАТ‑2. На упомянутом совещании Мейерхольд восхищался «Делом» и заявлял о Михаиле Чехове: «Я готов протянуть ему руку и сказать: я в блоке с Чеховым, несмотря на все наступления на него со стороны Орлинского… Если я видел зарядку, то это в “Деле”».

Мейерхольд был императивен в своих приятиях и запальчив в отрицаниях. Спектакль «Купите револьвер», при вторичности эстетики, все же представлял живую ценность для своего времени и уж во всяком случае не был «дешевым». Наиболее справедливым судьей оказался Луначарский.

Театр Революции в этом споре не чувствовал себя подсудимым. Коль скоро всплыл вопрос о «толлеровщине» давних лет, он, повременив, предпринял новую встречу с Толлером.

15 декабря 1928 года театр показал пьесу «Гоп‑ля, мы живем!» в постановке В. Ф. Федорова и оформлении И. Ю. Шлепянова. Спектакль, так же как и «Купите револьвер», прозвучал актуально, принес ряд художественных удач в развитие линии «люлизма» и все-таки опять явился повтором из пройденного в большей степени, чем открытием нового.

В центре был все тот же излюбленный толлеровский герой, боец революции, изолированный от хода времени годами тюрьмы и психиатрической больницы. Выйдя из одного сумасшедшего дома, Карл Томас попадал в другой — в стабилизирующуюся {175} послеверсальскую Германию с процветающей буржуазией и наглеющей военщиной, с понурившим голову пролетариатом, идущим на поводу у социал-соглашателей. Не находя места в новой действительности, герой решался на террористический акт. Выстрелом в бывшего товарища по борьбе, ныне министра внутренних дел, он надеялся всколыхнуть рабочую массу. Но министра Кильмана, как «революционера», убивал фашист, а Карл, не разобравшись сразу, готов был заключить в объятья мнимого союзника…

Герой пьесы, разочарованный, вешался в тюремной камере, куда попадал как подозреваемый соучастник убийства. Так заканчивался берлинский спектакль Пискатора. В другой редакции пьесы герой вновь сходил с ума и возвращался в сумасшедший дом. Театр Революции дал третью версию. Карл Томас прозревал и отшатывался от анархических заблуждений. Веря в неизбежность революции, он перестукивался с соседями по камере и убеждал их «ждать». Но так как из простого рабочего герой был превращен в слабохарактерного интеллигента, концы с концами не вязались. Режиссер хотел перенести центр действия с личной драмы одиночки на иронический обзор разлагающейся Германии. Но финальная метаморфоза Карла, как заметил Литовский, оказалась «весьма неубедительной», тем более что и Терешкович в этой роли «давал именно тот развинченно-неврастенический тон, который характерен для толлеровских героев»[[355]](#footnote-356).

Свой спектакль театр посвятил художнику-графику Георгу Гроссу, запечатлевшему уродливо смещенную, полубезумную реальность послеверсальской Германии; альбом его рисунков «Ecce homo» («Се — человек») был запрещен на родине художника. На Гросса уважительно ссылался Мейерхольд, репетируя «Бубуса» и даже «Горе уму»; его ценил Маяковский. Политическая сатира как таковая много значила в спектакле Федорова и Шлепянова. Сатира наступала порой на психологию. Полифония красок низводилась к линейным графическим контрастам. Все же Гросс отзывался больше в конструктивной установке и в интермедиях, чем в характеристиках лиц. «Во внешней подаче фигур нет сатирической остроты и сарказма», — писал Осинский[[356]](#footnote-357), а это означало, что и из давней «толлеровщины» было нечто утеряно в игре актеров.

Министр Вильгельм Кильман походил у Зубова на степенного бухгалтера, в его разоблачительной встрече с банкиром — {176} Щагиным торжествовала добропорядочная типажность, а не сатирический гротеск. Слишком уж почвенным реалистом был Зубов. План его игры Литовский кратко определил как «бытовой».

Только две роли целиком ответили стилевой установке. В приемной министра околачивался бестолковый проситель-провинциал — помещик Пикель из Гольцхаузена, последыш прусского юнкерства, подагричный, сюсюкающий, многословный, — и, как невольный свидетель убийства, привлекался к следствию. Резко и зловеще вырисовывался тюремный надзиратель Ранда в сценах расставания, а потом новой встречи со своим подопечным Карлом Томасом. Пикеля играл Мартинсон, Ранду — Белокуров. Обе роли, впрочем, были эпизодическими.

Находкой эстетики «люлизма» стала остроумная конструкция Шлепянова. Пять белых ступенчатых лестниц соединяли трехмаршевый станок: две лестницы подымались с планшета сцены к краям первой игровой площадки, оттуда широкая лестница в центре вела на вторую площадку, повыше и поглубже, и снова две боковые лестницы шли на верхнюю плоскость в глубине. Лестницы двигались по вертикали. Поднятые, они открывали ту или иную площадку, закрывая остальные наподобие жалюзи, для смены аксессуаров. Конструкция задала стремительный ритм действию в пространстве, события двадцати девяти эпизодов спектакля проносились по трем ярусам скептической мистерии, с ее адом, чистилищем, раем: из тюремной камеры в кабинет психиатра, на улицу, в ресторан… В схватке с полицией рабочие занимали лестницу за лестницей, масса вскипала, лилась с площадки на площадку. И сразу мелькали черно-белые кадры кинохроники — эпизоды классовой борьбы зарубежного пролетариата.

Но заявляли о себе и «штампы люлизма», особые штампы, наработанные именно Театром Революции и больше всего выступавшие в показе «разлагающегося Запада». Бескин, одобряя спектакль, усмотрел и «грешок»: «он заэстетизирован». Эпизоды «разложения» давались в эффектах «огней, нарядов, музыки, фокстрота и проч.»[[357]](#footnote-358) Такие огни, вспыхнув, подмигивали залу на общем сурово графичном фоне действия, а актеры, на взгляд Осинского, «не без удовольствия занимались на сцене этим разложением». Оттого сатирическая направленность смягчалась.

Танцевальные интермедии шли под синкопированую джазовую обработку музыки Шумана — с оглядкой на «Бубуса». {177} Ставил их Л. И. Лукин, нашумевший своим эпатажем на московской эстраде. В композиции зрелища они заняли чрезмерное место. Тут были гротесковый марш-милитер — насмешка над германской военщиной, антибуржуазный реклам-танец, развернутое ревю «дансинг», танец со скелетом — аллегория загнивающей Европы в исполнении недавнего «джиммиста» В. А. Латышевского. Последний номер вызвал отповедь критики. Литовский нашел, что эта «разлагательная» интермедия — «просто дурного вкуса, и ее надо немедленно убрать». Однако танец со скелетом был сродни образности спектакля, его нервно пульсирующим ритмам, его черно-белой графике, всей гнетущей атмосфере механического безумия.

Как раз из-за сумрачности тона отверг и это зрелище родоначальник «люлизма» В. Э. Мейерхольд: «По сцене ходили и били себя в грудь психически больные. А когда выходил коммунист, то в темных дебрях сценических эффектов леонидандреевского толка мы с трудом могли разглядеть: где тут коммунист, где тут бандит»[[358]](#footnote-359). Из всего показанного он принял только кинохронику. В одном выступлении 1929 года он коснулся и пресловутой интермедии со скелетом, обрушился на постановщика, который заставил «ни к селу, ни к городу смерть плясать на сцене»[[359]](#footnote-360). Мейерхольд правильно полагал, что подобные эффекты заслоняют основную идею пьесы и не могут воодушевить зрителя. Все же он не слыл беспристрастным ценителем чужих спектаклей, а после конфликта с Федоровым из-за режиссуры «Рычи, Китай!» его отзыв требовал особенно осмотрительной корректуры. Мейерхольд периода «Горя уму», «Клопа» и «Командарма 2» давно ушел от «люлизма», а тот продолжал развиваться по своим закономерностям; ожидать взаимопонимания не приходилось. Спор велся на разных маршах эстетики, и угнаться за Мейерхольдом его былому ученику не удавалось. Федоров полагал, что бурно мчит вперед, тогда как Мейерхольд хмуро оглядывался на еще один этап своего перечеркнутого прошлого.

А между тем «люлизм» сам по себе далеко не отцвел, он продолжался, и многое в спектакле, в его политической направленности, в образном и ритмически-пространственном решении составляло живую ценность искусства тех лет. Серьезный вес имеет оценка А. А. Гвоздева. Верный и убежденный сторонник Мейерхольда, знаток немецкого революционного театра писал: «Это спектакль нового, революционного театра, вышедший из школы Мейерхольда и развертывающий его принципы и методы талантливо и энергично, с ясной целевой установкой на {178} социальную значимость большого театрального искусства. Экспрессионизм Толлера встречается здесь с конструктивизмом советского театра и подвергается оздоровлению, выходя на большой и значительный путь героического театра». Свою рецензию Гвоздев завершал словами о том, что «в лице Федорова и Шлепянова “Театр Революции” приобрел крупных театральных мастеров, работа которых отвоевала “Театру Революции” почетное место в рядах революционных театров большого художественного значения»[[360]](#footnote-361).

Спектакль «Гоп‑ля, мы живем!» был последним крупным манифестом «люлизма» в Театре Революции.

Жизнь все прочней определялась в своих реальных очертаниях и перспективах, рождая новые процессы, новые творческие идеи и вкусы, меняя формы условности в искусстве. «Люлизм» утрачивал первенство в формуле «конструктивный реализм»: командные права постепенно отбирало себе подлежащее. В конце 1920‑х годов «люлизм» еще не был развенчан, он царствовал, и не только на сцене Театра Революции. Но его дни были сочтены, предвестья заката брезжили на горизонте. Раньше всех это увидел породивший его Мейерхольд.

Понемногу «люлизм», а с ним — шире — и «конструктивный реализм» переставал быть «стилем, отвечающим эпохе» в творческом сознании мастеров Театра Революции. Они сами наблюдали на собственном опыте, как этот стиль исчерпывал свои возможности, сникал под натиском других, более жизненных, достоверных и расположенных к человеку стилевых потоков реалистического метода.

Явные признаки такого кризиса вышли наружу в комедийном спектакле Театра Революции «Когда поют петухи», показанном 22 марта 1928 года. Пьеса осталась незаконченной в бумагах умершего Ю. Н. Юрьина, — обращаясь к ней, коллектив отдал дань памяти бывшего своего товарища. Режиссировали актеры Терешкович и Зубов, танцы ставил Сергей Мартинсон, а оформлял спектакль юниор Ростислав Распопов. Но с Юрьиным театр возвращался к времени давних агиток, причудливо втянутых в «люлизм».

Зарубежные рабочие, наслышавшись всякой небывальщины про СССР, отправляли туда свою делегацию, чтоб установить истину. Социал-демократические вожди и провокаторы пробовали опутать делегатов, подкупить, склонить ко лжи. Но стойкие пролетарии разоблачали клевету. Комедийная трактовка темы сбивалась, как отметил П. А. Марков, на «агитационный {179} анекдот»[[361]](#footnote-362). И. А. Крути выразился резче: пьеса напомнила ему «первые шаги» советской драматургии, театры и зрители «попросту уже переросли эту драматическую форму»[[362]](#footnote-363). Тем не менее штампы «люлизма», нажитые Театром Революции, были сполна опрокинуты на эту схему.

Посреди сцены высилась условная конструкция. Ее участки трансформировались по ходу дела. Игровые эпизоды перемежались демонстрацией кинокадров. В ритмах экрана убыстрялись диалоги и жесты. Присутствовала и неизбежная картина буржуазного «разложения» с гротескными западными танцами. Десяток вымуштрованных слуг-роботов сновал в доме массивного, еле поворачивающего голову миллионера Мегелькраута (Г. В. Музалевский). Этот миллионер запросто прибирал к рукам податливо скалившегося социал-демократического лидера Рейнеке (В. В. Белокуров), даря ему автомобиль. «Великолепную маску вырожденца», по словам Маркова, дал Мартинсон в роли спортсмена Руди, сынка миллионера; достойной сестрицей Руди выступала шарнирная кукла Грета (Ю. С. Глизер), тоже спортсменка и тоже «вырожденка». Но однокрасочность маски преобладала и в обрисовке рабочих-делегатов. Главный герой пьесы Ландезен, его семья, его быт рисовались в тонах трогательной идиллии, функциональным являлся и образ У Чан‑фу, китайского коммуниста, который с помощью юноши кинооператора, члена делегации, документально разоблачал клеветников. Впрочем, Марков находил у А. В. Смирнова — Ландезена и К. А. Зубова — У Чан‑фу «мягкость и теплоту».

Неудача спектакля была симптоматична. Голая схематика пьесы как нельзя нагляднее обнажила ходовой набор «люлистских» штампов, выставленных напоказ. И результаты показа вышли угрожающими для перспектив их дальнейшего употребления.

Это подтвердилось в «Истории одного убийства», посвященной памяти Сакко и Ванцетти (премьера — 11 мая 1930 года). В основу спектакля была взята пьеса М. Андерсона и Г. Хикерсона «Боги молний», нашумевшая на нью-йоркской сцене. М. Ю. Левидов приспособил либерально-обличительную пьесу к жанру агитки, режиссер Л. А. Волков и художник И. Ю. Шлепянов — к испытанному «люлистскому» приему. Но жанр и прием снова выказали свою исчерпанность. Изношенные множители дали шаткое произведение. Говоря фигурально, конструкция кренилась и грозила рассыпаться, как карточный {180} домик, костыли «люлизма» не служили больше прочной подпоркой. «Американский образ жизни» рисовали преимущественно все те же сцены в кафе (первый и третий акты), с положенными атрибутами урбанистического пейзажа, джазового ритма, световых эффектов.

Второй акт представлял суд над жертвами этого образа жизни, рабочими Макреди и Камраро (сценические псевдонимы Сакко и Ванцетти); их приговаривали к казни на электрическом стуле. Еще в спектакле «Эхо» эпизод такой казни выносился на авансцену как резкий натуралистический штрих «люлизма». Теперь в центр вышла прямолинейная сатира на буржуазное правосудие. Акт суда был статичен и по меркам «люлизма», и по любым критериям действенности. Макреди — Белокуров и Камраро — Ключарев произносили пространные речи о классовой борьбе, вписанные театром, но мало мотивированные психологически. «Когда они начинают твердить об этом через пятое на десятое, то всякий эффект пропадает», — констатировал рецензент «Правды», ибо «обнаженность агитационных приемов уничтожает их действенность»[[363]](#footnote-364). Более снисходительный к спектаклю критик «Вечерней Москвы» тоже писал, что эти речи «плакатно агитационны и мало впечатляют»[[364]](#footnote-365). После недавней премьеры мхатовского «Воскресения» подобная сцена суда, даже в порядке творческой полемики, не могла не казаться примитивной. Печать нашла, что оба исполнителя не поднялись в ней над средним уровнем. Ничего не могла поделать и Бабанова с голубой сентиментальной ролью Джой, невесты Макреди. Критика порицала массовые сцены, «бескровные и статичные». Лишь две‑три эпизодические фигуры скрасили зрелище. Молодой актер В. А. Бахарев, из юниоров, играл лицемерного старика судью, психологизируя чуть гротескный типаж, а Д. Н. Орлов беззаботно буффонил в роли бродячего актера Айка, лжесвидетеля с вороватыми глазами, с нашлепкой на носу и в мятой рубашке. В целом же это было зрелище поникшего и вылинявшего театрального стиля.

Л. А. Волков после своей единственной премьеры, оказавшейся для него, как художника, не характерной, покинул Театр Революции. Напротив, И. Ю. Шлепянов выступил одним из радикальных преобразователей искусства этого театра. «Улица радости» Н. А. Зархи (премьера — 5 марта 1932 года), поставленная и оформленная Шлепяновым уже в период руководства А. Д. Попова, обозначила совершенно новый идейно-творческий {181} подход к зарубежной тематике. С отказом от функциональной «маски», фокстротного «разложения» и прочих лобовых приемов обобщения социальной сущности, изначально заданных конструктивистской эстетикой, наметился путь типизации как развертывающийся процесс, ведущий к разносторонней социальной и жанровой оценке — выводу из происходящего, без урона для выразительных решений актера и режиссера, для изобретательности конструктора-живописца.

## Индустриальный спектакль

Сплав конструктивного приема и агитационной задачи определял многое в облике дня на сцене Театра Революции. Даже в лучших спектаклях о современном Западе, от «Озера Люль» до «Гоп‑ля, мы живем!», такой сплав легче всего поддавался формовке в разоблачительных моментах действия, там, где отливался негатив. Перед лицом позитивного утверждения этот материал оказывался сверх меры тугоплавким. А спектакль о советской современности выдвигал как первоочередную именно утверждающую тему. Исторической заслугой Театра Революции было то, что он первый доказал возможность сценического изображения современного быта и осуществил эту возможность, многими тогда оспариваемую. Тем и ценна в его постановке комедия «Воздушный пирог». На очереди была встреча с современным характером утверждающего плана, та встреча, которая не вполне удалась в «Конце Криворыльска». К ней вели закономерности процесса. Иные театры уже деятельно прорывались к такой встрече, например Театр имени МГСПС, по-своему тоже не чуждый «конструктивному реализму», хотя и не знавший «люлистских» крайностей.

В ближайшие последующие годы современный репертуар Театра Революции определили пьесы, посвященные вопросам производства и быта: «Рост» и «Инга» А. Г. Глебова, «Гора» З. А. Чалой, «Партбилет» и «Строй-фронт» А. И. Завалишина, «Двенадцатый С‑261» Б. П. Баркова. С ними расширился жизненный кругозор театра, конкретнее стала его общественная активность. Чтобы показать новую действительность, ее надо было знать. А местом действия «Роста» была ткацкая фабрика, «Инги» — фабрика швейная, «Горы» — рудник, «Партбилета» — промышленный трест, «Стройфронта» — строительство гидростанции, «Двенадцатого С‑261» — паровозостроительный завод. Участки индустриализации охватывались — в тематическом плане — широко. Имелся оправданный пафос в попытках театра передать ритм эпохи, отразить на сцене подступы к пятилетке и ее первые победы, производственный процесс, рабочее {182} собрание, борьбу с чужаками, ход социалистического соревнования и обусловленный им новый ракурс проблем одиночки и массы, личного и общественного, потребительского и творческого в труде, в коллективе, в быту. Отображая действительность дня, театр стремился агитировать спектаклями за новое, социалистическое ее переустройство.

В индустриальной тематике, в агитационной направленности таких спектаклей «конструктивный реализм» обновлялся и находил свежее применение.

Но тематические критерии сами по себе не обеспечивали художественного результата. Кроме пьес Глебова, ни одна не стала сколько-нибудь заметным явлением сцены. Все они тяготели к натурализму, все были характерной продукцией той поры, когда о ценности пьесы судили по важности темы. Театр Революции самоотверженно разрабатывал новый тематический пласт и в некоторых случаях достигал определенного успеха. «Рост» и «Инга» больше других помогли ему повернуть к новому в жизни, закрепиться на реалистических позициях своего времени.

«Рост» памятен истории театра как один из первых спектаклей о советском рабочем классе. Глебов избрал сравнительно острый поворот проблемы: он показал фабрику, где кадрового пролетариата было немного, а преобладали вчерашние крестьяне, которые только начали приобщаться к производству, только вырабатывали в себе навыки пролетарской сознательности и организованности. На стихийных порывах этих новобранцев играли враги. Бухгалтер Салфеткин, прихвостень прежнего владельца фабрики, слал в трест липовые отчеты с убыточным балансом. Оттого директор треста Родных «нажимал» на директора фабрики Юганцева, а тот — на рабочих. Возникала «буза», доходило до забастовки. Заводилами выступали рабочие-хулиганы Ершов и Бондарчук. Но Ершов попадался с поличным, когда получал деньги на устройство беспорядков от спеца-американца Квелша. Этот драматургический ход был элементарен: одна проблема подменялась другой, облегчая развязку. Рабочие видели, кому на руку «буза», и возвращались к станкам. Разоблачали и бухгалтера; выяснялось, что на самом деле фабрика дает прибыль. Налицо, таким образом, был рост — и сознательности рабочих, и производственных показателей.

Пьеса, поставленная В. В. Люце и оформленная Г. Л. Миллером, шла первый раз 27 января 1927 года. Авторы спектакля отказались от универсальной конструкции, единой для всего действия. Сцену облекали деревянные рамы и фермы, вперед подавались сменяющиеся конкретно-изобразительные детали оформления, от директорского кабинета Юганцева до работающих {183} станков в конце, с вертящимися маховыми колесами, с бегущими на валах полотнищами цветастого ситца. Обыгрываемая деталь пододвигалась к линии рампы в мизансцене крупного плана и откатывалась в глубину, когда шел общий план. Одной из задач постановки Люце считал «театрализацию бытовых моментов жизни и текстильного производства»[[365]](#footnote-366). Натурализм подхода, который Люце деликатно назвал «упрощенно-реалистической манерой», явился первоначальной формой освоения новой действительности: перспективой должен был стать реализм без всяких упрощений. В ретроспекции же отрицалась эстетика «Разрушителей машин», вся ранняя «толлеровщина»: в этом смысле обозначился известный «рост» самого театра. Одиночки-подстрекатели выглядели отщепенцами. Вопреки им рабочая масса шла от стихийности к сознательности и в финале «с песнями»[[366]](#footnote-367) направлялась к действующим станкам, чтобы не разрушать, а созидать. Многоликая, развивающаяся в противоречиях масса стала решающим героем событий, этапы ее судьбы были содержательны и драматичны. Критика, даже скептически отнесшаяся к пьесе, не отрицала драматической силы этого центрального образа — «рабочей толпы, умеющей жертвовать собой для общего дела, справедливой даже в своем заблуждении и выпрямляющей свой стихийный ход к подлинному, здоровому творчеству»[[367]](#footnote-368).

Из массы выделялись фигуры разного значения. Наиболее колоритны были «бузотеры». Человеческой достоверностью они превосходили иных «положительных», но схематичных персонажей. М. А. Терешкович играл ткацкого ученика Степана Ершова испитым и исступленным, душевно расхристанным, в несколько неврастеничных «толлеровских» тонах, но с такой правдой характера и чувства, что один из критиков заметил, будто «Терешкович губит пьесу хорошей игрой». Сподвижник Ершова, возильщик пряжи Тараска Бондарчук у Д. Н. Орлова был добродушен и дурашлив: несознательный паренек из деревенских шел на поводу у властного, опытного поножовщика. Автор пьесы потом вспоминал игру Орлова в эпизоде, где Тараска читал по складам стенгазету, продернувшую хулиганов: «Чтение газеты Д. Н. Орлов проводил с неподражаемым юмором. Он пополнил роль несколькими органически вырвавшимися у него отсебятинами, которые я сохранил в окончательном тексте. Трудно забыть, как грохотал от хохота зал, когда Орлов — Тараска неумело, еле владея грамотой, выписывал {184} поперек стенгазеты букву за буквой: “Сволчи”. Это тоже была придумка Д. Н. Орлова»[[368]](#footnote-369). Исполнитель выступал соавтором роли.

Когда Тараска — Орлов отшатывался от разоблаченного дружка, он оставался верен своей озорной натуре. Ему и тут не изменяло чувство юмора: с шутками и прибаутками, а не с грозными тирадами, он уходил от негодяя Степана и насмешливо уводил с собой его веселую подружку по «бузе», молодую ткачиху Ольгу (А. И. Волгина). Озабоченность пряталась все под той же дурашливой повадкой. Благодаря актерской органичности Орлова сыгранная им роль хулигана убедительней отразила путь массы, чем статичные схемы некоторых сознательных рабочих.

Орлов шел впереди драматурга, но пьесы не «губил», как Терешкович. Ее «губил» скорее Люце, который не дал в спектакле достойного противовеса обоим, а во многом на них и опирался. Обоснованные упреки вызвала сцена кабацкого загула Ершова, Бондарчука, Ольги и их приятелей. А. В. Луначарский писал: «С удивлением смотрел я сцену, изображающую попойку хулиганов в пивной, которая обратилась в какой-то хулиганский кафешантан. Длинной вереницей проходят хулиганские выходки и остроты, мелодекламация, пение, танцы. Все это тянется без конца, все это достаточно пестро, но, в сущности, лишено глубины, описано несколько во вкусе условно-хулиганской цыганщины и трафаретно-хулиганского балагурства, а главное, заслоняет этими самыми хулиганами почти весь фасад пьесы и немилосердно задерживает сценическое действие»[[369]](#footnote-370). Сцена «разложения», обязательная в кодексе «люлизма», проникла как негативная натуралистическая краска в картину советского рабочего быта, но и здесь не достигла желанного разоблачительного эффекта, а больше походила на развлекательный дивертисмент — уступку отсталому зрительскому вкусу.

Достаточно резко, особенно по тем временам, ставилась в «Росте» проблема руководства. Важное место в этой связи занимала фигура директора фабрики Юганцева. Сам из рабочих, прошедший царские тюрьмы и ссылки, герой гражданской войны, одно имя которого обращало в бегство колчаковцев, Юганцев терялся в условиях мирных будней. Привычка властвовать над безотказным войском, рубить сплеча теперь обернулась узостью и слепотой. Юганцев искренне томился, пил {185} горькую. «Сгорело все! Вкось пошел», — признавался он в минуту просветления. Еще больше, чем герой, страдало производство. Юганцев окружил себя дураками и «шляпами» вроде секретаря партячейки Путкова (В. В. Белокуров), разводил бюрократию, близоруко терпел чужаков, работавших под его началом: своего помощника Каменецкого (Б. С. Великанов), главного инженера Безбородкина (Н. В. Чистяков), американского инструктора Квелша (В. А. Латышевский). Все эти персонажи, в той или иной мере шаржированные, отвечали своему назначению в спектакле, кроме одного — самого Юганцева. Мотивы его краха оставались невыясненными. Это была вторая, после сцен хулиганского разгула, издержка спектакля. Обе имели одни корни: иллюстративный, натуралистический подход режиссуры к предмету, без должного анализа причин и следствий.

Сама ситуация — конфликт между рабочими и руководителем-коммунистом — ничуть не пугала, например, Луначарского, стоявшего за смелую критику недостатков. «Довольно театру заниматься реляциями о благополучии, — писал он, — довольно ему скользить по поверхности, осмеивать социально и художественно беззащитных обывателей московских и российских захолустий, довольно ему изображать абстрактные фигуры, обливать желчью своей критики заграничных врагов». Сказанное прямо относилось к репертуару Театра Революции, прежде всего Луначарскому вспомнился «Воздушный пирог». Но смелости театру не хватило. В причинно-следственные связи он не вдавался. Его удары пришлись по второстепенным объектам. Исполнитель роли Юганцева — М. Е. Лишин как нарочно давал еще одну вариацию на тему невольных заблуждений Ильи Коромыслова и снова оправдывал в финале грубого, но разнесчастного героя. На сцене Юганцеву недоставало размаха, масштаб личности — и проблемы — сужался, образ мелел. Луначарский находил, что в «фигуре Юганцева, изображаемого хорошим актером Лишиным, нет настоящего директора фабрики, слишком он сделан фельдфебелем или, в лучшем случае, подмастерьем». Разумеется, советскому театру еще предстояло пройти большую дистанцию до беспощадного суда над героем типа Горлова из «Фронта» Корнейчука, однако спектакль Люце порой отступал от реальных возможностей играемой пьесы назад, к примирительной фактографии Ромашова. С. А. Марголин строго указал, что Люце, «поддавшись общей атмосфере “Театра Революции”, осуществил “Рост” с прямолинейной грубоватостью господствующего в нем натурализма»[[370]](#footnote-371). Иначе {186} говоря, та амнистия быту и протокольному факту, которую провозгласил Грипич со времен «Воздушного пирога», все еще тяготела над труппой и теперь связала возможности режиссера, пришедшего вслед.

Но свою статью Луначарский небеспричинно озаглавил «Рост социального театра», а Марголин — «На переломе». Действительно, жизненные вопросы ставились в спектакле все-таки прямее и острее, чем в комедиях Ромашова, а судьбы рабочей массы, с ее смутой, преодолением шкурничества и поисками истины, вышли на первый план. Режиссура массовых сцен стала принципиальной удачей. «Рост» внес новые тенденции в искусство. Можно целиком согласиться с Б. В. Алперсом, что упущенное там «в то время казалось сравнительно несущественными деталями. Театр шел по новому пути, постепенно освобождаясь от прошлого наследия»[[371]](#footnote-372). Приоткрывалась полоса дальнейших проб, тоже далеко не во всем успешных, сплошь да рядом отягощенных натуралистической схемой и все же схватывающих на бегу контуры меняющегося дня, приметы движущихся характеров современности.

Характеры людей, по замыслу Глебова, составляли главное в пьесе «Инга», показанной Театром Революции 18 марта 1929 года. Темой было равноправие женщины. Действие также происходило в фабричной среде; имя директора фабрики дало название пьесе. В брошюре, выпущенной театром к премьере, драматург настаивал: «Если действие пьесы в данном случае приурочено к швейной фабрике, то *это никак не значит, что в центре внимания должна стоять фабрика, как таковая* (как это мы видим в пьесах социально-экономического плана, подобных “Росту” и пр.). Тут фабрика только канва, очерченная лишь мельком, как необходимый кусок действительности, с которым связано действие. В центре последнего — *человек, его мысли и чувства*. Если угодно, действие пьесы скорей происходит “под черепом”, нежели на фабрике»[[372]](#footnote-373). Свою «Ингу» автор отнес к пьесам этического, а не социально-экономического плана. Классификация была прямолинейной. Немало умозрительного, «черепного» обнаруживалось и в самой «Инге», жанр которой Глебов определил как «психологический монтаж». По принципу монтажной сборки был собран образ «новой женщины» — Инги Ризер, в приемах параллельного монтажа героине противопоставлялись то убежденная «холостячка», сторонница свободной любви женотделка Мэра, то отпетая обывательница {187} Вероника, жена инженера, то забитая, малограмотная работница Глафира, а идеал конструировался в контрастах к каждой из них. Персонажи то и дело выключались из действия, чтобы пояснить зрителю свои поступки и переживания. Прием эпического театра был чужд психологической пьесе. Драматург «заставил каждое действующее лицо много и при этом сухо говорить о себе, а некоторых к тому же еще излагать мысли автора, — писал А. В. Февральский. — В результате оказалось, что персонажи пьесы — не живые фигуры, а носители различных тез»[[373]](#footnote-374). Схематизм драматургического мышления отразился в этой пьесе Глебова даже сильнее, чем в «Росте».

Режиссер М. А. Терешкович стремился оживить еле намеченное в пьесе начало действенности и, опираясь на встречный почин некоторых актеров, во многом переинтонировал текст. Спектакль оказался не об Инге. Эта идеальная схема, «с повышенными этическими и интеллектуальными потребностями», как рекомендовал ее драматург, имела мало общего с жизнью, с натурой деловой коммунистки, руководителя-хозяйственника, но весьма походила на банальную героиню ходовых проблемных пьес о судьбах интеллигенции. О. С. Литовский заметил, что Глебов попросту «перенес Ингу, как она есть, из одной среды в другую» — из интеллигентской в рабочую, и «никакой “новой женщины” из Инги не получилось»[[374]](#footnote-375). О. В. Лабунская играла Ингу самовлюбленной и победительной, но это было совсем другое амплуа. К Инге тянулся председатель фабкома Дмитрий Гречаников и уходил к ней от жены, работницы. Бледно написанная роль и сыграна была М. Е. Лишиным бледно. Зато образ жены Гречаникова, Глафиры, созданный Ю. С. Глизер, оказался выдающимся достижением спектакля и актрисы. Режиссура увидела в этом образе правду пьесы и нерв действия, а Глизер… «Не в первый раз эта актриса ломает строй пьесы, в рамках которой ей тесно», — писал Февральский.

В спектакле Глафира противостояла Инге не по сюжетным обязанностям только, но и по способу сценического бытия. Снова «гражданская война» развернулась в недрах пестрой труппы. «Трудновато было смотреть на сценические образы коммунисток, комсомолок, работниц, — признавалась Глизер. — Они игрались по старым шаблонам. Это был в разных вариантах мещанско-буржуазный стандарт женщины. А жизнь говорила совсем о другом, и получался нестерпимый разрыв. Из какого-то внутреннего протеста против этих актрис-прелестниц я невольно {188} всегда старалась показать своих героинь похарактернее, порезче, пожизненнее. Не боялась и иной раз делать их некрасивыми. Это было у меня реакцией на ту сладость и патоку, которую разводили на сцене… Зачем льстить и подлизываться? Зачем приукрашивать жизнь? Нужна правда!»[[375]](#footnote-376)

Сказанное прямо касалось того, как выглядела в спектакле ее Глафира. Глизер, недавно пришедшая в Театр Революции, опровергала традицию его бытовых спектаклей, где быт «утеплял» агитку, а публицистика накладывалась на быт. К актрисе вполне можно было отнести известные слова Горького о Щедрине, который «видел политику в быте». Глизер создала жизненно верный и политически острый образ работницы, характер утверждающего значения, парадоксально орудуя резкой, сгущенной «щедринской» палитрой.

Тупые, остановившиеся глаза и механический ритм привычной спешки. Жидкая неприбранная косица моталась от резких движений, прядь бесцветных волос падала на замызганное лицо. Глафира гладила мужнино белье. На веревке — стиранные простыни и пеленки, в углу — детская коляска. Понятна была дальнейшая ситуация с мужем, Митенькой, бегущим от домашнего ада к «жар-птице» Инге. Можно было понять и отчаяние Глафиры. Покинутая, она отпивала из бутылки с серной кислотой. Шла напряженная игровая пауза, пока вбегавшая соседка Настя Болтикова не подымала тревогу. П. И. Новицкий запечатлел эту немую сцену: «Глафира, с глазами, застывшими от ужаса, шатаясь, делает несколько шагов вперед… Хватается за протянутую через комнату веревку, на которой висят выстиранные простыни. На мгновение удерживается. Но простыня соскальзывает, и Глафира теряет равновесие. Она медленно качается и медленно, как подрубленное дерево, очень медленно начинает падать с безжизненно повисшими руками. Она падает лицом на публику, и кажется, что вот‑вот ударится плашмя о землю, но в последнее мгновение она очень резко, почти конвульсивно выворачивается и всей тяжестью своего тела грохается, раскинув руки, спиной на голый пол. Публика ахала… Но для того, чтобы так рискованно и эффектно падать, Глизер пришлось потрудиться. Она ежедневно в течение двух месяцев ходила на занятия к своему преподавателю по акробатике и с невероятным упорством тренировала задуманную мизансцену»[[376]](#footnote-377).

Техническое действие во имя безотказного воздействия много значило для недавней пролеткультовской актрисы, ученицы {189} Эйзенштейна. Но одной техникой тут было не обойтись. Глизер сделала содержанием игры пусть не слишком сложную, но ставшую у нее органичной внутреннюю, духовную эволюцию героини. Она скрепила правдой прожитой на сцене жизни фрагменты «психологического монтажа». Глафира перерождалась в сознательную советскую женщину, в передовую производственницу. «Как произошло это перерождение, автор не показал, — сожалел Февральский. — Во втором акте мещанка, в третьем сразу общественница — вот и все. Однако игра Глизер не только оживляет этот персонаж, но и выводит его на первый план, перемещая на себя центр тяжести спектакля». Актриса внесла в роль свое понимание характера и судьбы. Метод «политики в быте» сохранялся и дальше, хотя краски светлели. Характер распрямлялся. Глаза отражали любопытство перед жизнью, заново открывшейся, в них не было прежней печали, они лучились. Глафира оказывалась молодой и наивной. Короткая стрижка, красный платочек, синий рабочий костюм как нельзя более шли комсомолке-ударнице Глаше. Но актриса не могла ограничиться плакатными приметами, она оттенила их странностями повадки: комбинезон топорщился, походка была нескладной, речь прерывал придурковатый смешок невпопад, алогичный жест. Глебов, с его прямолинейным мышлением, не приходил от этого в восторг. Он и вообще жаловался, что Глизер «своевольно превратила Глафиру в центральную фигуру пьесы. Многие убеждены, что в этом повинен текст. Я в этом не убежден». Драматург назвал пьесу именем другой героини и стоял за первенство Инги. Но еще больше нападал он на Глизер за сложную манеру игры: «Особенные возражения зрителя (и автора) вызывало подчеркнутое уродство Глафиры и наделение ее в 3‑м и 4‑м актах чертами чуть ли не клинической идиотки: странным смешком, такою же мимикой и т. д.» Тут уже сгущал краски раздосадованный драматург — судья «исключительно интересной в себе актерской работы, но… печально и неверно разошедшейся с верным в основе драматургическим характером»[[377]](#footnote-378). Спор Глебова с исполнительницей — пример авторской слепоты. Глизер неопровержимо доказывала правомочность своего «остранения» образа: именно «странности» и делали образ живым, увиденным на перегоне развивающейся судьбы, выдвигали мостик из прошлого героини в ее настоящее и будущее.

Новый облик жены озадачивал Дмитрия, зашедшего в цех, но менялся характер связей, а не сущность. Глафира, с ее корявостью, прочно стояла теперь на ногах. Диалог непонимания {190} завершался насмешливо-вызывающим церемониальным маршем Глафиры мимо оторопевшего Дмитрия, на радость всему цеху. Диалог Глафиры и Инги давал ощутить нравственное здоровье чудаковатой героини спектакля: Глафира — Глизер под конец даже простодушно жалела директора-соперницу и непутевого Митеньку. Вершиной движения образа была речь Глафиры на товарищеском суде: разрумянившись, она срывалась с места, останавливала председателя, бойко и косноязычно честила мастера Болтикова, невзрачного соседа-пьяницу, избивавшего свою Настю, а еще больше того радовалась, сияя глазами, воле, тому, что пора женского бесправия ушла навсегда. Схема обрела полнокровие незаурядной судьбы.

Нечто подобное произошло и с О. И. Пыжовой. Она сыграла с гротескной характерностью мещанку Веронику Немцевич, выверяя остро повернутую форму правдой внутренней жизни образа и наполняя этой жизнью схематичную роль. Об этой «дуре набитой» Пыжова потом писала с устоявшимся личным отношением: «Она думает о себе, что интеллигентна, а на самом деле вульгарная, надутая индюшка»[[378]](#footnote-379). Актриса мхатовской школы не оказалась чужой в театре социальной маски. Ее Веронику принял даже Мейерхольд, который возобновлял тогда в Театре Революции «Доходное место» и посмотрел там несколько пьес текущего сезона. С веселым хвастовством Пыжова привела в книге воспоминаний письменный отзыв Мейерхольда, где удостоверялось, что «т. Пыжова сумела преодолеть (а это всегда бывает очень трудно) в себе “мхатовщину”, навсегда с ней расстаться (сужу по Веронике). Тов. Пыжова смело может быть поставлена в ряд артисток (в Москве их раз, два и “обчелся”) новой техники и нового мировоззрения»[[379]](#footnote-380). Новообращенную Пыжову, как и пролеткультовку Глизер, охотно приняли в лоно «театрального Октября». Хороший актер кому покажется лишним в любой из сходных ситуаций…

Во всяком случае, Вероника — Пыжова ничуть не уступала лучшим работам коренных мастеров труппы, таким, как Мэра — А. В. Богданова, секретарь партячейки Сомов — Д. Н. Орлов, Настя и Софрон Болтиковы — Н. И. Иванова и Г. Ф. Милляр.

Имелась в спектакле еще одна особенность: оформивший его художник-лефовец А. М. Родченко проводил здесь опыты в сфере производственного искусства, предвосхищая очередной призыв первого русского конструктивиста В. Е. Татлина: «Новый быт требует новых вещей». Опыты были утилитарны: демонстрировались модели одежды, портативная сборная мебель {191} и другие вещи нового быта. Работу Родченко благожелательно обсуждала пресса, но — независимо от спектакля, которому она помогла мало, лишь оттенив механическую выстроенность драматической основы.

В Театре Революции «Инга» выдержала около двухсот пятидесяти представлений. В других театрах она осталась тем, чем была на деле, — рационалистической агиткой. Такой и ставил ее, например, Б. М. Дмоховский в ленинградском Большом драматическом театре, где Ингу играла Н. И. Комаровская, а Глафиру — Е. Н. Никитина. Умозрительная пьеса, в общем, не прижилась на сцене. Весной 1932 года журнал «Рабочий и театр», поминая ее в прошедшем времени, требовал «застраховать театр от возможности проникновения таких пьес, как, скажем, глебовская “Инга”». Заметка имела подзаголовок: «Конец “Ингам”»[[380]](#footnote-381). Но до конца было еще далеко. «Инги» поступили в серийное производство. Застраховаться от схем не всегда удается и сегодня.

Последующие «индустриальные» спектакли, шедшие косяком на сцене Театра Революции, терпели фиаско один за другим и как плоские, рассудочные конструкции, и потому еще, что не знали обогащающих актерских работ, ставших в ряд с удачами Глизер в «Инге» или Орлова в «Росте». В них варьировались сюжетные ситуации, знакомые изначально — от «Воздушного пирога» до «Роста».

В «Горе» З. А. Чалой, поставленной К. А. Зубовым и оформленной И. Ю. Шлепяновым (премьера — 28 декабря 1929 года), растерянного руководителя-коммуниста окружали вредитель-инженер, иностранец-спец, занятый экономическим шпионажем, и т. п.; проходили сцены фокстротного «разложения», а отщепенец-рабочий, продавшийся врагам, устраивал взрыв на руднике. Рядом мелькали бледные тени положительных героев: сознательные шахтеры, честный советский инженер, рабочий-балагур с гармошкой. На собрании партячейки звучали стереотипные речи. Под занавес шайку вредителей ловили. «Повторение уже давно пройденного», — писал о спектакле Б. В. Алперс[[381]](#footnote-382). Чуть повышало интерес то обстоятельство, что ведущие роли играла молодежь из недавних юниоров: Н. М. Тер-Осипян, В. Н. Власов и другие.

«Партбилет» А. И. Завалишина ставили В. Ф. Федоров и И. С. Зубцов, оформлял И. Ю. Шлепянов (премьера — 28 февраля 1930 года). И тут разыгрывалась драма руководителя-коммуниста, оторванного от рабочей массы и опутанного {192} проходимцами. Драму усугубляло меньшевистское прошлое героя и его барственность: управляющий трестом Сорокин был женат на генеральской дочке, проводил отпуск за границей и даже партвзносы пересылал с секретарем. Последнее и обусловило крах. Партбилет задерживали. На собрании возмущенные рабочие клеймили своего начальника как чужака, покрывающего жуликов и равнодушного к производству. Сорокина смещали с должности, исключали из партии, а его жена Таня сбегала за границу.

Пьесе недоставало позитивной четкости, и это наложило печать на ее сценическую судьбу. Незадолго до московской премьеры была отменена премьера «Партбилета» в Драматическом театре Ленинградского госнардома, назначенная на 19 декабря 1929 года. Ее подготовил режиссер В. В. Люце, среди исполнителей были недавние актеры ТИМа и Театра Революции С. В. Азанчевский, М. Ф. Астангов, Э. П. Гарин, И. Я. Савельев и другие. Публицистическая трактовка Люце оказалась уязвимой: пьесу обвинили в пропаганде ложной теории «о неизбежности перерождения партийных кадров»[[382]](#footnote-383). Поводы к тому могли сыскаться.

Театр Революции, показавший премьеру чуть позже, уберегся от подобных упреков, но и похвал не стяжал: слишком уж расплывчата, непреодолимо уклончива была позиция драматурга.

К. А. Зубов отказался от публицистической подачи роли и играл интеллигента с благообразными сединами, субъективно честного и доброго. Это не помогало объяснить судьбу Сорокина до конца. Представительный герой становился жертвой то ли своего прошлого, то ли нынешней барственности, то ли дурных подчиненных. Актер достаточно тонко вникал в индивидуальную психологию персонажа, но общий смысл драмы Сорокина был запутан взаимоисключающими мотивами. «Так и остается невыясненным, что именно пытались сказать автор и театр», — писал рецензент[[383]](#footnote-384). Другой считал, что театр теряет темпы[[384]](#footnote-385). Правда, имелось в виду лишь то обстоятельство, что спектакль не прямо относился к индустриальной тематике; но темпы творческого роста действительно замедлились.

Это стало еще видней после премьеры «Двенадцатого С‑261» (апрель 1931 года), хотя Б. П. Барков в своей пьесе как раз и пытался отразить темпы индустриализации, рост {193} социалистического соревнования. Коллектив паровозостроительного завода решал перевыполнить производственную программу и дать сверх плана два паровоза С‑261. Рабочие добивались этого, как отметил рецензент спектакля, «одним мускульным напряжением труда». Внутренние мотивы энтузиазма не были объяснены — ни в борьбе за темпы, ни в схватке с рвачами и хулиганами. Идя за драматургом, постановщик К. А. Зубов не проник в суть жизненных процессов. Критика расценила «Двенадцатый» как «бытовой спектакль» и, сравнивая его с «Выстрелом» в ТИМе, признала, что «второй “выстрел” сделан вхолостую»[[385]](#footnote-386). От «Темпа» Погодина у вахтанговцев спектакль отстоял еще дальше.

Чисто тематически заинтересовала театр и пьеса Завалишина «Строй-фронт», поставленная и оформленная И. Ю. Шлепяновым (премьера — 29 апреля 1931 года). Спектакль-схема явился неудачей театра и режиссера-новичка. Последним, уже решительно запоздалым вздохом этого репертуарного поветрия была иллюстративная агитпьеса Глебова «Утро», поставленная без всякого успеха Терешковичем в 1932 году — в том самом году, когда возвестили «конец “Ингам”», то есть серийному производству производственных пьес. Спектакль казался седым анахронизмом для Театра Революции. К тому времени драматургия Погодина и режиссура Попова уже решительно определили поворот к новому.

Вышло так, что драматургия Глебова положила начало «индустриальному» репертуару Театра Революции, а потом и завершила его. В промежуточный период этот репертуар ширился за счет тематики и конкретного жизненного материала, но только подготавливал будущие смелые находки искусства. На учете и преодолении опыта «индустриальных» спектаклей выросла «Поэма о топоре». Сами же они поэмами не стали, разве что не лишены были в той или иной мере топорности, подчас выводившей их за грань историко-эстетического анализа.

Крупным событием конца 1920‑х годов был «Человек с портфелем», показанный в промежутке между «Ростом» и «Ингой», но он стоял особняком.

## Две работы А. Д. Дикого

Первая же встреча с режиссером А. Д. Диким принесла искусству Театра Революции новое жанровое качество. И «Озеро Люль», и «положительный люлизм» производственных хроник {194} так или иначе представляли собой беглую разведку тем, ситуаций, ритмов современности, и только отдельные режиссерские, а чаще актерские прозрения открывали там горячую подпочву.

Пьесу Файко «Человек с портфелем», показанную 14 февраля 1928 года, Дикий рассматривал как психологическую драму. Попытка заглянуть вглубь до сих пор не формулировалась в Театре Революции столь определенно. Но подобная попытка была неотвратима с приходом группы мастеров из МХАТ‑2, с накоплением психологизма в искусстве коренных актеров труппы, таких, как Бабанова, Орлов, Терешкович.

Участница спектакля Пыжова, пришедшая с группой актеров МХАТ‑2, подробно и живо описала репетиции Дикого. Она показала и то, как складывался добавочный — объединительный — итог работы: на репетициях разные течения внутри труппы не то чтобы улеглись, но слились. «Дикий своим необыкновенным талантом на деле доказал, — писала Пыжова, — что искусство может объединить актеров любого направления и, если они талантливы, объединить плодотворно, с великолепными результатами»[[386]](#footnote-387).

В «Человеке с портфелем» Дикий остранял правду внутреннего актерского переживания внешне-кинематографической подачей. Он превратил девять картин драмы в тридцать три эпизода спектакля, хотя это сакраментальное число ничуть не свидетельствовало об оглядке на «Лес» Мейерхольда. К кинематографической раскадровке действия подстрекал уже ритм движения поезда, в котором оно начиналось. По убегающему назад перрону уплывали фигуры провожающих и носильщиков. Двигались стенки вагона. Кинопроекция давала общий вид мчащегося состава. Из спального купе действие перебрасывалось в вагон-ресторан, где герой пьесы, профессор карьерист Гранатов вел решительный разговор с подлецом Лихомским, соучастником его былых контрреволюционных дел, а свидетелями разговора-разоблачения оказывалась чета оголтелых обывателей Редуткиных. Наконец, в тамбуре Гранатов сбрасывал шантажиста Лихомского под колеса громыхающего поезда, и кинокадры показывали его гибель.

Н. П. Акимов, оформлявший спектакль, применил приемы киномонтажа, недавно опробованные им в «Разломе» на вахтанговской сцене. Посреди занавеса-ширмы раздвигалась ввысь и вширь рама, открывая переустроенное зеркало сцены, а к концу эпизода сдвигалась, уводя в диафрагму сценический кадр. Воображаемый кинообъектив привольно чувствовал себя в спектакле, он то и дело менял размеры рамки, план, ракурс показа. Словно по его воле стол наклонялся под углом в 45 градусов, {195} ближние предметы неправдоподобно увеличивались: пепельница — с автомобильное колесо, галоши — аршинного роста. «Дорожный чемодан вырастает до размеров египетского саркофага… — писал А. И. Гидони. — А вешалка требует для своего использования восхождения на второй этаж. На этой вешалке висит шинель, которая могла бы гарантировать от простуды жирафов зоологического сада»[[387]](#footnote-388). Акимов, художник изобретательный и ироничный, заострял моду на кинофикацию театра до насмешливого вызова. У него не было тех утилитарных целей, какие преследовал год спустя Родченко в «Инге». Когда предметы обихода становились условными, действие отключалось от бытовизма. Изобразительное по назначению становилось выразительным по воздействию. Маятник в высоту сцены словно отсчитывал минуты жизни героя. Все объединяла прямая содержательная мысль: есть разлад между видимым и сущим, причуды аберрации мешают сразу постичь истинную величину вещи, явления, личности. А эта мысль была для спектакля главной.

Разновеликим и сложным объектом исследования был в спектакле Дикого — Акимова профессор Гранатов. Человек незаурядного ума и воли, пробивающийся к большой карьере нечистыми путями, он падал жертвой собственных преступлений. Белогвардейское прошлое, которое он скрывал, преследовало его по пятам, лезло из всех щелей. Роль Гранатова была одной из крупных работ М. Е. Лишина. В профильных позах угадывалась ястребиная хватка дипломированного конкистадора, но актер, где мог, нейтрализовал мелодраматические и детективные мотивы, заданные текстом. Он играл по-своему мужественного человека. Работа под руководством Дикого ввела его в план внутреннего психологического конфликта, ибо только борьба зрительного зала между отрицательной оценкой Гранатова и известным сочувствием к его попыткам спастись, суд над ним, а не одно лишь сплошное неприятие, могли возыметь драматический результат. И актер не боялся вызвать толику сочувствия в момент, когда его Гранатов швырял под колеса поезда липкого шантажиста Лихомского, который у Н. В. Чистякова нес черты смердяковщины. Своего рода борьба симпатий и антипатий продолжалась в эпизоде, где пошлый мещанин Редуткин — Д. Н. Орлов, мучитель и вымогатель, подстерегал Гранатова на институтской лестнице и, снимая под конец маску зловеще-уклончивого буффонства, без околичностей припирал Гранатова к стенке. Здесь тоже брезжили тона гротескного психологизма {196} Достоевского, вспоминался безликий и страшный мещанин, преследователь Раскольникова. Наконец, нельзя было отказать этому Гранатову в мужестве, с каким он, загнанный и обреченный, всходил в финале по неправдоподобно крутым ступеням, обитым черным бархатом, на возвышение, подобное лобному месту, со столом, вздернутым кверху под кричащим углом, и с президиумом, словно повисшим в воздухе. Здесь лишний раз подтверждалось, что «эксцентричная» живопись Акимова была активно психологизирована. Чем выше был угол падения саморазоблачавшегося героя, тем сильнее отдавался его выстрел за кулисами, направленный в себя.

Режиссура вела исполнителей путем внутреннего конфликта, особенно плодотворным на фоне однолинейных схваток из производственных пьес.

Психологически прозрачно играла О. И. Пыжова роль Ксении Треверн. Бывшая жена Гранатова возвращалась из парижской эмиграции на родину, чтобы покончить счеты с унизительной жизнью и передать отцу их сына, — обаятельно прямодушная русская женщина, исстрадавшаяся, с горькой складкой у рта и траурной вуалью; траур она носила по умершему отцу. В образе, созданном актрисой, критика находила черты духовного родства с героиней «Дней Турбиных». «Это была едва ли не лучшая ее роль», — писал о Пыжовой позднее А. Д. Попов[[388]](#footnote-389).

Тринадцатилетнего Гогу, полурусского, полуфранцуза, с утонченной внешностью и отравленной цинизмом душой, играла М. И. Бабанова. Детский, непосредственный порыв вдруг сникал, сменяясь горечью. Конфликт и тут заглядывал внутрь характера. Гога Бабановой то тянулся к матери, то прикрикивал на беспомощную «Ксении» покровительственно и отчужденно. Недоверие к Гранатову, подсказанное чутьем, вырастало в полной смятения и страха сцене, когда Гранатов раскрывался перед сыном, а тот, бледнея и ненавидя, кидался на враждебного ему отца с кулаками.

Гога — Бабанова, Ксения — Пыжова, пышнобородый, добродушо-вспыльчивый профессор Андросов — Л. А. Волков, затравленный своим любимым учеником Гранатовым, простоватая и импульсивная аспирантка Зина Башкирова — А. И. Волгина, обманувшаяся в Гранатове, — все эти жертвы «ястреба» своими человеческими качествами противостояли ему резко и обличали непримиримо.

Режиссерская трактовка Дикого, динамические метафоры Акимова, игра ведущих актеров дискуссионно заостряли тему {197} драматурга, подымаясь над буквальностью быта и среды к правде психологически напряженной атмосферы спектакля, к обобщающей поэтической образности. «Человек с портфелем» получил резонанс, какого Театр Революции не знал со времен мейерхольдовских премьер. О нем спорили на диспутах и в печати. Уже 10 января 1929 года он исполнялся в двухсотый раз, а к 1934 году выдержал шестьсот пятьдесят представлений. Пьеса широко пошла по стране и была экранизирована — спектакль сам во многом предсказал ей путь на, экран.

Как было сказано выше, Дикий в Театре Революции не задержался и покинул его, отслужив один сезон. Вторая работа режиссера в этом театре была лишь гастрольным эпизодом, хотя и значительным.

25 сентября 1930 года состоялась премьера «Первой Конной» Вишневского. Постановка была задумана, по словам Дикого, как «спектакль-ода». Воспевая суровую героику гражданской войны, режиссер добивался правды психологических состояний, давал резкую смену таких состояний, властно играя эмоциями сцены и зала. Позже А. Д. Попов уподоблял неистовый режиссерский темперамент Дикого темпераменту Вишневского и находил, что «спектакль получился страстный и масштабный»[[389]](#footnote-390). Строгое по стилю, лаконичное оформление предложил И. М. Рабинович. На лестницах и помостах разного уровня с быстротой кинокадров сменялись эпизоды, временами действие перебрасывалось наплывами на экран. Обстоятельственные приметы давались скупо: царскую казарму обозначали штандарты, натянутые на тросах, германский фронт — пушечное жерло, нацеленное на зал. Абстрагированный фон был одним из средств обобщения, давно знакомых Театру Революции. И так же знакомо было вторжение в этот отвлеченный фон иных натуралистических подробностей. М. Ф. Астангов, с большой силой игравший исступленного офицера Икс, потом вспоминал[[390]](#footnote-391), что никак не мог принять иные натуралистические моменты своей роли.

Главным героем и главной победой спектакля была революционная масса. Намеренно одноликая и серая вначале, она постепенно выделяла из своей среды могучие личности. Процесс кристаллизации характеров отражал путь революционного, идейного, боевого возмужания массы в целом. Образ массы пускал зеленые ростки и побеги, а корни уходили вглубь. Так прочитывалась в спектакле режиссерская концепция. Так {198} вырастали основные персонажи: Иван Сысоев — А. П. Лукьянов, боец в галифе — В. П. Ключарев, комиссар — Г. В. Музалевский, командир — А. И. Щагин и другие. Индивидуализирован был и ведущий — Н. А. Раевский, участник действия, матрос.

«Первая Конная» не встретила такого же широкого отклика, как «Человек с портфелем», и сравнительно недолго держалась на афише. Спектакль был не вполне оригинален. Дикий дал очередной вариант своей постановки, показанной раньше в Ленинграде и Минске. Вдобавок пьеса Вишневского была знакома Москве: ее уже сыграли Театр Красной Армии и Рабочий театр Пролеткульта.

Для самого же Театра Революции встречи с Диким значили чрезвычайно много. Они прочно обосновали реалистические тенденции труппы, агитационные склонности репертуара, конструктивные начала сценического убранства. Больше чем кто бы то ни было, Дикий готовил театр к встрече с его будущим выдающимся руководителем, режиссером вахтанговской школы А. Д. Поповым. Не случайно следующей же премьерой после «Первой Конной» явилась «Поэма о топоре».

## Перед встречей с А. Д. Поповым

Начальное десятилетие Театра Революции перед большим «этапом А. Д. Попова» насыщали противоречивые, порой трудно совместимые, но в конечном итоге плодотворные искания. От политобозрений теревсатовского типа, от полемического экспрессионизма ранней «толлеровщины», перевалив через такой рубеж, как «Озеро Люль» в постановке Мейерхольда, театр шел к проблемно-бытовым и производственным спектаклям о советской современности, порой подымался над схематикой лобовых атак, а иногда падал их жертвой, но перестраивал ряды и шел дальше, достигая важных реалистических результатов в отдельных актерских работах и целых спектаклях, вплоть до «Человека с портфелем» и «Первой Конной». Он знал кризисы и переломы. «Чистые обобщения» ранних конструктивистских постановок оказывались преходящими и непрочными в спектаклях, где необходимость реального быта современности была очевидна. В сложных внутренних соотношениях выразительности и изобразительности по-разному восстанавливалось их изначальное, но разъятое единство, вырабатывались убедительные градации реалистической условности, определяемые в каждом случае содержательной задачей целого.

Все эти годы театр был предан боевой современной тематике. Агитационно-публицистическая, партийная направленность его репертуара, всего его творчества сохранялась как {199} нерушимое кредо. Театр Революции был одной из центральных лабораторий и производственных площадок молодой советской драматургии. В нем впервые крупно выступили Файко, Ромашов, Билль-Белоцерковский, Глебов, он смело рисковал, выдвигая новые имена и новые, пусть несовершенные пьесы, казавшиеся ему актуальными. Театр делал ставку на собственный репертуар, проявляя подчас некоторую узость. Его интересовала пьеса, никому другому не отданная, и именно пьеса. За десять лет он только однажды обратился к инсценированной прозе («Кадриль с ангелами»), только однажды допустил уже сыгранную другими современную пьесу («Первая Конная») и только однажды отдал дань классике («Доходное место»).

К исходу десятилетия театр собрал под своей крышей крупных актеров, пришедших в разное время, и вырастил способную молодежь из числа юниоров. М. И. Бабанова, А. В. Богданова, Ю. В. Васильева, Ю. С. Глизер, Н. И. Иванова, В. М. Марченко, О. И. Пыжова, А. Н. Рякина, Е. Н. Страхова, Н. М. Тер-Осипян, М. Ф. Астангов, В. В. Белокуров, В. Н. Власов, В. П. Ключарев, В. А. Латышевский, А. П. Лукьянов, Г. Ф. Милляр, Г. В. Музалевский, Д. Н. Орлов, Т. Д. Соловьев, Н. В. Чистяков, А. И. Щагин надолго связали с ним свою судьбу.

Покинули театр Лишин и Мартинсон (вернувшийся после ухода А. Д. Попова). В начале деятельности Попова ушли Зубов и Терешкович. Оба уже успели зарекомендовать себя в режиссуре, ставя спектакли в Театре Революции и за его пределами. Зубов с 1927 года возглавлял Замоскворецкий трам, где режиссировал и Терешкович, а в 1932 году, после краткого пребывания в Театре имени МОСПС, стал художественным руководителем Театра имени Ленсовета, только что образованного на основе Театра Замсовета, и работал там до перехода в Малый театр (1938). Терешкович руководил организованной им в 1929 году Студией имени А. В. Луначарского, которая в 1931 году влилась в состав Театра-студии имени М. Н. Ермоловой. В 1933 – 1936 годах он был художественным руководителем ермоловцев. Кроме того, еще в 1930 году ушел на самостоятельную режиссерскую работу Л. А. Волков.

Основная часть труппы была готова к встрече с А. Д. Поповым. Под его эгидой начинался новый этап творчества Театра Революции, о «боевой революционной позиции» которого и «великолепной большой труппе» Попов уважительно писал потом в книге воспоминаний.

# **{****200}** Глава восьмаяСатира и эпос ГосТИМаБитва жизниС МаяковскимОт трагедии к эпосу: «Командарм 2»Дорогами «Мистерии-буфф»

## Битва жизни

К десятилетию Октября ТИМ показал агитобозрение «Окно в деревню» (премьера — 8 ноября 1927 года). Спектакль был подготовлен наскоро в промежутке между постановками двух классических комедий. Текст по плану Мейерхольда написал Р. М. Акульшин. Коллективную режиссуру осуществляли Н. И. Боголюбов, В. Ф. Зайчиков, С. В. Козиков, Е. В. Логинова, Х. А. Локшина, Н. К. Мологин, А. Е. Нестеров, З. Н. Райх, А. А. Темерин, П. В. Цетнерович и другие под общим руководством Мейерхольда. Оформляли спектакль художник В. А. Шестаков и композитор Р. И. Мервольф. Бригадный метод работы не принес полноценных результатов. Обозрение вышло громоздким и лоскутным. Деревенская жизнь, слабо знакомая театру, приукрашивалась. На зеленых покатых склонах весело трудились, плясали, пели и справляли «красные обряды» празднично разряженные сельские типажи. Действию был задан кинематографический темп. Кадры кинохроники, перебивая фабульно не связанные сценические эпизоды, призваны были подкрепить правдоподобие зрелища. Но «факт» в данном случае выступал как зеркальный перевертыш подлинного документализма в искусстве. «Факт» допускал любое обхождение с ним, иллюстрируя тезис и заслоняя правду жизни.

ТИМ ставил себе в заслугу то, что он единственный дал к десятилетию Октября праздничный спектакль о текущих днях, тогда как другие театры обращались к давности революции и гражданской войны. Это было самообольщением. «Бронепоезд» МХАТ содержал куда больше правды о характере и душе современника, чем агитка «Окно в деревню», представленная в рудиментарных формах этого жанра. Даже наиболее расположенный отзыв отмечал: «Есть в спектакле бесспорные провалы, длинноты, нетактичные и неуместные эпизоды (“красные обряды”, {201} “Уитмен”), поверхностная агитка, фальшь»[[391]](#footnote-392). Отдельные моменты действия оборачивались пародией на славное прошлое жанра и самого театра.

Новаторств всяческих герольд,
«Окно в деревню» открывая,
В нем выбил стекла Мейерхольд, —

смеялся Эмиль Кроткий. «Не деревня, а мармелад… Вечный праздник», — вторил в прозе другой насмешник. Через полтора года, в «Клопе», театр сам будет издеваться над своей ошибкой, над теми же «красными обрядами».

Ода современности получилась слащавой, с одной стороны, менторской — с другой. Расхолаживал зрителей «общий тон спектакля — поучительный, дидактический»[[392]](#footnote-393). Следом, в «Горе уму», сатира на движущиеся мишени прошлого и настоящего неуверенно раздваивалась; театр еще не выбрал главной мишени. Все вместе выдавало кризис творческого сознания, переживаемый Мейерхольдом. Признаки кризиса сгустились внезапно и грозно.

О том свидетельствовал зал, заполнявшийся в 1928 году на три четверти, причем платной публики набиралось лишь до половины: «40 – 45 проц. по отношению к кассовому номиналу и 73 проц. по отношению к емкости», — констатировала особая комиссия[[393]](#footnote-394). Дефицит катастрофически возрастал. Помещение театра, запущенное, неуютное, требовало срочного ремонта.

Бегство вернувшегося затем И. В. Ильинского и не вернувшейся М. И. Бабановой («лучших учеников Мейерхольда», как говорилось в печати), уход режиссера В. Ф. Федорова, художника И. Ю. Шлепянова, М. И. Жарова и еще нескольких актеров — все это также указывало на нелады в театре.

Душил репертуарный голод. Современных пьес, близких эстетике ТИМа, почти не было, а то немногое, что имелось («Хочу ребенка» Третьякова), не встречало поддержки извне. Драматурги обходили театр стороной, заранее зная участь пьес, подвергающихся перемонтажу. К исходу сезона 1927/28 года в портфеле театра не было ни одной реально осуществимой пьесы. 4 мая 1928 года Мейерхольд телеграфировал Маяковскому: «Последний раз обращаюсь твоему благоразумию. Театр погибает. Нет пьес. От классиков принуждают отказаться. Репертуар {202} снижать не хочу…»[[394]](#footnote-395) Последние слова объясняют многое в сложившейся ситуации.

В августе 1928 года Мейерхольд, находившийся на лечении во Франции, обратился с ходатайством о средствах для капитального ремонта помещения, для покрытия дефицита и для заграничной поездки театра. Его письмо не отличалось дипломатическим тактом. А поскольку ультиматум Мейерхольда случайно совпал с отъездом за границу М. А. Чехова, «дезертирство» двух крупных художников стало главной злобой дня. Оно обсуждалось на диспутах и в печати, журналы «Новый зритель» и «Современный театр» проводили анкеты, не скупились на фельетоны, где режиссера сравнивали со сбежавшим деспотом-царьком. «Представителю взбесившейся и пресытившейся мелкобуржуазной интеллигенции — каким является Мейерхольд… — единственное спасение *бежать*», — писал Билль-Белоцерковский[[395]](#footnote-396). 17 сентября теасекция ВАПП приняла резолюцию о закономерном крахе Мейерхольда и его театра. 19 сентября «Известия» сообщили, что Мейерхольд, ссылаясь на болезнь, отказался приехать для срочных переговоров с Главискусством, и ТИМ подлежит расформированию.

Между тем в телеграмме, полученной Луначарским 19 сентября, Мейерхольд заявлял: «Слухи о моем отъезде за границу навсегда абсолютно неверны. Уверен, что Вы примете все меры не только к сохранению театра моего имени, но и к улучшению его положения. Руководство театром я не оставлял ни на одну минуту даже во время лечения»[[396]](#footnote-397). Однако Главискусство, как сообщала 20 сентября «Правда», намеревалось перевести ТИМ на положение частного коллектива, то есть бросить его на произвол судьбы.

Обстановка накалилась. Злое пророчество из повести Булгакова вот‑вот готовилось сбыться.

Но на защиту ТИМа поднялась общественность. Многочисленные партийные, комсомольские, профсоюзные организации Москвы и других городов направляли в печать резолюции своих общих собраний, требуя сохранить революционный театр. Стойко сражалась за ТИМ «Комсомольская правда». С разъяснением в ней и в «Вечерней Москве» выступил Луначарский. 21 сентября «Правда» поместила статью Керженцева. Заведующий сектором искусств и литературы Агитпропа ЦК ВКП (б) писал:

{203} «Разрушить театральный коллектив очень просто. Создать его — дело долгих лет, величайших усилий…

Не может быть никакой речи о закрытии театра Мейерхольда. Если у кого-нибудь имеются такие намерения и предложения, они должны встретить решительный отпор… Мы не имеем права наносить удар революционному театру, оказавшему такое крупное влияние на всю нашу театральную современность…

Театр Мейерхольда должен жить!»[[397]](#footnote-398)

«Театр Мейерхольда должен быть сохранен. Ему должны быть обеспечены наиболее благоприятные материальные условия для работы», — гласило письмо журналистов из крупнейших газет страны, напечатанное 27 сентября в «Правде».

«Театр должен жить» — называлась редакционная статья «Труда» от 28 сентября, а 2 октября газета озаглавила отчет об очередном диспуте: «Даешь театр Мейерхольда!» Не отставала ленинградская пресса. «Театр Мейерхольда сохранить!» — требовал журнал «Рабочий и театр». «Театр Мейерхольда будет жить», — выражала уверенность «Жизнь искусства» в передовой статье.

19 октября ТИМ открыл очередной сезон. Театр удалось отстоять. Он получил сверх бюджета 90 тысяч рублей на текущие нужды. В тот же день «Комсомольская правда» поместила развернутые комментарии Мейерхольда по поводу происходящего. «Никакого кризиса нет!» — восклицал автор статьи[[398]](#footnote-399).

2 декабря, после пятимесячного отсутствия, Мейерхольд приехал в Москву.

Через две недели Маяковский вручил ему комедию «Клоп».

Мейерхольд ждал пьесу Маяковского и связывал с ней судьбу своего театра. «Репертуар снижать не хочу…» Одна эта телеграмма опровергала вздорные разговоры о «дезертирстве». Теперь, по приезде, имея в руках «Клопа» Маяковского, «Командарма 2» Сельвинского, «Хочу ребенка» Третьякова и «Самоубийцу» Эрдмана, постановки которого добивался и Станиславский, Мейерхольд мог уверенно заявить интервьюеру: «Репертуарный кризис изжит театром полностью (по крайней мере, на ближайший период). Наша основная позиция — ставка на передового революционного драматурга-экспериментатора — остается по-прежнему непоколебленной»[[399]](#footnote-400). Связывая свои {204} недавние эксперименты над классикой с ближайшими постановочными планами, Мейерхольд заявлял 12 января 1929 года на вечере комсомольцев «Красной Пресни»: «Мы хотели приготовить наш театр для новых драматургов. Наша работа над “Ревизором” и “Горе уму” расчистила путь к тому, чтобы только в наш театр Маяковский, Сельвинский, Эрдман, Третьяков принесли свои новые произведения»[[400]](#footnote-401). Пьесы Маяковского и Сельвинского были показаны в пределах того же сезона.

Кризис сменялся новым взлетом. Правда, не все принятые пьесы пошли на сцене, а из пошедших не все оказались равноценны. Трудности материального порядка тоже давали себя знать. По финансовым причинам труппа порой делилась надвое, с параллельным гастрольным репертуаром для дублирующего состава. Осенью 1931 года вторая труппа была вообще упразднена: в театре убавилось двадцать девять человек.

Притом основная программа Мейерхольда сбылась. В апреле — июне 1930 года ТИМ гастролировал в Берлине и восьми других городах Германии, затем — в Париже. Руководитель театра «Ателье» Шарль Дюллен, видевший «Лес» и «Ревизора», писал: «Мейерхольд наотрез отказался от всяких театральных условностей, пренебрег всеми привычками публики; он ни перед кем не отступил, не испугался ничьего гнева. Его творчество тесно связано с революцией. Оно неизбежно должно было прийтись по душе народу, который жадно стремится строить после того, как разрушал»[[401]](#footnote-402). Гастроли ТИМа вновь подтвердили международное значение советского театрального искусства.

В том же 1930 году молодые архитекторы М. Г. Бархин и С. Е. Вахтангов вместе с Мейерхольдом начали разрабатывать проект нового здания ТИМа, а через два года проект стал претворяться в железобетон. По сути дела, новое здание контурно выстраивалось в самих постановочных решениях Мейерхольда, преобразивших образ сцены, характер взаимодействия между нею и залом. Бархин впоследствии писал: «Богатейший опыт прошедших постановок давал много драгоценных пластических находок… Именно на таких постановках создавались начала “программы проектирования”»[[402]](#footnote-403). Осенью 1932 года ТИМ переселился в помещение на Тверской, где ныне работает Театр имени М. Н. Ермоловой. От театра б. Зон остались только стены.

Главным завоеванием ТИМа был его репертуар. «Клоп» и «Баня» Маяковского, «Командарм 2» Сельвинского, «Выстрел» {205} Безыменского, «Последний решительный» Вишневского, «Список благодеяний» Олеши — эти новинки 1929 – 1931 годов, взятые вместе, определили еще один важный этап на пути к искусству современности.

## С Маяковским

13 февраля 1929 года был показан «Клоп», 16 марта 1930 года — «Баня». Маяковский значился на обеих афишах ассистентом постановщика Мейерхольда по «работе над текстом». Работа драматурга продолжилась на репетициях. По словам участника спектакля Н. А. Басилова, как-то Мейерхольд сказал:

«— Володя, зачем ты обижаешь Серебренникову?

— Я?! — изумился тот.

— Конечно. Разве она плохо читает Розалию Павловну?

— Хорошо.

— Так напиши ей какой-нибудь монолог.

На другой день Маяковский принес новый монолог: “Товарищи и мусье, кушайте, пожалуйста”»[[403]](#footnote-404).

Свои всегдашние задачи «режиссерской драматургии» Мейерхольд теперь осуществлял рукой автора-союзника. Ничего похожего на «преодоление» не было. Напротив, перед началом репетиций «Клопа» Мейерхольд заявлял: «Пьесой этой Маяковский говорит *новое слово в области драматургии*, и вместе с тем произведение это поражает особо виртуозной обработкой материала. Вспоминаются замечательные страницы Гоголя»[[404]](#footnote-405). Еще выше он оценивал «Баню»: «Я с ужасом думаю, что мне в качестве режиссера придется коснуться этой вещи… В этой вещи ничего переделать нельзя, настолько органично она создана»[[405]](#footnote-406). И снова режиссеру вспоминался Гоголь, а с ним Пушкин и Мольер. Он неспроста настаивал на такой преемственности: у него «Ревизор» тоже был своего рода «феерической комедией», а «Клоп» и «Баня» позволяли развернуть те мотивы сегодняшней сатиры, которые противоречиво пробивались в «Горе уму».

Сатира плакатного порядка была задана в натуральной типажности карикатур Кукрыниксов, оформлявших первую, современную часть «Клопа». А после гротескной интерлюдии Шостаковича в эпизоде пожара, «скомпонованной из шумов {206} сверхиндустриального города»[[406]](#footnote-407), сатира переходила в торжественную иронию второй, утопической части спектакля, оформленной художником-лефовцем А. М. Родченко. Театр издевался над «современной идиллией» нэповского Ренессанса и подтрунивал над обывательскими представлениями о будущем.

Двухчастная композиция была обоюдозеркальной. Настоящее обозревалось из будущего, будущее — из настоящего. Но и там, и тут выпуклое зеркало сдвигалось в фокусе жанровой задачи, зрелище сатирически стилизовалось, укрупнялось в деталях. Приемы обозрения, обнажаясь, проникали из первой части спектакля во вторую. Подробности ушедшего быта 1929 года становились в 1979 году поводом для сенсационного репортажа, поглазеть на них слеталась туча газетчиков во главе с королем репортажа — В. Ф. Зайчиковым. Репортаж из будущего велся о настоящем, списанном в прошлое. Временные планы смещались, как в щедринской сатире, и остранялись. Зрителям в зале предлагали протереть глаза, дивясь на самих себя. Словно ископаемые диковины, проходили рабочий, заразившийся алкоголизмом, влюбленная-лунатичка, фокстротирующая пара — «двуполое четвероногое», «тридцатиголовая шестидесятиножка» — 30 герлс из мюзик-холльной хореографии Касьяна Голейзовского. Но подобный же монтаж аттракционов составлял явь непосредственного действия в первой части.

Перед витриной универмага сновали крикливые маски обозрения: спекулянты, ловкачи, с абажурами для сладострастия, с бюстгальтерами на меху и прочим товаром. Присыпкин, Баян и мадам Ренессанс, появляясь тут, сразу окунались в колоритно-родственную среду. А среда кипела в немолчных голосах улицы, гудках автомобильных клаксонов, писке раздувающихся чертиков «уйди-уйди», милицейском свисте. «Живой милиционер, перенесенный как будто с улицы в театр, разбегающиеся от него в публику торговцы…» — перечислял Д. Л. Тальников и хмуро заключал: «аттракцион». Критик порицал грехи «балаганной клоунады», негодовал на «весь набор обозрения»: «Потом — аттракцион вузовский, номер фокстротного обучения, затем подлинный бедлам, какой-то сумасшедший дом на свадебной пирушке, где отвратные клоунские маски…»[[407]](#footnote-408) Оставляя оценки на совести критика, последовательного противника Маяковского и Мейерхольда, нельзя отказать ему в проницательности: он называл вещи своими именами. Претившие ему маски, аттракционы, обозрение, балаган имели {207} прочные корни в предшествующих опытах ТИМа, а здесь составляли генеральный способ воздействия.

Эту сторону мейерхольдовской режиссуры история расценила, напротив, как торжество закономерности. Много лет спустя выдающийся английский режиссер Питер Брук писал: «Каждый, кто пытался оживить театр, возвращался к народному источнику. У Мейерхольда были высокие задачи — он пытался вынести на сцену саму жизнь. Его почитаемым учителем был Станиславский, он почитал Чехова, а в творчестве своем он обратился к цирку и мюзик-холлу. Брехт корнями уходит в кабаре, Джоан Литлвуд мечтает о ярмарке. Кокто, Арто, Вахтангов, все эти такие далекие друг от друга интеллектуалы возвращаются к народу»[[408]](#footnote-409).

В молодняцком общежитии слесарь — В. И. Егорычев, умываясь до пояса, оборачивался к залу весь в мыльной пене и, дурачась, брызгал ею на приятелей. Эксцентрика сгущалась в эпизоде фокстротного обучения. Три карикатурно шпанистых типа, в полушубках и шапках, развалясь на стульях и сплевывая, играли на баянах, а четвертый, Баян — с большой буквы! — наставлял Присыпкина по танцевальной части. А. А. Темерин грубовато гаерничал в роли Олега Баяна, что входило в задачу: эпизод и у Маяковского назывался на афише гаерски — «Не шевелите нижним бюстом». В остальном сцена мало удалась Мейерхольду и сбивалась на штампы ходовых молодежных комедий с их бледно-розовым оптимизмом. Значительно богаче проявилась выдумка постановщика в сцене «красной свадьбы» Присыпкина и Эльзевиры Ренессанс — там была сплошная цепь сценических метафор и злых гипербол.

Но и в самых изобретательных сценах Мейерхольд шел вслед за мыслью Маяковского. Драматург помогал театру «взметнуть», а заодно «выпрямить линию», говоря языком тех дней. Расправляясь с Баяном как трубадуром «красных обрядов», осмеивая в этой теме живучесть приспосабливающегося мещанства, ТИМ попутно зачеркивал и кое-какие свои акции такого рода. Когда-то, в начале 1920‑х годов, тимовцы Н. В. Экк, А. И. Рубин и С. А. Майоров устраивали «комсомольское рождество» для рабочей молодежи Красной Пресни, и уже достаточно давно это отошло в прошлое. О «красных обрядах» из спектакля «Окно в деревню» упоминалось. С помощью Маяковского театр отсек побочную тенденцию поисков.

Союз с Маяковским перспективно обогащал искусство театра[[409]](#footnote-410). Особенно существенна в этом плане была тема перерожденца Присыпкина. Она позволила сказать тревожное {208} слово о тогдашней современности: нэп — краткий миг мещанского *возрождения* (отсюда горькая ирония в фамилии Ренессанс); нэп — и угроза *перерождения* таких нестойких попутчиков революции, как Присыпкин. Удалой когда-то «братишка» тонул в омуте нэпа, с треском отрывался от своего класса. А нэпман норовил породниться с «классом-гегемоном», заслониться тем или иным мандатом от превратностей бытия. Забубённая фантасмагория свадьбы «Клопа» лишь в самых общих контурах могла напомнить о свадьбе «Мандата», а враки Гулячкина: «Я — человек партийный!», — повергавшие в трепет его самого, это совсем не то, что действительное прошлое Присыпкина («бывший рабочий, бывший партиец, ныне жених»). Присыпкин был партийцем, и торчавший из его кармана профбилет весьма походил на прозрачный псевдоним партбилета. Уровень обобщений в «Клопе» и «Мандате» был различен. Сатира Маяковского несла такие качества театральной публицистики и историзма, на какие пьеса Эрдмана не посягала.

Присыпкина — Ильинского разоблачал пафос самоутверждения. Актер, по его словам, изображал Присыпкина «монументальным холуем и хамом»: «утрировал размашистость походки, придал тупое, кретинистое выражение монументальному лицу, немного кривовато ставил ноги… Внушительность превращалась в самодовольство, уверенность в безапелляционный апломб, в беспросветную наглость»[[410]](#footnote-411).

Потом, в эпизодах насмешливой утопии, образ человека в клетке окрашивался и оттенками драматизма. После того как автоматические руки в глубине сцены изображали народный плебисцит за воскрешение Присыпкина, после манипуляций врачей в стерильном царстве стекла, никеля и электрических вспышек, герой пробуждался от глубокого сна. Щурясь и потягиваясь, с гитарой в руке, он лениво осведомлялся: «Это какое отделение милиции?» Выходки привычного хамского свойства понемногу сменялись обидой. Нет, ничто не ломалось в нраве Присыпкина, он ничего не способен был уразуметь в окружающем его странном мире, не мог, да и не пробовал преодолеть свою природу. Но когда, заточенный в клетку вместе с клопом — своим alter ego, он клоунски изображал жрущего водку, курящего и сплевывающего дикаря-зверя, а под конец делал публике ручкой цирковой «комплимент», — это говорило о сложном. М. Б. Загорский услышал в сатирическом эпизоде ноту трагикомедии: «Мне почудился в этом скучающем помахивании {209} ручкой оттенок презрения к людям, осмелившимся пусть отсталого, омещанившегося, но живого же, черт возьми, человека посадить в клетку…»[[411]](#footnote-412)

Владимиру Маяковскому эта находка исполнителя нравилась («очень понравилась», — писал Ильинский). Образ Присыпкина восхищал и тех, кто спектакля в целом не принял. Тальников находил, что актер в этой роли «талантлив с ног до головы, — в каждом жесте своем, в каждой ужимке, даже явно непристойной и вульгарной… Вот художественно полнокровная фигура и потому социально значимая!»

Но новизна и пугала дерзостью. Тема буржуазного перерождения больше всего смущала критиков. С. С. Мокульского озадачило некоторое сходство Игоря Ильинского — Присыпкина со Степаном Кузнецовым — Швандей из «Любови Яровой» Малого театра, то есть «с явно положительным персонажем»[[412]](#footnote-413). Между тем судьба «братишки», захлебнувшегося в накипи нэпа, уже давно тревожила современное искусство. От «Штиля» Билль-Белоцерковского до эстрадных масок Утесова и Смирнова-Сокольского бывшие бойцы рвали на груди рубаху с воплем: «За что боролись?!»

«За что мы старались, кровь проливали…» — страдает размороженный «клоп». Театр Маяковского — Мейерхольда, как энциклопедия современных исканий, как сводка полемики, отражал многие острые вопросы жизни и искусства своей поры в отжатом виде.

Пространство «клетки» режиссер видел (и мизансценировал) почти аксонометрически, втягивая смотрящих в параллели проекций, делая зал сопричастным действию, провозглашая слитность сцены и зала объективно существующей.

Спектакль был, как горючая смесь — насквозь полемичен. И не только в вопросах жанра или выразительных средств, не только в подходе к теме: «братишка» и время. ТИМ нападал и отругивался. «Клоп» кусался. Само название задевало отчасти «Блоху» Е. И. Замятина, постановщик которой А. Д. Дикий следом перебросился на режиссуру «красного» балета в Большом театре. Не одну Изадору Дункан, но и балет «Красный мак» в постановке Дикого, конечно же, подразумевали слова из последней картины «Клопа» о зоологических типах, которые «под Интернационал в балетах чесали ногу об ногу». В словарь умерших слов заносилось имя Булгакова — то была «страшная месть» за шалые похороны Мейерхольда в «Роковых яйцах», не говоря уже о мхатовских «Днях Турбиных». Современникам {210} был ясен и смысл слов о «пыльных матрацах времени». Имелся в виду «Матрац» Ромашова в Театре Революции (1927) с его насмешками над пьесой Третьякова. Как уже упоминалось, в этом «Матраце» домработница из профессорской квартиры бросалась на входящих мужчин с воплем «хочу ребенка!». Спускать такое было нельзя: ни былому союзнику-театру, ни тем более драматургу, Мейерхольдом не уважаемому.

Парадоксальная сторона дела заключалась в том, что объекты полемики многое и подготовили в темах, в образности «Клопа» — уже в силу небезразличия ТИМа к таким объектам, по законам переклички.

Это понято не было. Укусы «Клопа» сердили разных деятелей театра, выводили из себя, вызывали ответную брань. Многажды обруганный Маяковским и Мейерхольдом критик Д. Л. Тальников (стихи Маяковского «Галопщик по писателям» появились за полгода до премьеры «Клопа») противопоставлял успех Ильинского «плоской зрелищной стряпне» целого. «Все это — первостепенная халтура, технически грамотная ввиду наличия опыта и всяких лабораторных возможностей театра Мейерхольда, но вполне отвечающая идейной и литературной халтурности пьесы, — писал Тальников в цитированной рецензии, хотя и оговаривался: — Впрочем, справедливость требует отметить, что спектакль, как таковой, в своих заданиях сделанный опрятно и технически точно, все же выше самого материала пьесы».

Оговорки выдавали предвзятость и особенно — предвзятость к Маяковскому. Тальников был не одинок. Удачи спектакля то и дело противопоставлялись недостаткам драматургии. «Ничто не в силах затушевать изъянов пьесы», — твердил Туркельтауб и все-таки признавался: «В смысле организованности, сцепленности “Клоп” — спектакль исключительный. Можно только удивляться, как Мейерхольду удалось так быстро приготовить пьесу». Но ведь еще Фурманов в свое время писал нечто подобное о «Мистерии-буфф» 1921 года.

Публика ломилась на «Клопа». До конца сезона он шел почти ежедневно. В день закрытия сезона, 16 мая, Маяковский обратился с речью к зрителям спектакля. Поэт уже работал над «Баней».

В промежутке между «Клопом» и «Баней» была показана стихотворная агитпьеса А. И. Безыменского «Выстрел». Постановщики В. Ф. Зайчиков, С. В. Козиков, А. Е. Нестеров, режиссер-ассистент Ф. П. Бондаренко, художники-конструкторы — студенты Вхутеина В. В. Калинин и Л. П. Павлов, композитор Р. И. Мервольф работали под руководством Мейерхольда, торопясь отозваться на Первый всесоюзный съезд ударных бригад. Съезд проходил в Москве 5 – 10 декабря 1929 года, {211} премьера состоялась 19 декабря. Постановочная бригада сама демонстрировала ударные темпы.

ТИМ ставил «Выстрел» в поддержку линии, начатой Маяковским. Пьеса Безыменского привлекла театр сатирой на «совбуров», на чинуш-перерожденцев, которым противостояли энтузиасты трамвайного парка — комсомольцы, партийцы, рядовые производственники.

Ударная бригада комсомольцев боролась с вредителями и головотяпами, нападала на заведующего трампарком Пришлецова, карьериста и партперерожденца. Борьба влекла за собой жертвы: выстрелом за сценой кончал самоубийством комсомолец электрик Николай Корчагин — В. И. Егорычев. Спектакль мыслился как ответный выстрел по врагу. Действие походило на политический диспут. Персонажи олицетворяли «социальные сущности», индивидуализированные весьма бегло. Они произносили лозунговые монологи и эпиграмматические репризы, сами себя рекомендовали и разоблачали. Велась и тут полемика на темы искусства, с непременными выпадами против «Дней Турбиных» и т. п., но уровень полемики был невысок (в пятой сцене рифмовались «Алексей Турбин» и «сукин сын»). Поэзия и драматургия «Выстрела» были скороспелыми, и театр отдавал себе в этом отчет. Еще за два месяца до премьеры Мейерхольд отметил на художественно-политическом совете ТИМа, что «характер эпиграмматический, конечно, дается Маяковскому… неизмеримо лучше, чем Безыменскому, который написал “Выстрел” специально эпиграмматическим приемом»[[413]](#footnote-414). Критически отнесся к «Выстрелу» и Маяковский, о чем свидетельствуют его пометки на тексте отдельного издания пьесы[[414]](#footnote-415). Отмечая удачные эпиграммы, он подчеркивал и тяжеловесную, порой архаичную «словесность» с оглядкой на стих «Горя от ума». Автору эпиграмматической пьесы Маяковский посвятил шутливую эпиграмму-эпитафию, нарочно сталкивая архаизмы и неологизмы:

Он усвоял
 наследство дедов,
столь сильно
 въевшись
 в это едово,
что слег
 сей вридзам Грибоедов
от несваренья Грибоедова.
Трехчасовой
 унылый «Выстрел»
конец несчастного убыстрил.

{212} Но эпиграммы этой Маяковский печатать не стал, а, напротив, на комсомольском диспуте о «Выстреле» 19 марта 1930 года заступился за пьесу, поддержал общую направленность постановки и репертуарные поиски ТИМа. «Хорошее произведение, но написано плохо», — вспоминал участник диспута оценку Маяковского[[415]](#footnote-416). Хорошее в пьесе и защищал Маяковский;

Защищать «Выстрел» стоило еще и потому, что режиссура, опираясь на опыт «Клопа», да и других работ ТИМа, многообразно оживляла действенность декламационной пьесы.

Конструкция сцены скрещивала индустриальные мотивы в комбинациях двух галерей и подвижных площадок. Актеры обращались прямо в зал, иногда получая оттуда непроизвольные ответы по существу происходящего. К концу действие выплескивалось в партер и бельэтаж. Текст часто сопровождался кинокадрами. Ситуации метафорически заострялись. Во время последнего саморазоблачительного монолога пьяного Пришлецова — П. И. Старковского поток льющихся сверху бумаг плакатно характеризовал бюрократию: бумаги, переворачиваясь и клубясь, парили в воздухе, расстилались по сцене; было здесь нечто от стихийного бедствия. Сатирические маски «живой газеты» давали Л. Н. Свердлин — Дуньдя и В. Ф. Ремизова — парттетя Мотя. На подвижных площадках проплывал «конвейер бесхозяйственности»…

Спектакль вообще укрупнял и стилизовал образы в приемах самодеятельного театра, выявляя прежде всего социальные категории. Много значили хоровые кульминации массовых сцен — сгустки пафосной публицистики. Работа комсомольцев у станков шла в спортивно отточенных ритмах биомеханики, а апофеоз передавал трудовую героику, по словам Б. В. Алперса, «в массовых полугимнастических, полуакробатических и танцевальных движениях»[[416]](#footnote-417). Шпана во главе с Петькой-Гавриком — Н. И. Боголюбовым демонстрировала «шикарные» замашки апашей, также пластически организованные. Молодой инженер Брест — Ф. П. Бондаренко домогался любви комсомолки слесаря Лены — Е. В. Логиновой под звуки намеренно старомодного вальса, отчего особенно подозрительным становилось нутро спеца-чужака и явной — пошлость его чувств.

Мейерхольд был прав, когда замечал весной 1936 года в докладе «Мейерхольд против мейерхольдовщины», что «Выстрел» Безыменского — «не тот, который идет на сцене, это разные вещи, и это заслуга театра»[[417]](#footnote-418). Играя Безыменского, ТИМ как бы сверялся с Маяковским.

{213} Постановка «Выстрела» означала для ТИМа определенный шаг: театр впервые предоставил свои подмостки рапповцу. Правда, Безыменский не принадлежал к рапповским ортодоксам — «напостовцам», а примыкал к «левой» оппозиции внутри РАПП — к группировке «литфронтовцев», куда входил и Вишневский. «Литфронт» отвергал призывы журнала «На литературном посту» к непременному психологизму, к показу «живого человека», выдвинутые Авербахом и Ермиловым, предпочитая обнажение социальной сущности людей и агитационные средства злободневного воздействия. «В атаку на психологический реализм!» — называлась одна из статей Безыменского к премьере «Выстрела». Это было ближе ТИМу.

Но именно за это Безыменскому сильно досталось от Ермилова. В статье «О настроениях мелкобуржуазной “левизны” в художественной литературе» критик обвинил драматурга в том, будто борьба с классовым врагом и правым уклоном подменена борьбой с карьеризмом, индивидуализмом, мещанством «и с другими, главным образом, психологическими (?) категориями», плюс схематизм, плюс комсомольский авангардизм. Полностью статья появилась в журнале «На литературном посту»[[418]](#footnote-419), а «Правда», помещая 9 марта ее сокращенный вариант, дала примечание: «Ряд положений, выдвинутых в статье тов. В. Ермилова о пьесе “Выстрел” является спорным. Автор недооценивает положительного значения пьесы тов. Безыменского». Групповые пристрастия далеко увели критика. Статья появилась в «Правде» за неделю до премьеры «Бани», и Ермилов попутно нападал на пьесу Маяковского, хотя мог судить о ней лишь по одному напечатанному отрывку. Рапповцы начали громить «Баню» загодя, словно вступление Маяковского в РАПП (6 февраля 1930 года) делало такую проработку сверхобязательной. То, что в «Выстреле» изображалось поверхностно, в виде частных фактов, не могло вызвать такую ярость, как глубокие и острые обобщения Маяковского. Вступившемуся за «Баню» Мейерхольду[[419]](#footnote-420) тоже была дана отповедь: Ермилов ответил ему грозной статьей в директивном тоне[[420]](#footnote-421).

Что касалось «литфронтовцев», они защищали пьесу Безыменского с пеной у рта. Их лидер и идеолог Г. Е. Горбачев написал фанфарную статью о спектакле ТИМа. Впрочем, даже он вынужден был признать превосходство спектакля над пьесой и {214} писал, например, что «Мейерхольд спас очень неудачный по выполнению, хотя и прекрасный по замыслу, рассказ об Алексее Турбине совершенно исключительными по силе кинокартинами»[[421]](#footnote-422).

Признаки победы действительно имелись. 16 декабря 1930 года ТИМ играл «Выстрел» в сотый раз. По числу представлений пьеса Безыменского обогнала обе комедии Маяковского, вместе взятые. Печать встретила ее постановку, в конечном счете, много приветливей, чем премьеры «Клопа» и «Бани». В сезоне 1929/30 года «Выстрел» показали пятьдесят театров страны. Но это был успех момента. Мелькнув в репертуаре, «Выстрел» никогда больше не воскрешался к сценической жизни.

Премьера «Бани» многими признаками походила на провал, но отозвалась в истории советского театра как одно из выдающихся событий.

Читка в ТИМе состоялась 23 сентября 1929 года. «Это было триумфальное чтение, — вспоминал М. М. Зощенко. — Актеры и писатели хохотали и аплодировали поэту. Каждая фраза принималась абсолютно. Такую положительную реакцию мне редко приходилось видеть»[[422]](#footnote-423). Сходный отзыв Зощенко о «Бане» привел в своей книге и Ильинский. Но и Зощенко, и Ильинский, по их признанию, тогда не оценили пьесу: «Мне, как и многим, казалось, — писал Ильинский, — что тема бюрократизма была не так уж актуальна»[[423]](#footnote-424). Актер отклонил роль Победоносикова — ее сыграл Штраух. Причина отказа симптоматична: тогдашняя критика нападала на «Баню» по тем же мотивам. Ермилов писал в упомянутой статье, что сатирические образы бюрократов-перерожденцев напрасно «увеликанены» в пьесе. Если бы Победоносиков олицетворял, допустим, «правый» уклон, с которым велась острая борьба в пору ликвидации кулачества и коллективизации деревни, это бы еще куда ни шло. Но подобных признаков Ермилов не находил и осуждал пьесу как стремление расширить «победоносиковщину» «до таких пределов, при которых она перестанет выражать что-либо конкретное». Маяковский в лозунгах к «Бане» провозглашал: «Театр не отображающее зеркало, а — увеличивающее стекло». Ермилова устраивала именно зеркальность, эмпирика, но не кощунственные обобщения. Спор затрагивал основы творческого метода советского искусства.

Полемика о пьесе, разгоревшаяся до премьеры, по первым напечатанным отрывкам, подзадоривала Мейерхольда. Мастер {215} работал с небывалым подъемом, добивался обобщенной подачи идей, искал сатирические и пафосные средства воздействия.

Франтоватый главначпупс — М. М. Штраух, в самом деле «увеликаненный», растягивался, как гуттаперчевая кукла, в монументальном кожаном кресле. Оптимистенко — В. Ф. Зайчиков дудел в прокуренную трубку, как в сигнальный рожок. Все это были сатирические маски народной комедии. Под конец приспособленцы-обыватели спешили к «машине времени», в социализм, с живой курицей на черный день.

С. Е. Вахтангов по наброску Мейерхольда соорудил легкую, устремленную ввысь конструкцию. У ее подножия проходили сцены энтузиастов изобретателей: в униформе, напоминавшей времена театра Гитиса, они ладили машину, спорили и нет‑нет, да проделывали физкультурный вольт в заветах биомеханики. По той же конструкции спускалась из будущего фосфорическая женщина — З. Н. Райх, в облегающем комбинезоне из светло-серого парашютного шелка, в красном авиаторском шлеме, — новая модификация утопической темы Маяковского, начатой человеком просто из «Мистерии-буфф» и продолженной в заключительных картинах «Клопа». Художник А. А. Дейнека дал эскизы костюмов, гримов, бутафории, мебели.

Не все замыслы были доведены до конца по причине весьма прозаичной: театру не хватало денег. Потому, в частности, ослабленно звучал финал. М. Ф. Суханова, игравшая Полю, вспоминала: «“Машина времени” должна была выбросить бюрократов во главе с главначпупсом Победоносиковым, и тогда была бы точка в финале. Но этого в оформлении не было, все куда-то шли вверх по конструкции, с чемоданами, саквояжами, и зрителю было непонятно, неясно, что происходит»[[424]](#footnote-425). Свидетельство не совсем точное. В ремарке, открывающей шестой акт «Бани», Маяковский упоминал о «невидимой машине». Беда заключалась не в отсутствии «машины», а в общей незавершенности финала. Тут М. Ф. Суханова была права.

Тем не менее Маяковскому спектакль понравился. «По-моему, первая поставленная моя вещь, — писал он после премьеры Л. Ю. Брик. — Прекрасен Штраух. Зрители до смешного поделились — одни говорят: никогда так не скучали; другие: никогда так не веселились. Что будут говорить и писать дальше — неведомо»[[425]](#footnote-426). Сбылись худшие опасения.

Упреки броско сформулировала «Вечерняя Москва». 31 марта газета поместила отчет об очередном диспуте под многоэтажным заголовком: «Задание Театру им. Мейерхольда и т. Маяковскому: {216} “Баню” доработать. Массовый зритель не понимает спектакля. Спорные образы: где коммунисты, где рабочие?» Дальнейшее содержание отчета очевидно.

Аналогичные упреки предъявлялись и ленинградским постановкам «Бани», осуществленным мейерхольдовцем В. В. Люце в Драматическом театре Госнардома с Б. А. Бабочкиным — Победоносиковым (30 января 1930 года) и в филиале Большого драматического театра (12 марта). Между тем пьесу и в постановке Люце бранили критики, далекие от директивного тона Ермилова. Их тоже раздражала острота сатирической темы и средств.

От «Прозаседавшихся» росла в творчестве Маяковского ненависть к «совбурам», давая раскаленные строки («Я волком бы выгрыз бюрократизм»). Но не одному Ильинскому злость поэта все еще казалась надуманной. Только годы открыли многим глаза на явления, схваченные Маяковским отнюдь не в зародыше. Авторы «Бани» звали в завтра, не допуская перемирия с «победоносиковщиной». Заглядывая в будущее, они, однако, опирались на опыт агиттеатра героических лет гражданской войны, а этот опыт уже слыл принадлежностью прошедшего. В перекличке времен усматривали противоречие, не замечая, что это весьма плодотворное все-таки противоречие.

В конечном счете пьесе и спектаклю приписывали три главных порока: преувеличена-де опасность бюрократизма, неуместны утопические мотивы и архаичны приемы народной балаганной «агитки». Под вопрос брали суть идей и выразительных средств зрелища. Эти качества казались то вызывающе смелыми, то исчерпанными. Одним претил размах обобщений. Другие считали, что спектакль разменивается на мелочи.

Б. В. Алперс сожалел, что мейерхольдовская «Баня» знаменует «уход из стен серьезного драматического театра» в сомнительный «жанр малых театральных форм, ревю, обозрения», и устанавливал там «все элементы такого несложного обозрения, обрастающего мелкими агитационными номерами, вставками, танцами, песенками, пародийными отступлениями и т. д.»[[426]](#footnote-427)

Таким образом, принижалось прежде всего знаменитое третье действие «Бани» («сцена на сцене»), принципиальная декларация поэта и его театра на темы искусства. Сатирический персонаж зрелища, Победоносиков, здесь это зрелище сам и разносил: «Остро схвачено. Подмечено. Но все-таки это как-то не то… Сгущено все это, в жизни так не бывает… Ну, скажем, этот Победоносиков. Неудобно все-таки… Не бывает у нас таких, ненатурально, нежизненно, непохоже! Это надо переделать, смягчить, опоэтизировать, округлить…»

{217} Условный прием обозрения действительно нарушал обычаи «серьезного театра». Но полемика, при ее усмешливой форме, велась всерьез, по кровным для искусства и для ТИМа вопросам.

Гротескный Режиссер — С. А. Мартинсон, весь на шарнирной пластике полупляса, полупоклона, весь в ритме услужливой готовности, ожидая Победоносикова, затягивал начало спектакля: «Это ж не поезд, всегда можно задержать». Зрителям были понятны злободневные намеки на происшествия дня. Масштаб фигуры Победоносикова соответственно сдвигался и раздвигался. Главначпупс проходил как выпуклая маска политсатиры, и окружали его другие подобные маски: эксцентрик Режиссер, угодливо стелющийся критик Моментальников — В. Н. Плучек (тут сводились счеты с Тальниковым за «Клопа» и за остальное) и т. д.

Маяковский и Мейерхольд не унялись после «Клопа». Они продолжали спор об искусстве современности, нападая и отругиваясь, В третьем действии «Бани» чередовались сатирические атаки на балет «Красный мак», на «психоложство» МХАТ, на стилизации Таирова в Камерном театре. Суть сводилась к тому, что новое содержание жизни иные спектакли втискивали в старые формы — оттого, на взгляд авторов «Бани», не было особой разницы между «Днями Турбиных» Булгакова и «Дядей Ваней», между «Квадратурой круга» Катаева и «Вишневым садом»: все виделось на одно лицо, что «булгаковщина», что «чеховщина», сплошная «Вишневая квадратура» и ноющий «Дядя Турбиных». ТИМ по-всякому задирал то, что считал — где справедливо, а где нет — приспособленчеством в искусстве. Безусловно верны были насмешки над ложной помпезностью и красивостью («Сделайте мне красиво!»). Вполне по заслугам получали деляги-халтурщики, фабрикующие якобы революционные поделки на заказ. Разоблачалась самая механика театрального приспособленчества. «Свободный мужской состав, — командовал Режиссер, — притворитесь, что вы — “кто был ничем”, и вообразите, что вы — “тот станет всем”. Взбирайтесь на плечи друг друга, отображая рост социалистического соревнования» и т. п. Здесь сатира ТИМа парадоксально соприкасалась с сатирой Булгакова, с некоторыми мотивами комедии-пародии «Багровый остров», годом раньше поставленной Таировым. Совпадали главным образом сатирические мишени; позиции расходились кардинально. Булгаков, талантливый продолжатель критического реализма, искоса поглядывал на любые «агитки» как таковые. А «Баня» агитировала, «чтобы плыть в революцию дальше», критиковала, утверждая идеалы социализма. Метод Булгакова в корне отличался от метода Маяковского и Мейерхольда. ТИМ, оступаясь {218} и порой терпя неудачи, активно дрался за социалистический реализм, метод еще не сформулированный, но уже существовавший во многих и разных своих новаторских качествах.

В этой борьбе театр вербовал новых союзников и попутчиков. Союзником, вслед за Маяковским и Третьяковым, стал Вишневский, принесший «Последний решительный». Попутчиком выступил Сельвинский — его стихотворную трагедию «Командарм 2» театр показал сразу после «Клопа». «Командарм 2» и «Последний решительный» вместе наметили линию эпической героики ТИМа. Она разрабатывалась наряду с линией современной политической сатиры Маяковского — Безыменского, к которой примыкала упомянутая ранее постановка «Д. С. Е.» — последняя редакция спектакля «Д. Е.», показанная 7 ноября 1930 года.

## От трагедии к эпосу: «Командарм 2»

Трагедию в стихах «Командарм 2» ТИМ впервые показал на харьковских гастролях 24 июня 1929 года. Ставил спектакль Мейерхольд, конструкции по его плану строил С. Е. Вахтангов, костюмы и гримы принадлежали В. В. Почиталову, которого консультировал К. С. Петров-Водкин, музыку написал В. Я. Шебалин. Это был театральный дебют Сельвинского; дебют Безыменского еще предстоял. Вспоминая в 1936 году, что пьеса Безыменского и спектакль «Выстрел» суть «разные вещи», Мейерхольд продолжал: «То же самое с “Командармом 2”; пьеса, написанная Сельвинским, — не та, которая прошла перед зрителями театра». И признавался, что Сельвинский «поссорился со мной — ему не понравилось, как я “Командарм 2” переделал»[[427]](#footnote-428). Поводы к недовольству у Сельвинского были настолько же веские, как и те, что побудили Мейерхольда пойти на переосмысление пьесы.

Не одна лишь неопытность новичка вызвала режиссерское вмешательство в текст. Переделки затронули концепцию, коснулись существа конфликта, преобразили жанр. Лирик Сельвинский из литературной группы «конструктивистов» выпрямлялся сценически на агитационный, ораторский «лефовский» лад.

В философско-поэтических образах трагедии Сельвинский по-своему поворачивал проблему стихийного и сознательного в революции, характерную для литературы 1920‑х годов. Поэт {219} избегал односложных ответов. Командующий 2‑й армией Чуб воплощал у него железную волю и беспощадную прямоту борьбы. Но, малограмотный и косноязычный, отрешенный от личного и поглощенный только главной целью, Чуб обнаруживал в самой своей сознательности ограниченность, которая вызывала толику авторской усмешки. Штабной писарь Оконный, полуинтеллигент из банковских конторщиков города Зарайска, анархический индивидуалист, рефлектирующий и речистый, рвался к власти и, выдав себя за члена Реввоенсовета (трюк с переодеванием), становился командармом вместо Чуба. Именно Оконный, по нормам классической поэтики, выступал главным субъектом действия. Авантюра кончалась крахом, Чуб возвращался. Но и развенчивая Оконного, драматург в то же время любовался этим истинным своим трагическим героем, сочувствовал ему, скорбел о нем. Голос автора звучал в восхищенных или дразнящих репликах-ремарках особого персонажа — «конферансье», в апартах разных действующих лиц.

Мейерхольд развил эпические мотивы действия. Как и у Сельвинского, в спектакле не было ничего от конкретности быта. Сплошная вогнутая стена из щитов свинцового тона выполняла роль оркестровой раковины, резонатора звука, так что в хоровых сценах, по словам Сельвинского, отдавался «колокольный звон огромного собора»[[428]](#footnote-429). Из левого нижнего угла через всю сцену подымался на высокую площадку-трибуну справа виток огромной лестницы-дороги, отчасти напоминая конструктивный помост «Леса». Давался сразу и образ взлета, и образ предела, пространство захватывалось широко и в тоже время замыкалось в себе посредством сплошной криволинейной фоновой стены.

Действие открывал «митинг в степи», сразу заставая стихийную орду в схватке инстинктов и в минуты ее обуздания волей твердокаменного Чуба. Снимая двойственность авторского подхода, отменяя внутренние конфликты персонажей, Мейерхольд шел прямиком к эстетике эпического театра — в том именно плане, в каком психология, лирика, субъективное внеположны эпосу. Саркастического «конферансье» сменил массовый ведущий — весь состав труппы, занятый и не занятый в ролях. В интермедии «Война» хор заполнял помост и его предполье, читал в серебряные рупоры пафосные стихи, громогласно славя героику революции — и прощался с ней, поддержанный оркестром, в трубной сцене финала, строгой и одухотворенной.

{220} В том же эпическом ключе Мейерхольд давал характеры, укрупнял и упрощал их одновременно, поступался сложностью лирических интонаций. Героем эпического плана выступил Иосиф Родионыч Чуб, монументальный выразитель революционного инстинкта, вобравший в себя волю и мощь массы. Н. И. Боголюбов в этой роли, по словам А. А. Гвоздева, «предстал перед зрителями как актер-трагик крупного масштаба. Он решительно порвал с традиционными актерскими образами большевиков на сцене и дал то волевое напряжение, которое не смогли показать актеры старшего поколения (Садовский, Монахов, Кузнецов) и актеры бытовой драмы театров типа МГСПС»[[429]](#footnote-430). Иначе говоря, Боголюбов мало походил на «трагика» в привычном смысле слова. В герое концентрировалась эпическая природа массовых сцен.

На «митинге в степи» истеричный демагог Деверин — С. С. Фадеев, гарцуя на коне, разжигая порыв бойцов к наступлению, звал их штурмовать Белоярск. Чуб — Боголюбов медленно спускался по ступеням навстречу Деверину, бросал в кипящую толпу тяжелые, глыбистые слова, зная, что каждый его шаг и каждое слово могут стать последними, оборванными пулей любого из несогласных. Подойдя вплотную, Чуб первый стрелял в бесноватого кликушу, словно предуказывая исход авантюры Оконного, и решимость вожака получала молчаливую поддержку укрощаемой вольницы.

Суровые законы борьбы заявляли о себе повсюду, вплоть до введенной режиссером замедленной, торжественной, почти обрядовой сцены расстрела Оконного и его сподвижницы Веры, единственной женщины в спектакле. Оконный — Ф. П. Коршунов и Вера — З. Н. Райх, уронив голову набок, томились посреди помоста-дороги, ставшей голгофой. Бойцы подымали винтовки с примкнутыми штыками, целясь справа и слева, с нижних ступенек и с верхних, резкие тени на свинцовой стене множили их число, словно целились и сзади. А впереди, у просцениума, стояла основная цепочка спиной к залу, как бы от имени зала и исполняя приговор. Сверкал серебряный рупор в руках диктора на вышке-трибуне, мерно отдавались имена напрасных жертв авантюры. На противоположной стороне, у начала помоста, командир в бурке подымал руку для отрывистого взмаха — «разменять самозванца».

Соответственно «линия Оконного и его окружения оказалась сниженной», как писал А. А. Гвоздев. Это не противоречило режиссерскому замыслу. Правда, вместо Гарина, который репетировал роль Оконного, но на время ушел из ТИМа, {221} играл менее опытный актер Ф. П. Коршунов, сгустивший разоблачительные краски. «Оконный на сцене болтун. Он дискредитирован в глазах зрителя с самого начала», — свидетельствовал Б. В. Алперс[[430]](#footnote-431). Все же прямота оценок была нужнее всего постановщику, он не в одном этом спектакле мог бы повторить за Маяковским: «У меня такой агитационный уклон… люблю сказать до конца, кто сволочь». Разумеется, отсутствовала и многозначительная для Сельвинского финальная сцена Подоконникова — символ неистребимости лирики, символ сложности и неокончательности итогов.

Критики возражали. А. И. Пиотровский заявлял: «Борясь с чертами иронической раздвоенности пьесы Сельвинского (и это правильно), Мейерхольд не преодолевает их… а просто механически исключает». Пиотровский справедливо находил, что прямолинейная образность спектакля вобрала в себя навыки агиттеатра гражданской войны. Мейерхольд в самом деле изображал ушедшую эпоху локальными средствами, присущими ее искусству. Все же вывод критика был справедлив лишь отчасти: режиссер «стремится к нарочитому примитивизму, считая его, очевидно, элементом массового искусства», а эта «тенденция Мейерхольда к упрощенчеству во что бы то ни стало начинает казаться тревожащей»[[431]](#footnote-432).

Между тем «примитивизм» тут был особого свойства. События и герои, увиденные из дней нэповского «ренессанса», предстали как седое предание глазам художника, одновременно выпускавшего «Клопа»[[432]](#footnote-433). Историческая действительность прошлого еще больше отодвинулась вспять, контуры обрели иконописную суровость. Театр творил величавый миф о минувшей героике и мужественно прощался с нею, себя исчерпавшей. Как показал К. Л. Рудницкий[[433]](#footnote-434), здесь много значило сотрудничество Петрова-Водкина. Бойцы в овчинных папахах и шубах, с длинными древками пик в такой же мере походили на участников гражданской войны, как и на героев «Задонщины» или пугачевских степных набегов, на раскосых и скуластых кочевников-скифов, о которых в дни революции задумался Блок.

О прошлом, сопоставленном с настоящим, задумался теперь Мейерхольд. Век нынешний и век минувший столкнулись по закону {222} контраста. «Воспоминательным» спектаклем назвал «Командарма» ленинградский режиссер К. К. Тверской, считая, что это — «местами просто потрясающее представление»[[434]](#footnote-435). «Спектаклем воспоминаний о днях гражданской войны» назвал «Командарма» и Пиотровский. Он тоже не мог отрицать силу массовых сцен: «Все это доведено до высокой степени совершенства. Темпы массовых передвижений в “Командарме 2”, ритмическая и тембровая окраска хорового чтения — все это несравнимо по отточенности и блеску с грубоватой техникой самодеятельных инсценировок. Сцена “митинга в степи” должна войти в театральную историю как классический по законченному мастерству образец высокого инсценировочно-агитационного стиля»[[435]](#footnote-436).

Эпизоды ораториального пафоса сменялись динамикой схваток, картины борьбы — моментами подчеркнуто статуарными. В последнем акте часовой — М. А. Чикул, в шубе до пят, с пикой в обнимку, пел заунывную дикую песню, окаменев, как изваяние, под буркой-грибком. Мейерхольд не хотел испещрять скульптурные образы спектакля красками быта и индивидуальной психологии, ему претили раскрашенные статуи. Образы крупные, но увиденные издали, высекались в граните. От бытовых подробностей были свободны и штабные сцены, проходившие внизу, под помостом. Даже счеты в руках Оконного-писаря или пишущая машинка Веры (из начальных эпизодов) были гиперболизированы, достигали человеческого роста; не реальные предметы, а их условные символы. Тем более вырастали в своей обобщенности образы подлинно народной героики. Прежде всего памяти героев посвящался спектакль-оратория, спектакль-реквием.

Б. В. Алперс писал: «Не показано ни одного человека, который уцелел бы до наших дней. Это мертвые, вернее, убитые люди, легендарные герои легендарного времени. Оттого так неподвижно стоят они на месте со своими длинными пиками. Оттого так медленны и торжественны их движения, и печать странной задумчивости лежит на всем их облике. Если снять с них папахи или скифские бараньи шубы, то за ними откроются наполовину снесенные черепа, рассеченные головы, развороченная грудь, пятиконечные звезды, вырезанные на лбу. Немыслимо представить, что кто-нибудь из них учится сейчас в Академии или командует полком. Это — люди, исчезнувшие на полях сражений в 1918 – 1919 году. Их легендарность — не меньшая, чем легендарность древних скифов. Совершенно исключительна {223} в этом отношении скифская грустная песня у часового в последнем акте “Командарма”. Она создает неповторимый колорит исторической древности всего действия»[[436]](#footnote-437).

Поминки по суровой героике были суровы сами, шли в интонациях былинно-песенного склада. Система подачи, которую Мейерхольд однажды, применительно к «Ревизору», определил как «музыкальный реализм» своего искусства, отозвалась в «Командарме» новыми результатами. Если пятью годами раньше режиссер строил «Учителя Бубуса» как своеобразный спектакль-клавирабенд, то «Командарм» восходил к оратории. В своей композиции и железных ритмах он был организован по законам полифонической взаимосвязи и развития музыкальных форм. Вместе с горизонтальными и вертикальными планами конструктивной установки эта музыкальная структура действия не изображала, а выражала протяженное и отдаленное во времени пространство, процесс, дистанцию — наиболее условный, многозначный, центральный образ спектакля.

В эпически обобщенном подходе к теме парадоксально проявлялась личная сегодняшняя позиция постановщика, личный, «лирический» взгляд на героику гражданской войны, личная боль за ее отдаленность от прозы нэпа. «Распалась связь времен» — эти шекспировские слова равно объясняли и эпическую трактовку прошлого и собственную трагедию художника. Не считая спектакль цельным во всех звеньях, Мейерхольд дорожил находками в сфере трактовки, композиции, жанра, такими действительно серьезными удачами, как образ Чуба, «митинг в степи», сцена часового, хоровые интермедии, финал, образы пространств и времен.

Практика сцены подтвердила правоту Мейерхольда. Через полгода пьесу Сельвинского показал Ленинградский академический театр драмы. Постановщик В. Н. Соловьев трактовал ее в согласии с автором, как ироническую трагедию. Репортаж о происходящем вел с просцениума верткий и уклончивый «конферансье» — Г. И. Соловьев. Неврастеника Оконного сменял в финальной сцене похожий на него, как две капли воды, Подоконников (обе роли играл А. А. Алексеев). Чуб — К. И. Адашевский выглядел простовато-смешным персонажем. Сельвинский возлагал на ленинградский спектакль большие надежды и в публичных выступлениях перед премьерой не скрывал обид на Мейерхольда[[437]](#footnote-438). Но реванш не состоялся. Критика отметила удачи М. Л. Никельберга — начдива Губарева, А. Ф. Борисова в роли часового, спектакль же разбранила. Премьера прошла 14 января {224} 1930 года, а уже через два дня руководители театра сообщили в печати[[438]](#footnote-439), что «Командарм 2» снят ими с репертуара.

Мейерхольдовский «Командарм» имел содержательную судьбу. Весной 1930 года его играли на берлинских гастролях ТИМа. Он жил несколько сезонов.

## Дорогами «Мистерии-буфф»

Линия политсатиры и линия народной героики развивались в творчестве ТИМа параллельно — на общей для них основе эпической драмы и на почве музыкально организованного действия. Обе линии скрестились, как в «Мистерии-буфф» нового времени, когда Мейерхольд поставил «Последний решительный» Вс. Вишневского в конструктивной разработке С. Е. Вахтангова и с музыкой В. Я. Шебалина (премьера — 7 февраля 1931 года). Начатый в приемах пародийно-сатирического обозрения, спектакль подымался под конец к героическому эпосу. Как в коде, потоки встретились и слились. Восстанавливалась и «связь времен». Спектакль, обращенный к настоящему, предупреждал о будущей войне и в финальной сцене на пограничной заставе утверждал бессмертие героического прошлого. Собственно, во имя боеготовности страны поносили здесь и приспособленчество в искусстве, и мещанское перерождение душ, одинаково приравненные к контрреволюции.

В поисках синтеза режиссер шел впереди и значил больше, чем драматург. Вишневский неодинаково относился к разным слагаемым. Он видел героику по-своему и о «Командарме 2» отзывался враждебно. По его словам, Сельвинский, сосредоточив внимание на Чубе и Оконном, «проглядел особенности Красной Армии»[[439]](#footnote-440) (правда, это было сказано после разрыва с Мейерхольдом). Сатирическая же традиция Маяковского была близка Вишневскому до подробностей: совпали даже мишени. И музыкальный план постановки «Последнего решительного» опирался на встречный почин драматурга. 29 августа 1930 года Вишневский пометил в записной книжке: «Писал “оперу”, вернее “антиоперу” — “Последний решительный”. Первая коммунистическая музыкальная пьеса». А в октябре заявлял публично: «Бросаю гранату в оперу “Последним решительным”»[[440]](#footnote-441). Таким образом героическое, сатирическое, музыкальное скрещивались и в исходном замысле пьесы.

{225} Слова об «антиопере» не были полемической обмолвкой. В предисловии к пьесе, датированном 6 февраля 1931 года — днем общественного просмотра и кануном премьеры ТИМа, — Вишневский настаивал, что он предлагает «музыкальную поэму», являющую собой «отрицание оперных форм»: она бьет по «реакционно-приспособленческому театральному крылу» и дает «некоторый дискуссионный материал на тему о путях советского музыкального спектакля». Автор сообщал, что читал пьесу труппе Ленинградского академического театра оперы и балета, за которым закреплялось право первой постановки, наряду с ТИМом. «Блестящие указания В. Э. Мейерхольда остро акцентировали ряд положений», — признавал Вишневский[[441]](#footnote-442). В послесловии преподносились советы композитору и оперному режиссеру.

Опубликованный текст далек от канонической структуры драмы и похож на сценарий, рассчитанный на дальнейшую разработку по запросам того или иного театра. В таком именно качестве — как сценарный набросок к будущему спектаклю — пьеса и приглянулась Мейерхольду. Никто больше ее не поставил. Своим широким резонансом она обязана ТИМу, давшему ей сценическую жизнь. Но этому театру она была прямо предназначена и явилась для него находкой. Вишневскому понравилось, что Мейерхольд ввел в текст спектакля отрывки из его морских рассказов[[442]](#footnote-443). Актеры вспоминали, что на репетициях постановщик просил автора «подбросить текста», развернуть диалог то в одном, то в другом месте. Автор ждал таких подсказов, на них рассчитывал.

Мейерхольд развертывал признаки обозрения, присущие пьесе, обнажал их, как и в прежних своих работах (ведь Б. В. Алперс находил черты обозрения даже в мейерхольдовском «Ревизоре»). Режиссер строил действие как череду трех сюит, частью соприкасавшихся, входивших краешком одна в другую. Первая, пародийная сюита высмеивала оперно-балетные штампы, чтобы противопоставить им неприкрашенную правду дня. Вторая, гротескно-сатирическая, опрокидывала штампы оперной «красивости» на быт портового города, показывала «изящную жизнь» разложившихся людей, среди них и двух братишек-краснофлотцев. Наконец, третья, патетическая сюита была отдана героике флота, рисовала поход и беззаветный подвиг добровольцев, оборонявших погранзаставу № 6 в первый день будущей войны.

{226} Начальная сцена представляла собой суммарную пародию на якобы современный спектакль Большого театра о разлагающемся Западе. Море, закат, огни города — на этом фоне в кабачке сменялись номера дивертисмента, пародирующие сразу и балет «Красный мак», и оперу «Кармен», и дежурную агитку. Эксцентричную пластику демонстрировал А. И. Костомолоцкий — дирижер джаза. С. А. Мартинсон — американский матрос, в белой панаме, с трубкой в углу рта и немыслимых брюках-клеш на кривых ногах, начинал пародийный танец, сплевывая далеко в сторону и оттянув нижнее веко — стертая маска, отработанный механизм. Следом «чарльстонила» все та же «тридцатиголовая шестидесятиножка», что и в «Клопе», только в юнг-штурмовках.

«Сатира не лишена ярких картин, метких и ядовитых уколов старому искусству», — признавал рецензент-«налитпостовец», но добавлял, что и в блестящем издании Мейерхольда эта новейшая «Вампука» перерождается «в то самое… что она бичует». По словам критика, «балерины не очень уж сердито издевались над своими всамделишными коллегами и танцевали не без “классических” жестов ножками. Да и в целом весь фон сатирического действия, во многом просто добросовестно копировавшего балет, остается “внутренним врагом” самой сатиры»[[443]](#footnote-444). Даже объективный критик П. А. Марков признавал: «Издеваясь над танцами, куплетами, ариями, Мейерхольд постепенно увлекается самой формой пародии, и эта талантливая форма эстрады и “малого искусства” получает в спектакле самодовлеющее значение… Эта увертюра спектакля, блистательная сама по себе, использующая приемы театра Кабуки, построенная на точном учете музыкальных моментов, все же загружает спектакль»[[444]](#footnote-445).

Взрывая «Вампуку», с трехпалым свистом и перекатным «ура!» на сцену из зала потоком устремлялась матросская братва и разгоняла участников фальшивого зрелища. Реальные краснофлотцы с усмешкой разглядывали сценических красавчиков в матросской форме, весело пугали, обращали в бегство.

Дальше действие вели уже эти, выплеснувшиеся из жизни герои. Шла сцена погрузки корабля, предусмотренная и сюжетом первого акта «Красного мака». Отряд моряков помогал грузчикам. Натуральность подъема, физкультурная техника, колорит жаргонных словечек, ловкая хватка — все было призвано противопоставить балетной выдумке уже не пародийную, а взаправдашнюю картину организованности, работы, штурма. Творческая полемика велась в пределах наглядности.

{227} Пагубу красивой неправды о жизни поясняли береговые эпизоды разложившихся краснофлотцев Самушкина и Ведерникова, виртуозно разыгранные Ильинским и Гариным. Щеголяя замашками одесской шпаны, именуя себя обольстительными импортными прозвищами Анатоля-Эдуарда и Жяна Вальжяна, они встречались с проституткой Пелагеей Четвериковой — Кармен и ее испитой подругой (Зинаида Райх и Серебренникова). На бульваре и в каморке Кармен проходили эпизоды, исполненные горечи и смеха, кабацкой надсады и бесшабашного разгула. «Тягостная и раздражающая музыка, с великолепным мастерством написанная В. Шебалиным, аккомпанирует этим сценам… — писал Марков. — Мейерхольд не боится ввести лирические ноты, чтобы затем их яростно разрушить».

В эпизодах загула, драки, прихода патруля по-прежнему проступала схема «Красного мака», вывернутая наизнанку с полемической злостью, на страх романтике и сентиментальной чепухе. Самушкина и Ведерникова, доставленных на корабль в минуты боевой тревоги, встречали там как отщепенцев, как изменников революции. Их линия в действии затухала, вместе со всей сатирической сюитой. В права вступала патетика, монументально строгая, вне лирики и сантиментов.

Эпизод боевой тревоги на корабле был образцом режиссерского лаконизма. Ломаные плоскости, белея во тьме, передавали ритм набегающих волн и плещущих парусов. Строй краснофлотцев на палубе освещался резким лучом прожектора, выхватывающим только лица да пулемет на вышке. Война объявлена. Проход двух арестованных «братишек», выламывающихся, но быстро трезвеющих при мысли о предстоящем трибунале, вносил ноту драматического контраста, усиливал ярость бойцов. Добровольцы во главе со старшиной Бушуевым — Н. И. Боголюбовым выступали в поход на подмогу пограничникам.

Сцена гибели двадцати семи моряков на заставе венчала спектакль как его героическая вершина. Финал «Последнего решительного» стал крупной ценностью в накоплениях советского театрального искусства. Заняв оборону в здании бывшей школы, сражались безымянные защитники рубежа. Они бились до последнего, их пулемет посылал очереди прямо в зрительный зал. Режиссера не страшили натуралистические краски в изображении гибели бойцов, особенно впечатляющие при намеренном отказе от индивидуальной психологии, как того и требовала эстетика эпического театра. В боевом отряде, неделимой единице действия, надежда сменялась отчаянием, а по радио бренчал какой-то фокстрот, слышались интимные песенки Мориса Шевалье, напоминая о прологе спектакля. Последним, уже под музыку Скрябина, падал Бушуев. Смертельно раненный, {228} с окровавленным платком в руке, старшина ползком подбирался к черной школьной доске, подтягивался и с усилием выводил мелом:

\_ 162 000 000

 27

161 999 973

Арифметика революции, о которой говорил еще Годун в «Разломе» Лавренева, представала олицетворенной. Население страны теряло двадцать семь стойких бойцов — живые герои заступят на место убитых.

Этот «арифметический» эпизод возмутил противников агиттеатра. «Арифметика вместо диалектики» — назвал статью о спектакле А. С. Гурвич[[445]](#footnote-446), а адепт «налитпостовского» психологизма В. М. Киршон объявил творческий метод авторов спектакля чуждым пролетарской литературе[[446]](#footnote-447). Полемика о мейерхольдовском спектакле, как обычно, вырастала в спор о творческом методе советского искусства.

Но сила мизансцены и органичный дар Боголюбова сообщили финалу исключительное эмоциональное воздействие. По зову Вестника, ораторски обращенному в зал, зрители вставали, как на митинге, на каждом представлении «Последнего решительного».

Спектакль, со всей его сценарностью, а во многом благодаря ей, был программной работой ТИМа, где победили идейные и стилевые концепции агиттеатра большого плана. Значение события, при всех оговорках, отметил тогда же Б. В. Алперс: «Сделанный с превосходным режиссерским мастерством, строго выдержанный в одной манере, спектакль этот подводит итоговую черту под тем путем, которым шел и идет до последнего времени театр Мейерхольда»[[447]](#footnote-448). Итог был принципиально важен сам по себе.

В спектакле проявился зрелый историзм режиссерской мысли. Перекличка прошлого, настоящего и будущего связывала разрозненные с виду звенья, отзывалась в поступках групп и отрядов, диктовала оценки. Контрастные планы настоящего и ушедшего, вплоть до утопических развязок, определяли проблематику «Клопа» и «Бани». Связь времен распадалась в «Командарме 2», не говоря уже о «Мандате» или «Выстреле». В «Последнем решительном» исторические связи восстанавливались {229} и заявляли свою прочность в героическом финале спектакля. Историзм был реальным завоеванием реалистических поисков ТИМа.

В «Последнем решительном» скрестились основные жанровые линии ТИМа. Три сюиты спектакля — пародийная, сатирическая и патетическая, вырастая одна из другой и одна другую последовательно опрокидывая, вместе взятые, дали цельность агитобозрения. Спектакль-обозрение обнаружил возможность стилевого единства, основанного на слитности творческих идей. Невольно приходили на память вещие слова Маяковского из предисловия к «Мистерии-буфф» — о том, что пьеса эта — дорога, и всякий идущий пусть смело меняет приметы дорожного пейзажа. Тут была предуказана путевая карта ТИМа, вплоть до «Последнего решительного»…

Сюитная структура завершала поиски режиссера в организации действия по законам музыкального развития форм. Известное определение Б. В. Асафьева «Музыкальная форма как процесс» Мейерхольд мог свободно перенести на почву театральных структурных форм, на почву всей своей пространственной режиссуры.

Рассматривая пьесу как сценарий спектакля, Мейерхольд обогащал ее своим видением жизни, развивал заложенные в ней возможности. Режиссерская драматургия выверяла и усиливала драматургию автора во имя жизненной правды, идейности, прямого агитационного воздействия. На этой основе складывались и контакты с драматургами, и конфликты с ними. Так завязался союз Мейерхольда и Вишневского в «Последнем решительном», так распался этот союз при встрече со следующей пьесой Вишневского, «Германия», которая пошла под названием «На Западе бой» в Театре Революции. Вишневский забрал пьесу, не желая, чтоб с ней на афише ТИМа соседствовал «Самоубийца» Эрдмана. За этим внешним мотивом крылся другой: Вишневского сердило, что и новую его пьесу Мейерхольд рассматривал как сценарий спектакля, как подходящую канву для режиссерской драматургии. В результате обе пьесы, и Эрдмана, и Вишневского, в ТИМе не пошли, хотя и по разным причинам. Что же касалось спектакля Театра Революции «На Западе бой», он, показанный 19 февраля 1933 года (режиссер и художник И. Ю. Шлепянов), успеха не имел. Хуже всего было то, что с уходом Вишневского ТИМ терял возможность поставить «Оптимистическую трагедию», которая означала вершину на пути, начатом «Мистерией-буфф».

Нить преемственности улавливал и Вишневский, хотя натягивал эту нить на свой лад, чтоб оборвать покороче. Он так рассуждал о Мейерхольде и его миссии: «Я думаю, что его “театральный Октябрь” будет со временем глубоко проверен {230} и пересмотрен. Не в “Мистерии” и “Зорях” его линия, а “даже” в “Последнем решительном”, где последняя сцена дает многие ключи к объяснению»[[448]](#footnote-449). Пожалуй, это звучало несколько самоуверенно. Вишневский зря противопоставлял пьесе Маяковского собственную пьесу: вне ТИМа «Последний решительный» не жил и не прожил бы. По сути же дела драматург, отталкиваясь от юности «театрального Октября», лишь подтверждал логику переклички.

Мейерхольд и Вишневский напряженно переживали свою размолвку, спорили, проверяли себя. На вечере в Московском теаклубе 23 октября 1932 года Вишневский, по его словам, легко зацепил Мейерхольда; в ответ Мейерхольд «повел атаку на меня, выдавая свою ревность. Это было зрелище! Все поняли: драма из-за того, что трагедия моя отдана Таирову»[[449]](#footnote-450).

Вишневский, может быть, не сознавал, удар какой силы он нанес Мейерхольду своим уходом. Но ревности он не сдержал и сам. Вот декабрьские записи того же 1932 года: «Подумал о Мейерхольде, — упрямый, старый черт, а мастерище!» Через две недели он записывал с чьих-то слов: «Мейерхольд спрашивал обо мне: “Талантливый драматург, но странный человек, делает ошибки. Зачем мечется? С Таировым — напрасно, губит себя… Вишневский самый мне близкий (творчески) драматург”… Я волновался, слушая все это, — признавался Вишневский. — Значит, Мейерхольд интересуется, следит… И я тоже. Я прочел с огромным напряжением, наслаждением и особенным чувством понимания два тома о Мейерхольде. Иногда хочется ему написать о ряде вещей — неожиданно…»[[450]](#footnote-451)

Сходные настроения отразила тогдашняя публицистика Вишневского. В пору творческих дискуссий накануне Первого писательского съезда, размышляя об искусстве современности, драматург отмечал: «Был на общественном просмотре “Вступления” у Мейерхольда… Прозрачная музыкальная манера, как всегда. Тонко… Аплодировал я ему от сердца»[[451]](#footnote-452). И при том, опять и опять, несогласия, оговорки, схватки.

«Старик сидит во мне занозой, то горько, то радостно, — ревную», — продолжал дневниковые раздумья Вишневский в январе 1933 года. И снова — уже в октябре: «Как-то вспомнился Мейерхольд… Старик сложный и беспощадный… Вот образ для пьесы!» Наконец — дневниковая запись после премьеры {231} «Оптимистической трагедии» в Камерном театре: «Зинаида Райх — Таирову, на приеме: “Искренне поздравляю. Вы знаете, я прямая. Без зависти, не как-нибудь, поздравляю”. Вс. Мейерхольд стоит рядом молча»[[452]](#footnote-453).

Чаши весов переместились. Теперешняя победа Вишневского обозначила поражение Мейерхольда.

И все же «Оптимистическая трагедия» Вишневского — Таирова была бы невозможна без сцены на заставе из «Последнего решительного» Вишневского — Мейерхольда. В спектакле ТИМа уже отчетливо проступили черты советского эпического театра, с его пафосом жизнеутверждения и непримиримостью отрицания, с его отказом от психологии личности и интересом к психологии классов.

Полоса, отмеченная постановками пьес Маяковского, Сельвинского, Безыменского, Вишневского, при внутренних сбоях и встречном ветре, дала высокий взлет ТИМу как революционному театру.

При всем том решающую роль играло уже не это обстоятельство. Революционный репертуар создавался по всему широкому фронту советского театрального искусства. Уже были поставлены «Шторм» в Театре имени МГСПС и «Любовь Яровая» в Малом театре, «Дни Турбиных» и «Бронепоезд 14‑69» в Московском Художественном, «Конец Криворыльска» и тот же «Бронепоезд» в Ленинградской акдраме, «Разлом» у вахтанговцев и в Ленинградском Большом драматическом. Появились образцовые постановки классической драмы и инсценированной прозы — достаточно назвать такие спектакли МХАТ, как «Горячее сердце», «Женитьба Фигаро», «Воскресение». Становилось очевидным, что советская театральная классика существует и развивается.

Оттого бои внутри лагеря «театрального Октября» оказывались боями местного значения.

# **{****232}** Прощаясь с темой(Вместо заключения)

Искусство театра неотрывно от времени. Служащий своему времени спектакль входит в запоминающие устройства истории.

Это не значит, будто театр и время, спектакль и время, художник и время заключали друг друга в идиллические объятия. Одни всего лишь поспевали за временем, другие торопили его. Практически не было и не может быть спектакля (фильма, романа), который выразил бы свое время вполне. Что он выразил в нем и как выразил, — о том судит современность, сама подсудная искусству. Приговоры выносит, меняя и отменяя их, движущаяся история.

Мейерхольд, вслушиваясь в сегодняшние голоса, ловил завтрашние зовы. Вахтангов обозначил эту особенность ценимого им мастера намеренно остро: он считал, что Мейерхольд никогда не чувствовал «сегодня», зато всегда чувствовал «завтра». Поразмыслив, можно принять вахтанговскую оценку за лестную для Мейерхольда. Он и впрямь был провидцем в своем искусстве, гнушался легким успехом, дразнил непривычным изобретательством, раскалывал зал на сердитых противников и ярых сторонников спектакля. Так же расслаивалась критика.

Это лишь одно, и не главное, дело критики: писать для театра, для режиссера, для актера; хотя поныне многие деятели искусств пребывают в спокойной уверенности, будто такова ее единственная стезя. Нет, настоящая, большая критика, даже горячо симпатизируя данному художнику, данному художественному направлению, прежде всего взывает к той же аудитории, что и художник, имеет своим адресатом ту же публику, зал. Критик, размышляя о спектакле и режиссере, видит себя поверенным зрителя. Критик не оруженосец рыцаря сцены, он арбитр в поединках сцены и зала.

{233} Корпорация критиков при ближайшем взгляде так же неоднородна, как режиссура, состоит из индивидуальностей более или менее непохожих, более или менее оригинальных; конечно, если говорить о мастерах. Придерживаясь разных точек зрения, два критика, сидящие в соседних креслах, видят как бы два разных зрелища, и, бывает, один критик заодно с художником, а другой — против: расходятся концепции жизни, художественные цели. Стоит добавить, что художник не выбирает себе критиков, а те редко опекают его одного. Мейерхольд сам был завзятый полемист, первый задирал инакомыслящих в искусстве и шумно опровергал своих хулителей. Притом даже пристрастная, огульная критика влияла на него, вызывала к жизни новые версии спектаклей. Со своей стороны, и Мейерхольд сплошь да рядом переубеждал честных, думающих противников, вербовал друзей, а упрямцев бил удачами, творчеством, делом. Обе стороны вступали в неодносложный контакт, каждая проникала сквозь другую. Критика шла по ступеням поисков режиссера, а тот — по этапам пути критики.

Критики разных школ звонко скрещивали шпаги на арене «театрального Октября». Впрочем, о шпагах сказано слабо. Холодное оружие отпадало: извергался огонь. Разве что прицел бывал недостаточно меток. Контуры цели, то есть суть того, что нынче бесило противников режиссера, прояснялись, как правило, задним числом, когда мишень уже отбрасывалась, отслужившая свое, за ненадобностью и выдвигалась другая, иначе очерченная и укрытая. Не зря Мейерхольд грустновато шутил несколько лет спустя: «Критические попадания в меня были редки не потому, что не было охотников пострелять, а потому, что я слишком быстро движущаяся цель»[[453]](#footnote-454).

Из показанного выше выясняется, что едва ли не самыми лихими противниками Мейерхольда становились прежние союзники — критики из лагеря «театрального Октября». Застряв на позициях времен «военного коммунизма», они порицали обновление творческих идей как «ревизию» идей стародавних, бранили и Театр Революции, и ТИМ за обращение к Островскому, не могли простить Мейерхольду высказанные им похвалы в адрес «Горячего сердца», поставленного Станиславским. Они поносили художника за реалистические находки и искали им политические ярлыки, хотя намеренного движения Мейерхольда навстречу МХАТ не было, а встречались только приметы согласия. Дело было не в числе совпадений, а в характере экспериментов: они велись на почве реализма и обогащали его возможности. Это-то и беспокоило темпераментных Бе-Блю-За — Бескина, Блюма, Загорского. Особенно неистовствовал {234} Блюм. Как! В юбилейный комитет, созданный к пятилетию ТИМа, вошел Станиславский! Следовал беспрекословный вывод: «Вождь театрального Октября стал героем театрального термидора»[[454]](#footnote-455). Критике мнилось, что она совершает обряд гражданской казни над художником. Но жизнь судила иначе. В сущности, те, кто цеплялся за приманки ушедшего дня, расписались в собственной несостоятельности. Через немного еще лет их упрощенные социологические мерки уже не обманывали никого. Как о героях давно умолкших боев писал о них в дневнике А. Н. Афиногенов: «Блюм — учителем был… мы на него как на бога взирали, а теперь что… так, бегает, и блестят поредевшие седые волосы. Бескин… Да и мало ли их…»[[455]](#footnote-456) Шумиха обернулась горьким кризисом.

Афиногенов не был притом единомышленником Мейерхольда. Когда командные высоты в критических боях, оттеснив «Бе-Блю-За», заняла Российская ассоциация пролетарских писателей — РАПП, он оказался среди руководителей рапповской группировки «налитпостовцев» и вместе с Ермиловым, вместе с Киршоном отстаивал теорию «живого человека», психологизм МХАТ‑2, «закрытую композицию» в драме и т. п. Эстетику Мейерхольда и «театрального Октября» эта рапповская группировка отвергала. Образчик «налитпостовской» критики дал тогда Н. Я. Берковский в статье о «Ревизоре» и «Горе уму»: сторонникам «закрытой композиции» там предлагалась теоретическая защита, а на поругание выставлялась «открытая композиция», режиссерский монтаж, социальная типажность, пропагандистский пафос[[456]](#footnote-457). К поборникам этих качеств зато принадлежали драматурги другой рапповской группировки — «Литфронт» во главе с Вс. Вишневским. Естественно, «литфронтовец» Вишневский, как уже говорилось, стал желанным автором и ТИМа, и Театра Революции.

Для разных группировок спектакли «театрального Октября», сомкнувшегося с «Литфронтом», давали горючий материал, подстрекая вспышки междоусобиц.

Для объективно мыслящих современников отношение к Мейерхольду являлось слагаемым духовной, интеллектуальной жизни, раздражителем творческого чувства, побудителем к действию.

Спектакли содержали обильный материал для раздумий о будущем советского театра, дарили новые творческие идеи мастерам искусства, теоретикам, критикам. Наиболее глубоко {235} их анализировали писатели о театре, независимые от групповых склок. Революционное новаторство режиссера Мейерхольда и его соратников разъясняли статьи А. А. Гвоздева, С. С. Мокульского, А. И. Пиотровского, А. Л. Слонимского, В. Н. Соловьева. Объективными критиками ТИМа и Театра Революции, далекими от рапповских пристрастий, были, рядом с А. В. Луначарским, Н. Д. Волков, П. А. Марков, А. В. Февральский. Двухтомная монография Н. Д. Волкова «Мейерхольд» (1929), посвященная дооктябрьскому пути режиссера, статьи критиков, отразившие послереволюционную практику ТИМа, дали примеры где — фактологического, а где — концепционного исследования темы. Как всегда, самые блестящие концепции меркнут со временем под натиском непреложных фактов, но и факты, дополняясь последующим историческим опытом, требуют все более углубленного подхода.

Ибо Мейерхольд был дискуссионен изначально, он первый рвался в спор. Рассматривая пьесу как сценарий спектакля, он обогащал ее своим видением мира, развивал заложенные в ней возможности и — обострял полемичность. «Режиссерская драматургия» Мейерхольда, как говорилось, — особая проблема. На этой основе складывались и контакты с драматургами, и конфликты с ними. Так завязался союз Мейерхольда с Вишневским в «Последнем решительном»; по многотемью актуального содержания, по полифонии жанровых мотивов, от сатиры до героики, спектакль явился как бы новой «Мистерией-буфф» — «Мистерией-буфф» эпохи «великого перелома». Так распался этот союз при встрече со следующей пьесой Вишневского «Германия». Отвергнув «режиссерскую драматургию», автор забрал пьесу из ТИМа. Под названием «На Западе бой» она пошла в Театре Революции, но успеха не имела. С уходом Вишневского ТИМ терял возможность сыграть «Оптимистическую трагедию» — вершину советской эпической драмы довоенной поры. Начатые поиски не могли выступить с такой же силой в дальнейших опытах ТИМа на современную тему: в «Списке благодеяний» Юрия Олеши, во «Вступлении» Юрия Германа. А завершенные по форме спектакли «Свадьба Кречинского», «33 обморока», «Дама с камелиями», свидетельствуя о непрестанном движении ТИМа к зрелости, содержали и известные уступки за счет своеобразия.

Придя к руководству Театром Революции, замечательный режиссер А. Д. Попов, в прошлом актер одной из мхатовских студий и постановщик другой, не стремился отвести этот театр подальше от его корней и истоков. Был возобновлен спектакль «Доходное место» в постановке Мейерхольда. Был поставлен Вишневский. Крупную победу принесла Театру Революции пьеса другого поборника «открытой композиции» — «Поэма {236} о топоре» Н. Ф. Погодина, положившая начало циклу погодинских спектаклей этого театра, посвященных советской современности. И все-таки было очевидно, что этот театр двигался в своем развитии собственным, независимым и закономерным путем.

Смерть Маяковского и разрыв с Вишневским были самыми чувствительными ударами для «театрального Октября»; оправиться от них не удалось. Правда, ликвидация РАПП в 1932 году позволила советскому искусству вздохнуть свободнее. Но заодно списывался в прошлое и «театральный Октябрь», фактически едва ли еще существовавший.

В феврале 1934 года Мейерхольду исполнилось шестьдесят лет. Тогда появилась талантливая статья П. А. Маркова «Письмо о Мейерхольде», где рассмотрено позитивное новаторство искателя-мастера. Давние встречи с Мейерхольдом вспоминали в газетах актеры МХАТ О. Л. Книппер-Чехова и В. И. Качалов, режиссеры В. М. Бебутов и В. И. Пудовкин. Как и положено, вспоминали давно прошедшее. А вчерашние соратники настороженно молчали. Вишневский сделал выговор Олеше за юбилейную статью о Мейерхольде. Свои разногласия с режиссером из-за «Германии» он подымал на принципиальную высоту.

Мастеру было трудно. В пору так называемой дискуссии о формализме (1936), отбиваясь в одиночку от нападок, он выступил в ленинградском лектории с докладом «Мейерхольд против мейерхольдовщины», где за дело бранил эпигонов, но зря рубил связи с некоторыми одаренными своими последователями. Одиночество усилилось. Но от принципов «режиссерской драматургии» Мейерхольд не открещивался, а обосновывал их вновь и вновь: в докладе «Пушкин — режиссер-драматург» и в написанной затем статье «Пушкин-режиссер», в выступлениях о совместной работе с Маяковским. А реального, живого драматурга-соавтора, драматурга-сопостановщика рядом не было. Как никогда, Мейерхольд нуждался в таком сподвижнике. Наиболее подходящим мог стать Вишневский. Но тот был непреклонен. Все же Мейерхольд послал ему телеграмму с просьбой о помощи, как когда-то Маяковскому. Вот что за тем последовало:

«Вчера на общемосковском собрании драматургов Вс. Вишневский сообщил, что он получил третьего дня от В. Э. Мейерхольда телеграмму, в которой руководитель ГосТИМ предлагает Вс. Вишневскому возобновить совместную работу и дать театру пьесу к 20‑летию Великой пролетарской революции.

Пользуясь трибуной вчерашнего собрания драматургов, Вс. Вишневский ответил, что он охотно возобновит старое сотрудничество, если В. Э. Мейерхольд открыто выступит перед {237} художественной общественностью столицы и расскажет о своих формалистических ошибках, которые изолировали Мейерхольда от советских драматургов и привели его театр к тупику»[[457]](#footnote-458). Воинствующая позиция Вишневского исключала возможность перемирия, не то что совместной работы.

8 января 1938 года газеты опубликовали приказ Комитета по делам искусств «О ликвидации театра им. Вс. Мейерхольда».

В тот день на утреннике шел объявленный афишей «Ревизор». Вечерний спектакль уже не состоялся. Ведущие мастера труппы были распределены по театрам Москвы и Ленинграда.

Из последних работ Мейерхольда, выполненных вне ТИМа, истории театра памятна третья режиссерская редакция «Маскарада» на сцене Ленинградского академического театра драмы имени А. С. Пушкина. Спектакль исполнялся вплоть до Великой Отечественной войны, во время которой погибло его оформление.

Руку помощи Мейерхольду тогда протянул, как известно, его учитель, благородный и мудрый художник Константин Сергеевич Станиславский. Он пригласил Мейерхольда главным режиссером в оперный театр своего имени. Это не было внезапностью. По свидетельству Г. В. Кристи, в сезоне 1936/37 года Станиславского спросили, кого он считает лучшим советским режиссером, и он ответил: «Единственный режиссер, которого я знаю, — это Мейерхольд»[[458]](#footnote-459).

С тех пор как Мейерхольд перестал быть объектом критики и, в частности, ушел из-под власти критики проработочной, а превратился в предмет театроведческих изучений, его идеи и дела осознаны во всем мире как неумирающее наследие революционной социалистической культуры. Они осознаны практиками и учеными, оставившими много тому доказательств — спектаклей, воспоминаний, статей.

Называя воздействие идей Мейерхольда универсальным и сравнивая это с воздействием идей Пикассо на мировое искусство, глубокий знаток вопроса Б. И. Зингерман улавливает их звучный резонанс в режиссуре Бертольта Брехта, Луи Жуве, Жана Вилара, Питера Брука[[459]](#footnote-460). По свидетельству многих передовых деятелей зарубежного театра, западный мир живет сегодня в ожидании своего Мейерхольда. Питер Брук пишет: «Сейчас в Америке настало время для появления нового Мейерхольда, так как американцы больше не верят, что с помощью {238} натуралистических методов можно показать, какие силы управляют их жизнью»[[460]](#footnote-461). Свет творческих идей «театрального Октября» освещает пути исканий прогрессивных мастеров режиссуры за рубежом.

Тем более закономерен такой процесс в Советском Союзе.

Серьезно пополнилась литература о Мейерхольде. Переизданы его статьи и речи, его переписка. К ним можно прибавить библиографический указатель, выпущенный Всероссийским театральным обществом в 1974 году. Вышли книги воспоминаний, монографии, сборники, не раз цитированные на этих страницах. Лучшие воскрешают действие в его живом пространственном развитии, в трехмерной подвижности его мизансцен, воскрешают само *пространство контакта* действующих на сцене и смотрящих в зале, череду актерских образов, ритмы дыхания зрителей, атмосферу непрестанных боев за новое — за то новое, чем жив советский театр.

И что важнее всего, находки из опыта «театрального Октября» отзываются в сегодняшнем новаторстве сцены. При наличии режиссеров хороших и разных, прямыми наследниками этого опыта заявляют себя Юрий Любимов, Валентин Плучек. Спектакль «Десять дней, которые потрясли мир» к апрелю 1977 года выдержал шестьсот представлений. Он несет живые образные реминисценции политических зрелищ «театрального Октября», зависит от их традиций содержательно и стилистически, бросая, со своей стороны, отсветы на это славное прошлое революционной сцены. В спектакле о Пушкине, в спектакле о Маяковском пятеро ведущих актеров, а с ними вся труппа на глазах зала *возводят*, в буквальном смысле слова *строят* центральный образ, — чтобы тут же разрушить иллюзию иллюстративных соответствий, взглянуть на тот же образ иначе и заново. Так это бывало и на спектаклях Мейерхольда, и на концертах Яхонтова. Вот примеры живейшего наследования традиций «театрального Октября» и в то же время открытый вызов театральной реакции, модернистскому упадку, для которых образ важней не построить, а, разрушить, не возвести, а расщепить. Взгляд на разные этапы жизни советского театра приводит еще и к такому выводу о сущности традиций как таковых.

Здесь недостаточно судить о расстоянии по двум только точкам: отправной и нынешней конечной. Неосновательно судить, скажем, о жизненности традиций Салтыкова-Щедрина по тому лишь, в какой мере они развертываются сегодня. Важно иметь в виду, что и до нас работали люди, которые тоже пробовали наследовать, то есть развивать традиции того же Щедрина. {239} Например, Горький. Например, Маяковский. Каждый по-своему. Значит, надо иметь в виду еще и путь традиции, судьбу традиции, обстоятельства ее движения во времени.

Традиции советского политического спектакля 1920‑х годов, с его героикой, с его сатирой, при всех переменчивых сдвигах дальнейшего театрального бытия, остаются всеобщим достоянием. Полдень революционного театра бросает лучи на нынешнюю современность. Эта традиция жизнеспособна. Она продолжает влиять на весь советский театр, взятый в целом, она плодотворно воздействует на мировой театральный процесс.

# **{****240}** Указатель имен

[А](#_a01)   [Б](#_a02)   [В](#_a03)   [Г](#_a04)   [Д](#_a05)   [Е](#_a06)   [Ж](#_a07)   [З](#_a08)   [И](#_a09)   [К](#_a11)   [Л](#_a12)   [М](#_a13)   [Н](#_a14)
[О](#_a15)   [П](#_a16)   [Р](#_a17)   [С](#_a18)   [Т](#_a19)   [У](#_a20)   [Ф](#_a21)   [Х](#_a22)   [Ц](#_a23)   [Ч](#_a24)   [Ш](#_a25)   [Щ](#_a26)   [Э](#_a30)   [Ю](#_a31)   [Я](#_a32)

А. — см. [Февральский А. В.](#_Tosh0005184)

Авербах Леопольд Леонидович (1903 – 1939), деятель РАПП — [213](#_page213)

Аверченко Аркадий Тимофеевич (1881 – 1925), писатель — [63](#_page063)

Авлов (Шперлинг) Григорий Александрович (1885 – 1960), режиссер — [57](#_page057), [127](#_page127)

Агеийченков Иван Григорьевич (1892 – 1975), актер — [129](#_page129)

Адашевский Константин Игнатьевич (р. 1897), актер — [223](#_page223)

Адуев (Рабинович) Николай Альфредович (1895 – 1950), поэт — [70](#_page070), [106](#_page106), [108](#_page108)

Азанчевский Серафим Васильевич (1898 – 1937), актер — [141](#_page141), [169](#_page169), [171](#_page171), [192](#_page192)

Акимов Николай Павлович (1901 – 1968), художник, режиссер — [194](#_page194) – [196](#_page196)

Акинский Николай Петрович (1886 – 1968), актер — [99](#_page099)

Аксенов Иван Александрович (1884 – 1935), писатель — [11](#_page011), [12](#_page012), [14](#_page014), [18](#_page018), [32](#_page032), [40](#_page040), [42](#_page042), [68](#_page068), [89](#_page089)

Акульшин Родион Михайлович (р. 1896), писатель — [200](#_page200)

Алексеев Алексей Алексеевич (р. 1895), актер — [223](#_page223)

Алексеева-Месхиева Варвара Владимировна (1898 – 1973), актриса — [40](#_page040), [106](#_page106), [108](#_page108), [112](#_page112), [113](#_page113)

Алперс Борис Владимирович (1894 – 1974), театровед — [10](#_page010), [15](#_page015), [51](#_page051), [59](#_page059), [78](#_page078), [80](#_page080), [126](#_page126) – [128](#_page128), [154](#_page154), [164](#_page164), [172](#_page172), [186](#_page186), [191](#_page191), [201](#_page201), [212](#_page212), [216](#_page216), [221](#_page221) – [223](#_page223), [225](#_page225), [228](#_page228)

Альский — см. [Февральский А. В.](#_Tosh0005185)

Амосова (Бунак) Ольга Федоровна (р. 1892), художница — [47](#_page047), [48](#_page048)

Амп Пьер (Бурийон Анри-Луи, 1876 – 1962), французский писатель — [71](#_page071)

Андерсон Максвелл (1888 – 1959), американский писатель — [179](#_page179)

Андреев Александр Николаевич (1886 – 1950), актер — [99](#_page099), [106](#_page106), [111](#_page111)

Андреев Леонид Николаевич (1871 – 1919), писатель — [92](#_page092), [138](#_page138), [174](#_page174)

Анисимов Иван Иванович (1899 – 1966), литературовед — [97](#_page097), [116](#_page116)

Анненков Юрий Павлович (1890 – 1974), художник — [46](#_page046), [51](#_page051)

Антропов Лука Николаевич (1843 – 1881), писатель — [112](#_page112)

Арапов Анатолий Афанасьевич (1876 – 1949), художник — [105](#_page105), [111](#_page111)

Арго (Гольденберг Абрам Маркович, 1897 – 1968), поэт — [106](#_page106), [180](#_page180)

Ардов (Зильберман) Виктор Ефимович (1900 – 1976), писатель — [83](#_page083), [108](#_page108)

Аристов Василий Михайлович (1898 – 1962), актер — [99](#_page099), [101](#_page101)

Аристофан (ок. 446 – 385 до н. э.) — [23](#_page023)

Арнштам Лео Оскарович (р. 1905), пианист, кинорежиссер — [88](#_page088)

Арсенцева Александра Николаевна (1884 – 1974), актриса — [91](#_page091), [93](#_page093), [94](#_page094), [101](#_page101), [103](#_page103), [112](#_page112), [120](#_page120)

Арто Антонен (1896 – 1948), французский режиссер, теоретик театра — [207](#_page207)

Асафьев Борис Владимирович (1884 – 1949), музыковед, композитор — [229](#_page229)

Асеев Николай Николаевич (1889 – 1963), поэт — [40](#_page040), [45](#_page045), [149](#_page149), [150](#_page150)

Астангов (Ружников) Михаил Федорович (1900 – 1965), актер — [129](#_page129), [130](#_page130), [139](#_page139), [173](#_page173), [192](#_page192), [197](#_page197), [199](#_page199)

Афанасьев Алексей Григорьевич (р. 1895), актер — [129](#_page129)

Афиногенов Александр Николаевич (1904 – 1941), драматург — [139](#_page139), [234](#_page234)

Ашмарин (Ахрамович) Витольд Францевич (1882 – 1930), критик — [141](#_page141)

Б. А. В. — см. [Алперc Б. В.](#_Tosh0005186)

Бабанова Мария Ивановна (р. 1900), актриса — [12](#_page012), [21](#_page021), [24](#_page024), [25](#_page025), [40](#_page040), [45](#_page045), [57](#_page057), [58](#_page058), [61](#_page061), [75](#_page075), [87](#_page087) – [89](#_page089), [103](#_page103), [128](#_page128), [129](#_page129), [131](#_page131), [134](#_page134), [137](#_page137), [147](#_page147), [149](#_page149), [159](#_page159), [180](#_page180), [194](#_page194), [196](#_page196), [199](#_page199), [201](#_page201)

Бабочкин Борис Андреевич (1904 – 1975), актер, режиссер — [116](#_page116), [216](#_page216)

Бабурина Регина Феликсовна (р. 1895), актриса — [12](#_page012)

Багрицкий (Дзюбин) Эдуард Георгиевич (1895 – 1934), поэт — [70](#_page070)

Баженов Сергей Александрович, актер — [106](#_page106)

Базылев А., рабкор — [121](#_page121)

Байрон Джордж Ноэл Гордон (1788 – 1824) — [49](#_page049), [98](#_page098)

Балиев Никита Федорович (Балян Мкртич, 1877 – 1936), конферансье — [83](#_page083)

Бар Герман (1863 – 1934), австрийский писатель — [113](#_page113)

Барков-Бурлак (Барков) Борис Прокопьевич (р. 1899), драматург — [181](#_page181), [192](#_page192)

Барри Джеймс Мэтью (1860 – 1937), английский писатель — [113](#_page113)

{241} Бархин Михаил Григорьевич (р. 1906), архитектор — [204](#_page204)

Басилов Николай Александрович (1907 – 1960), режиссер — [205](#_page205)

Бахарев Валериан Иванович (р. 1901), актер — [180](#_page180)

Бебутов Валерий Михайлович (1885 – 1961), режиссер — [9](#_page009), [11](#_page011), [12](#_page012), [20](#_page020), [32](#_page032), [33](#_page033), [42](#_page042), [53](#_page053) – [56](#_page056), [63](#_page063), [77](#_page077), [78](#_page078), [90](#_page090), [96](#_page096), [106](#_page106) – [109](#_page109), [115](#_page115), [117](#_page117) – [120](#_page120), [123](#_page123) – [125](#_page125), [127](#_page127), [236](#_page236)

Бедный Демьян (Придворов Ефим Алексеевич, 1883 – 1945), поэт — [118](#_page118)

Безыменский Александр Ильич (1898 – 1973), поэт — [9](#_page009), [89](#_page089), [148](#_page148), [205](#_page205), [210](#_page210) – [214](#_page214), [218](#_page218), [231](#_page231)

Белокуров Владимир Вячеславович (1904 – 1973), актер — [129](#_page129), [138](#_page138), [176](#_page176), [179](#_page179), [180](#_page180), [185](#_page185), [199](#_page199)

Бельский Борис Васильевич (р. 1898), актер — [87](#_page087), [89](#_page089), [147](#_page147)

Бенгис Евгения Бенциановна (р. 1902), актриса — [37](#_page037)

Бенжамен Роже (1885 – 1948), французский писатель — [138](#_page138)

Березарк (Рысс) Илья Борисович (р. 1897), критик — [64](#_page064)

Берковский Наум Яковлевич (1901 – 1972), литературовед — [334](#_page334)

Бернар Тристан (1866 – 1947), французский писатель — [113](#_page113), [114](#_page114)

Бескин Эммануил Мартынович (1877 – 1940), критик — [32](#_page032), [43](#_page043), [53](#_page053) – [55](#_page055), [70](#_page070), [85](#_page085), [108](#_page108), [109](#_page109), [118](#_page118), [133](#_page133) – [135](#_page135), [141](#_page141), [176](#_page176), [233](#_page233), [234](#_page234)

Бибиков Борис Владимирович (р. 1900), актер, режиссер — [169](#_page169)

Билль-Белоцерковский Владимир Наумович (1884 – 1970), драматург — [44](#_page044), [123](#_page123), [132](#_page132) – [134](#_page134), [199](#_page199), [202](#_page202), [209](#_page209)

Блан Луи (1811 – 1882), французский социалист-утопист — [87](#_page087)

Блок Александр Александрович (1880 – 1921), поэт — [163](#_page163), [221](#_page221)

Блюм Владимир Иванович (1877 – 1941), критик — [43](#_page043), [59](#_page059), [68](#_page068), [69](#_page069), [87](#_page087), [89](#_page089), [100](#_page100) – [102](#_page102), [114](#_page114), [140](#_page140), [141](#_page141), [157](#_page157), [165](#_page165), [233](#_page233), [234](#_page234)

Блюменталь-Тамарин Всеволод Александрович (1881 – 1943), актер — [99](#_page099), [103](#_page103), [105](#_page105), [112](#_page112), [120](#_page120) – [122](#_page122)

Блюменталь-Тамарина Мария Михайловна (1859 – 1938), актриса — [99](#_page099), [103](#_page103)

Бобров Сергей Павлович (1889 – 1971), писатель — [40](#_page040)

Богданова Анна Васильевна (р. 1891), актриса — [12](#_page012), [40](#_page040), [45](#_page045), [48](#_page048), [51](#_page051), [54](#_page054), [55](#_page055), [129](#_page129), [139](#_page139), [141](#_page141), [190](#_page190), [199](#_page199)

Боголюбов Николай Иванович (р. 1899), актер — [33](#_page033), [147](#_page147), [163](#_page163), [200](#_page200), [212](#_page212), [220](#_page220), [227](#_page227), [228](#_page228)

Богомолов Дмитрий Дмитриевич, художник — [95](#_page095), [101](#_page101)

Бодров (Иванов) Иван Никифорович (1903 – 1963), актер — [126](#_page126), [127](#_page127), [131](#_page131), [136](#_page136), [139](#_page139)

Болдуин Стенли (1867 – 1947), английский политик-консерватор — [77](#_page077)

Болотов Юрий Васильевич (1896 – 1900), актер, драматург — [97](#_page097)

Больцман Людвиг (1844 – 1906), австрийский физик — [17](#_page017)

Бомарше (Карон Пьер-Огюстен, 1732 – 1799) — [94](#_page094)

Бондаренко Федор Пименович (1903 – 1961), актер, режиссер — [210](#_page210), [212](#_page212)

Бонди Алексей Михайлович (1892 – 1952), актер — [127](#_page127), [131](#_page131)

Бонч-Томашевский Михаил Михайлович, режиссер, критик — [28](#_page028)

Борисов Александр Федорович (р. 1905), актер — [223](#_page223)

Брехт Бертольт (1898 – 1956) — [84](#_page084), [207](#_page207), [237](#_page237)

Брик Лили Юрьевна (р. 1891) — [215](#_page215)

Брук Питер (р. 1925), английский режиссер — [207](#_page207), [237](#_page237), [238](#_page238)

Бруштейн Александра Яковлевна (1884 – 1968), драматург — [130](#_page130)

Букин Василий Иванович, актер — [44](#_page044)

Булгаков Михаил Афанасьевич (1891 – 1940), писатель — [156](#_page156), [202](#_page202), [209](#_page209), [217](#_page217)

Буров Андрей Константинович (1900 – 1957), художник — [171](#_page171)

Буторин Николай Николаевич (1893 – 1961), актер, режиссер — [86](#_page086)

В. Р. — [114](#_page114)

В. Ф. — см. [Федоров В. В.](#_Tosh0005187)

Вагнер Рихард (1813 – 1883) — [33](#_page033), [55](#_page055), [88](#_page088)

Вайль Курт (1900 – 1950), немецкий композитор — [84](#_page084)

Вакс Борис Арнольдович (1889 – 1941), критик — [134](#_page134)

Валерин Семен Арнольдович (1891 – 1970), критик — [47](#_page047), [48](#_page048), [56](#_page056), [94](#_page094) – [96](#_page096), [98](#_page098) – [101](#_page101)

Валерская Елена Константиновна (р. 1898), актриса — [60](#_page060), [61](#_page061), [128](#_page128)

Ванин (Иванов) Василий Васильевич (1898 – 1951), актер — [116](#_page116), [119](#_page119)

Ванцетти Бартоломео (1888 – 1927), американский рабочий — [179](#_page179), [180](#_page180)

Варламов Александр Егорович (1801 – 1848), композитор — [159](#_page159)

Варпаховский Леонид Викторович (1908 – 1976), режиссер — [159](#_page159)

Варшавский Яков Львович (р. 1911), критик — [86](#_page086)

Васильева (Соболева) Юлия Васильевна (1867 – 1932), актриса — [44](#_page044), [48](#_page048), [129](#_page129), [199](#_page199)

Вахтангов Евгений Богратионович (1883 – 1922), актер, режиссер — [18](#_page018), [24](#_page024), [35](#_page035), [36](#_page036), [172](#_page172), [207](#_page207), [232](#_page232)

Вахтангов Сергей Евгеньевич (р. 1907), архитектор — [36](#_page036), [204](#_page204), [215](#_page215), [218](#_page218), [224](#_page224)

Велижев Александр Борисович (1877 – 1955), режиссер — [45](#_page045) – [48](#_page048), [51](#_page051), [53](#_page053), [56](#_page056), [63](#_page063), [127](#_page127), [133](#_page133)

Великанов Борис Сергеевич (1897 – 1977), актер, режиссер — [185](#_page185)

Вербицкая Анастасия Алексеевна (1861 – 1928), писательница — [63](#_page063)

Верестова Агния Романовна, актриса — [99](#_page099)

Вермишев Александр Александрович (1879 – 1919), драматург — [171](#_page171)

{242} Вилар Жан (1912 – 1971), французский актер, режиссер — [237](#_page237)

Вильнер Владимир Бертольдович (1885 – 1952), режиссер — [62](#_page062)

Вин — см. [Валерин С. А.](#_Tosh0005188)

Вин Захарий Хаимович (1898 – 1973), режиссер — [12](#_page012)

Вишневецкая Софья Касьяновна (1899 – 1962), художница — [106](#_page106), [227](#_page227), [225](#_page225)

Вишневский Всеволод Витальевич (1900 – 1951), драматург — [9](#_page009), [44](#_page044), [148](#_page148), [156](#_page156), [160](#_page160), [169](#_page169), [197](#_page197), [198](#_page198), [205](#_page205), [213](#_page213), [218](#_page218), [224](#_page224) – [231](#_page231), [234](#_page234) – [237](#_page237)

Владимирова (Фельдман) Зоя Владимировна (р. 1917), театровед — [24](#_page024)

Власов Валентин Николаевич (1899 – 1969), актер, режиссер — [129](#_page129), [191](#_page191), [199](#_page199)

Войнич Этель Лилиан (1864 – 1960), английская писательница — [96](#_page096), [97](#_page097)

Войнова (Дандурова) Александра Ивановна, писательница — [129](#_page129)

Волгина Анна Ивановна (р. 1897), актриса — [138](#_page138), [184](#_page184), [196](#_page196)

Волков (Зимнюков) Леонид Андреевич (1893 – 1976), актер, режиссер — [169](#_page169), [171](#_page171), [179](#_page179), [180](#_page180), [196](#_page196), [199](#_page199)

Волков Николай Дмитриевич (1894 – 1965), театровед, драматург — [150](#_page150), [230](#_page230), [235](#_page235)

Волконский (Муравьев) Николай Осипович (1890 – 1948), режиссер — [91](#_page091)

Володин Сергей Александрович, журналист — [193](#_page193)

Волькенштейн Владимир Михайлович (1883 – 1974), драматург — [54](#_page054)

Выгодская (Грипич) Наталия Лазаревна (1898 – 1967), актриса — [126](#_page126), [127](#_page127), [139](#_page139)

Вялов Константин Александрович (р. 1900), художник — [55](#_page055)

Габрилович Евгений Иосифович (р. 1899), писатель — [74](#_page074)

Гаво Поль (1867 – 1951), французский писатель — [113](#_page113)

Гаген — см. [Анисимов И. И.](#_Tosh0005189)

Гайарде Фредерик (1808 – 1882), французский драматург — [54](#_page054)

Галеви Людовик (1834 – 1908), французский писатель — [113](#_page113)

Гарин Эраст Павлович (р. 1902), актер, режиссер — [12](#_page012), [20](#_page020), [37](#_page037), [40](#_page040), [69](#_page069), [74](#_page074), [144](#_page144), [147](#_page147), [153](#_page153), [160](#_page160), [161](#_page161), [192](#_page192), [220](#_page220), [227](#_page227)

Гаркави Михаил Наумович (1397 – 1964), актер, конферансье — [70](#_page070)

Гаузнер Григорий Иосифович (1907 – 1934) писатель — [74](#_page074)

Гвоздев Алексей Александрович (1887 – 1939) театровед — [10](#_page010), [22](#_page022), [25](#_page025), [26](#_page026), [30](#_page030), [31](#_page031), [46](#_page046), [59](#_page059), [82](#_page082), [83](#_page083), [144](#_page144), [164](#_page164), [177](#_page177), [178](#_page178), [220](#_page220), [235](#_page235)

Герман Павел Давидович (1894 – 1952), поэт — [83](#_page083)

Герман Юрий Павлович (1910 – 1967), писатель — [235](#_page235)

Герцен Александр Иванович (1812 – 1870) — [154](#_page154)

Гетманов (Колтунов) Григорий Васильевич, актер — [99](#_page099)

Гидони Александр Иосифович (1885 – ?), писатель — [195](#_page195)

Гинзбург Моисей Яковлевич (1892 – 1946), архитектор — [86](#_page086)

Гиппиус Зинаида Николаевна (1869 – 1945), писательница — [138](#_page138)

Гиринис Сергей Владимирович, журналист — [133](#_page133)

Глаголин (Гусев) Борис Сергеевич (1879 – 1948), актер, режиссер — [60](#_page060), [61](#_page061), [128](#_page128), [139](#_page139), [142](#_page142), [169](#_page169)

Гладков Александр Константинович (1912 – 1976), драматург, критик — [65](#_page065), [233](#_page233)

Глебов (Котельников) Анатолий Глебович (1899 – 1964), драматург — [181](#_page181) – [191](#_page191), [193](#_page193), [199](#_page199)

Глизер Юдифь Самойловна (1904 – 1968), актриса — [169](#_page169), [179](#_page179), [187](#_page187) – [191](#_page191), [199](#_page199)

Глинка Михаил Иванович (1804 – 1857) — [159](#_page159)

Глубоковский Борис Александрович (Матвеевич) (1895 – 1935), актер, критик — [107](#_page107) – [109](#_page109)

Гнесин Михаил Фабианович (1883 – 1957), композитор — [158](#_page158), [159](#_page159)

Гоголь Николай Васильевич (1809 – 1852) — [35](#_page035), [117](#_page117), [118](#_page118), [135](#_page135), [146](#_page146), [148](#_page148), [151](#_page151), [155](#_page155) – [158](#_page158), [161](#_page161), [205](#_page205)

Голейзовский Касьян Ярославич (1892 – 1970), хореограф — [75](#_page075), [206](#_page206)

Голенков Николай Федорович (р. 1897), актер — [129](#_page129)

Головин Александр Яковлевич (1863 – 1930), художник — [63](#_page063)

Голсуорси Джон (1867 – 1933), английский писатель — [99](#_page099), [100](#_page100)

Гольцева Ксения Ивановна (1898 – 1943), актриса — [40](#_page040)

Гопенко Григорий Иванович, актер — [106](#_page106)

Горбачев Георгий Ефимович (1897 – 1942), критик — [213](#_page213), [214](#_page214)

Горин-Горяинов (Горяинов) Борис Анатольевич (1883 – 1944), актер — [112](#_page112), [113](#_page113), [116](#_page116), [146](#_page146)

Городецкий Сергей Митрофанович (1884 – 1967), поэт — [45](#_page045), [47](#_page047), [67](#_page067), [120](#_page120), [121](#_page121)

Горский Алексей Степанович, актер — [44](#_page044), [49](#_page049), [58](#_page058)

Горький М. (Пешков Алексей Максимович, 1868 – 1936) — [17](#_page017), [50](#_page050), [173](#_page173), [188](#_page188), [238](#_page238)

Гофман Эрнст Теодор Амадей (1776 – 1822) — [117](#_page117), [153](#_page153), [156](#_page156)

Грассо Джованни ди (1873 – 1930), итальянский актер — [17](#_page017)

Грибоедов Александр Сергеевич (1795 – 1829) — [161](#_page161), [162](#_page162), [166](#_page166), [211](#_page211)

Григорьев Аполлон Александрович (1822 – 1864), критик, поэт — [161](#_page161), [162](#_page162)

Грипич Алексей Львович (р. 1891), режиссер — [10](#_page010), [43](#_page043), [56](#_page056), [63](#_page063), [124](#_page124) – [142](#_page142), [167](#_page167) – [169](#_page169), [186](#_page186)

Громов Павел Петрович (р. 1914), литературовед — [162](#_page162)

{243} Гросс Георг (1893 – 1959), немецкий художник — [175](#_page175)

Гроссман Леонид Петрович (1888 – 1965), литературовед — [151](#_page151)

Гурвич Абрам Соломонович (1897 – 1962), критик — [228](#_page228)

Гурилев Александр Львович (1803 – 1858), композитор — [159](#_page159)

Гурьев Евгений Васильевич (1894 – 1925), актер, режиссер — [97](#_page097), [98](#_page098), [101](#_page101), [120](#_page120)

Гусман Борис Евсеевич (1892 – 1944), критик — [20](#_page020), [48](#_page048), [52](#_page052), [76](#_page076), [180](#_page180)

Гутман Давид Григорьевич (1884 – 1946), режиссер — [62](#_page062), [70](#_page070)

Дагмаров (Куликов) Михаил Николаевич (1897 – 1955), актер — [99](#_page099)

Далыдев (Гузик) Зиновий Григорьевич (1884 – 1963), актер — [44](#_page044), [45](#_page045), [48](#_page048), [49](#_page049)

Даргомыжский Александр Сергеевич (1813 – 1869), композитор — [159](#_page159)

Дейнека Александр Александрович (1899 – 1969), художник — [215](#_page215)

Демидова (Гольдберг) Ольга Николаевна (р. 1890), актриса — [12](#_page012), [20](#_page020), [21](#_page021), [32](#_page032), [96](#_page096), [120](#_page120)

Деннери Адольф-Филипп (1811 – 1899), французский драматург — [99](#_page099)

Державин Константин Николаевич (1903 – 1956), театровед — [77](#_page077), [78](#_page078)

Деткова Мария Николаевна (р. 1900), актриса — [129](#_page129)

Дикий Алексей Денисович (1889 – 1955), актер, режиссер — [91](#_page091), [167](#_page167) – [170](#_page170), [193](#_page193) – [198](#_page198), [209](#_page209)

Диккенс Чарльз (1812 – 1870) — [50](#_page050)

Диоген Синопский (ок. 404 – 323 до н. э.), греческий философ — [173](#_page173)

Дмитриев Владимир Владимирович (1900 – 1948), художник — [127](#_page127)

Дмитриевский Виталий Николаевич (р. 1933), театровед — [10](#_page010)

Дмоховский Борис Михайлович (1899 – 1968), режиссер — [191](#_page191)

Долинов Анатолий Иванович (1869 – 1945), режиссер — [91](#_page091)

Донатов Иосиф Александрович (1888 – 1971), режиссер — [103](#_page103), [105](#_page105), [120](#_page120)

Дорошевич Александр Михайлович (1874 – 1950), актер — [91](#_page091), [93](#_page093), [94](#_page094), [97](#_page097), [101](#_page101), [103](#_page103), [120](#_page120)

Достоевский Федор Михайлович (1821 – 1881) — [173](#_page173), [196](#_page196)

Драга Валерия Францевна (1896 – 1967), актриса — [44](#_page044), [62](#_page062)

Дункан Изадора Анжела (1878 – 1927), американская танцовщица — [209](#_page209)

Дюллен Шарль (1885 – 1949), французский актер, режиссер — [204](#_page204)

Дюма-отец Александр (1802 – 1870), французский писатель — [53](#_page053), [54](#_page054), [103](#_page103), [104](#_page104)

Евгенов Семен Владимирович (1897 – 1973), критик — [183](#_page183)

Егорычев Василий Иванович (1902 – 1957), актер — [207](#_page207), [211](#_page211)

Ермилов Владимир Владимирович (1904 – 1965), критик — [213](#_page213), [214](#_page214), [216](#_page216), [234](#_page234)

Ермолова Мария Николаевна (1853 – 1928), актриса — [199](#_page199), [204](#_page204)

Ефименко Сергей Митрофанович (1896 – 1971), художник — [172](#_page172)

Жаров Михаил Иванович (р. 1900), актер — [12](#_page012), [34](#_page034), [35](#_page035), [37](#_page037), [39](#_page039), [40](#_page040), [69](#_page069), [75](#_page075), [76](#_page076), [89](#_page089), [147](#_page147), [149](#_page149), [201](#_page201)

Жемчужный Виталий Леонидович (1898 – 1966), режиссер — [12](#_page012)

Жуве Луи (1887 – 1951), французский актер, режиссер — [237](#_page237)

Завадский Юрий Александрович (1894 – 1977), актер, режиссер — [117](#_page117)

Завалишин Александр Иванович (1891 – 1939), писатель — [181](#_page181), [191](#_page191), [193](#_page193)

Загорский Михаил Борисович (1885 – 1951), критик — [20](#_page020), [43](#_page043), [55](#_page055), [105](#_page105), [111](#_page111), [113](#_page113), [192](#_page192), [208](#_page208), [209](#_page209), [233](#_page233), [234](#_page234)

Зайцев Николай Васильевич (р. 1922), театровед — [10](#_page010)

Зайчиков Василий Федорович (1888 – 1947), актер — [12](#_page012), [21](#_page021), [25](#_page025), [37](#_page037) – [40](#_page040), [45](#_page045), [48](#_page048), [49](#_page049), [58](#_page058), [69](#_page069), [89](#_page089), [147](#_page147), [152](#_page152), [200](#_page200), [206](#_page206), [210](#_page210), [215](#_page215)

Закушняк Александр Яковлевич (1879 – 1930), актер, чтец — [91](#_page091)

Залесский Виктор Феофанович (1901 – 1963), критик — [24](#_page024)

Залка Мате (1896 – 1937), венгерский писатель — [139](#_page139), [141](#_page141), [167](#_page167), [168](#_page168), [172](#_page172)

Замятин Евгений Иванович (1884 – 1937), писатель — [209](#_page209)

Зархи Натан Абрамович (1900 – 1935), драматург — [180](#_page180)

Захава Борис Евгеньевич (1896 – 1976), актер, режиссер — [73](#_page073) – [75](#_page075), [78](#_page078), [87](#_page087), [88](#_page088)

Зильбербрандт Михаил Иосифович (р. 1911), театровед — [84](#_page084)

Зингерман Борис Исаакович (р. 1928), театровед — [31](#_page031), [237](#_page237)

Золя Эмиль (1840 – 1902) — [93](#_page093), [129](#_page129)

Зон Игнатий Сергеевич, владелец театра в Москве — [19](#_page019), [204](#_page204)

Зощенко Михаил Михайлович (1895 – 1958), писатель — [148](#_page148), [214](#_page214)

Зубов Константин Александрович (1888 – 1956), актер, режиссер — [129](#_page129), [130](#_page130), [138](#_page138), [140](#_page140), [169](#_page169), [170](#_page170), [173](#_page173), [176](#_page176), [178](#_page178), [179](#_page179), [191](#_page191) – [193](#_page193), [199](#_page199)

Зубцов Иван Сергеевич (р. 1890), деятель театра — [168](#_page168), [169](#_page169), [191](#_page191)

Ибсен Генрик (1828 – 1906) — [19](#_page019), [20](#_page020), [96](#_page096)

Иванов Андрей Васильевич (1888 – 1927), деятель компартии Украины — [139](#_page139)

Иванова Вера Викторовна (р. 1921), театровед — [10](#_page010)

Иванова Нина Ивановна (р. 1898), актриса — [190](#_page190), [199](#_page199)

Ивинг (Иванов) Виктор Петрович (1888 – 1952), критик — [95](#_page095)

Икар — см. [Ардов В. Е.](#_Tosh0005190)

{244} Иллеш Бела (1895 – 1974), венгерский писатель — [172](#_page172)

Иловайский Александр Иванович, актер — [173](#_page173)

Ильинский Игорь Владимирович (р. 1901), актер — [12](#_page012), [22](#_page022), [24](#_page024) – [26](#_page026), [39](#_page039), [45](#_page045), [48](#_page048), [69](#_page069), [74](#_page074), [79](#_page079), [87](#_page087), [147](#_page147), [162](#_page162), [163](#_page163), [201](#_page201), [208](#_page208), [209](#_page209), [214](#_page214), [216](#_page216), [227](#_page227)

Кадельбург Густав (1851 – 1925), немецкий драматург — [112](#_page112)

Казин Василий Васильевич (р. 1898), поэт — [89](#_page089)

Кайзер Георг (1878 – 1945), немецкий драматург — [46](#_page046)

Калантар Изабелла Александровна (р. 1887), актриса — [99](#_page099)

Калинин В. В., художник — [210](#_page210)

Калинцев Александр Михайлович (1898 – 1967), актер — [98](#_page098)

Каменский Василий Васильевич (1884 – 1961), поэт — [54](#_page054), [55](#_page055)

Кампанелла Томмазо (Джованни Доменико, 1568 – 1639), итальянский мыслитель-утопист — [110](#_page110)

Канкарович Анатолий Исаакович (1885 – 1956), композитор — [126](#_page126)

Канцель Владимир Семенович (1896 – 1978) актер, режиссер — [37](#_page037), [70](#_page070), [129](#_page129), [173](#_page173)

Каплан Эммануил Иосифович (1895 – 1961), режиссер оперы — [152](#_page152), [158](#_page158)

Каплер Алексей Яковлевич (р. 1904), писатель — [83](#_page083)

Карташева Елизавета Петровна (1898 – 1966), актриса — [129](#_page129)

Карцев Александр Викторович (1882 – 1963), актер, режиссер — [100](#_page100)

Катаев Валентин Петрович (р. 1897), писатель — [217](#_page217)

Качалов (Шверубович) Василий Иванович (1875 – 1948), актер — [145](#_page145), [236](#_page236)

Каширина (по мужу Иванова) Тамара Владимировна (р. 1900), актриса — [12](#_page012), [68](#_page068)

Келлерман Бернгард (1879 – 1951), немецкий писатель — [71](#_page071)

Кельберер Алексей Викторович (1898 – 1963), актер — [12](#_page012), [37](#_page037), [40](#_page040)

Керженцев (Лебедев) Платон Михайлович (1881 – 1940), деятель культуры, дипломат — [93](#_page093), [202](#_page202), [203](#_page203)

Кириллов Михаил Федорович (? — 1963), актер — [33](#_page033), [74](#_page074)

Киршон Владимир Михайлович (1902 – 1938), драматург — [228](#_page228), [234](#_page234)

Киселев Виктор Петрович (р. 1895), художник — [151](#_page151)

Клебанова Зинаида Николаевна (р. 1895), актриса — [44](#_page044)

Клодель Поль (1868 – 1955), французский писатель — [40](#_page040)

Ключарев Виктор Павлович (1898 – 1957), актер — [169](#_page169), [171](#_page171), [180](#_page180), [198](#_page198), [199](#_page199)

Книппер-Чехова Ольга Леонардовна (1868 – 1959), актриса — [145](#_page145), [236](#_page236)

Кноблаук Эдвард (1874 – 1945), английский драматург — [113](#_page113)

Княгининская Нина Вячеславовна (1886 – 1959), актриса — [99](#_page099)

Коваль-Самборский Иван Иванович (1893 – 1962), актер — [76](#_page076), [80](#_page080), [82](#_page082)

Козиков Стефан Васильевич (1896 – 1943), актер — [76](#_page076), [154](#_page154), [200](#_page200), [210](#_page210)

Коклен Бенуа-Констан (1841 – 1909), французский актер — [15](#_page015)

Кокто Жан (1889 – 1963), французский писатель, художник, режиссер — [207](#_page207)

Колофидин Никифор Григорьевич (р. 1902), актер — [122](#_page122)

Колпакчи Лев Владимирович (1891 – 1971), критик — [46](#_page046)

Колумбова Лидия Николаевна (? — 1932), актриса, певица — [83](#_page083)

Кольцов (Фридлянд) Михаил Ефимович (1898 – 1942), журналист — [131](#_page131), [132](#_page132), [135](#_page135)

Комарденков Василий Петрович (1897 – 1973), художник — [45](#_page045), [49](#_page049)

Комаровская Надежда Ивановна (1885 – 1967), актриса — [191](#_page191)

Комиссаржевская Вера Федоровна (1864 – 1910), актриса — [91](#_page091), [122](#_page122), [129](#_page129)

Комиссаржевский Федор Федорович (1882 – 1954), режиссер — [123](#_page123)

Коновалов Николай Леонидович (1885 – 1947), актер — [83](#_page083)

Коншина Елизавета Николаевна (1890 – 1972), литературовед — [145](#_page145)

Коонен Алиса Георгиевна (1889 – 1974), актриса — [54](#_page054), [55](#_page055), [83](#_page083), [108](#_page108)

Коренев Михаил Михайлович (1889 – 1977), режиссер — [12](#_page012), [87](#_page087)

Кормон Эжен (Пьестр Пьер-Этьен, 1810 – 1903), французский драматург — [99](#_page099)

Корнейчук Александр Евдокимович (1905 – 1972), драматург — [185](#_page185)

Королев Владимир Данилович (1885 – ?), режиссер — [130](#_page130), [169](#_page169), [170](#_page170), [172](#_page172)

Корш Федор Адамович (1852 – 1923), антрепренер — [48](#_page048), [90](#_page090), [98](#_page098), [102](#_page102), [105](#_page105), [138](#_page138), [169](#_page169)

Коршунов Федор Петрович (1899 – 1941), актер — [220](#_page220), [221](#_page221)

Костомолоцкий Александр Иосифович (1897 – 1971), актер, художник — [74](#_page074), [226](#_page226)

Крамов Александр Григорьевич (1884 – 1951), актер, режиссер — [99](#_page099), [103](#_page103), [120](#_page120)

Краснощеков Александр Михайлович (1880 – 1939), государственный деятель — [130](#_page130), [135](#_page135)

Кристи Григорий Владимирович (1908 – 1973), театровед — [237](#_page237)

Крицберг Лазарь Моисеевич (р. 1899), режиссер — [12](#_page012)

Кроммелинк Фернан (1888 – 1970), бельгийский писатель — [18](#_page018), [22](#_page022)

Кроткий Эмиль (Герман Эммануил Яковлевич, 1892 – 1963), поэт — [201](#_page201)

Крути Исаак Аронович (1890 – 1955) критик — [179](#_page179)

Кручинин Валентин Яковлевич (1892 – 1970), композитор — [83](#_page083)

{245} Крылов Порфирий Никитич (р. 1902), художник содружества Кукрыниксы — [205](#_page205)

Крюгер Владимир Эммануилович (1899 – 1960), актер — [127](#_page127), [131](#_page131)

Кторов Анатолий Петрович (р. 1898), актер — [112](#_page112)

Кугель Александр Рафаилович (1864 – 1928), критик — [85](#_page085)

Кудрин С. — см. [Валерин С. А.](#_Tosh0005191)

Кузнецов Евгений Михайлович (1900 – 1958), театровед — [35](#_page035)

Кузнецов Степан Леонидович (1879 – 1932), актер — [99](#_page099), [103](#_page103), [104](#_page104), [106](#_page106), [109](#_page109), [111](#_page111) – [116](#_page116), [119](#_page119) – [122](#_page122), [209](#_page209), [220](#_page220)

Куинджи Валентина Ефимовна (1899 – 1971), актриса — [169](#_page169)

Кукрыниксы — см. [Куприянов М. В.](#_Tosh0005192), [Крылов П. Н.](#_Tosh0005193), [Соколов Н. А.](#_Tosh0005194)

Куприянов Михаил Васильевич (р. 1903), художник содружества Кукрыниксы — [205](#_page205)

Кутузова Мария Александровна (р. 1900), актриса — [169](#_page169)

Лабиш Эжен (1815 – 1888), французский драматург — [34](#_page034)

Лабунская Олимпиада Валентиновна (р. 1892), актриса — [140](#_page140), [187](#_page187)

Лабунцев Александр Иванович (? — 1930), актер — [44](#_page044)

Лавренев Борис Андреевич (1891 – 1939), писатель — [228](#_page228)

Латышевский Виктор Александрович (р. 1899), актер — [129](#_page129), [134](#_page134), [177](#_page177), [185](#_page185), [199](#_page199)

Лаэрт (псевд.) — [104](#_page104)

Левидов Михаил Юльевич (1891 – 1942), писатель — [54](#_page054), [138](#_page138), [179](#_page179)

Левин Моисей Зеликович (1895 – 1946), художник — [125](#_page125), [126](#_page126)

Ленин (Ульянов) Владимир Ильич (1870 – 1924) — [87](#_page087)

Ленин (Игнатюк) Михаил Францевич (1880 – 1951), актер — [99](#_page099)

Ленский (Вервициотти) Александр Павлович (1847 – 1908), актер, режиссер — [47](#_page047)

Ленья-Ваиль Лотта, немецкая актриса — [84](#_page084)

Леонардо да Винчи (1452 – 1519) — [16](#_page016)

Леонов А., журналист — [112](#_page112)

Лермонтов Михаил Юрьевич (1814 – 1841) — [161](#_page161)

Лернер Николай Никитич (1884 – 1946), драматург — [146](#_page146)

Лесков Николай Семенович (1831 – 1895) — [99](#_page099)

Лешков Павел Иванович (1884 – 1944), актер — [91](#_page091)

Лимэ (псевд.) — [62](#_page062)

Лист Ференц (1811 – 1886) — [88](#_page088)

Литлвуд Джоан (р. 1916), английская деятельница театра, режиссер — [207](#_page207)

Литовский Осаф Семенович (1892 – 1971), критик — [40](#_page040), [49](#_page049), [50](#_page050), [52](#_page052), [173](#_page173) – [177](#_page177), [187](#_page187)

Лишин Михаил Ефимович (1892 – 1960), актер, режиссер — [12](#_page012), [37](#_page037), [45](#_page045), [48](#_page048), [50](#_page050), [61](#_page061), [68](#_page068), [128](#_page128), [129](#_page129), [131](#_page131), [134](#_page134), [136](#_page136), [185](#_page185), [187](#_page187), [195](#_page195), [199](#_page199)

Логинова Елена Васильевна (1902 – 1966), актриса — [200](#_page200), [212](#_page212)

Лоитер Наум Борисович (1890 – 1966), режиссер — [12](#_page012), [40](#_page040)

Локк Уильям Джон (1863 – 1930), английский писатель — [114](#_page114)

Локшина Хеся Александровна (р. 1902), актриса, режиссер — [12](#_page012), [68](#_page068), [87](#_page087), [89](#_page089), [200](#_page200)

Лосев Николай Константинович (р. 1892), актер — [44](#_page044), [49](#_page049), [129](#_page129)

Лукин (Сакс) Лев Иванович (1892 – 1961), балетмейстер — [177](#_page177)

Лукьянов Александр Павлович (1901 – 1967), актер — [129](#_page129), [198](#_page198), [199](#_page199)

Луначарский Анатолий Васильевич (1875 – 1933) — [26](#_page026), [32](#_page032), [40](#_page040), [77](#_page077), [85](#_page085), [86](#_page086), [103](#_page103), [104](#_page104), [110](#_page110), [112](#_page112), [135](#_page135), [136](#_page136), [143](#_page143), [144](#_page144), [146](#_page146), [148](#_page148), [150](#_page150), [160](#_page160), [161](#_page161), [165](#_page165), [173](#_page173), [174](#_page174), [184](#_page184) – [186](#_page186), [199](#_page199), [202](#_page202), [235](#_page235)

Львов Николай Иванович (р. 1893), критик — [94](#_page094)

Любимов Юрий Петрович (р. 1917), актер, режиссер — [38](#_page038), [238](#_page238)

Любимов-Ланской (Гелибтер) Евсей Осипович (1883 – 1943), актер, режиссер — [99](#_page099), [101](#_page101), [103](#_page103), [110](#_page110) – [112](#_page112), [114](#_page114), [116](#_page116), [119](#_page119), [122](#_page122), [123](#_page123)

Любомудров Марк Николаевич (р. 1932), театровед — [10](#_page010)

Люце Владимир Владимирович (1903 – 1970), актер, режиссер — [12](#_page012), [37](#_page037), [40](#_page040), [169](#_page169), [182](#_page182), [183](#_page183), [185](#_page185), [192](#_page192), [216](#_page216)

М. М. — [87](#_page087)

Майоров Сергей Арсеньевич (1903 – 1973), актер, режиссер — [149](#_page149), [207](#_page207)

Макаров Михаил Яковлевич (1897 – 1934), баянист ТИМа — [76](#_page076), [83](#_page083)

Макдональд Джемс Рамсей (1866 – 1937), английский политический деятель — [77](#_page077)

Маковский Владимир Егорович (1846 – 1920), художник — [104](#_page104)

Максимова Вера Анатольевна (р. 1936), театровед — [58](#_page058), [84](#_page084)

Малевич Казимир Северинович (1878 – 1935), художник — [27](#_page027)

Маляревский Павел Григорьевич (1904 – 1961), писатель — [91](#_page091)

Мануильский Дмитрий Захарович (1883 – 1959), государственный и партийный деятель — [173](#_page173)

Марголин Самуил Акимович (1893 – 1953), критик — [14](#_page014), [35](#_page035), [36](#_page036), [105](#_page105), [140](#_page140), [185](#_page185), [186](#_page186)

Марджанов (Марджанишвили) Константин Александрович (1872 – 1933), режиссер — [19](#_page019)

Марков Владимир Дмитриевич (р. 1890), актер — [118](#_page118)

Марков Павел Александрович (р. 1897), критик — [10](#_page010), [19](#_page019), [20](#_page020), [54](#_page054), [56](#_page056), [61](#_page061), [62](#_page062), [72](#_page072), [89](#_page089), [105](#_page105), [109](#_page109), [120](#_page120), [130](#_page130), [133](#_page133), [139](#_page139), [143](#_page143), [145](#_page145), {246} [146](#_page146), [165](#_page165), [171](#_page171), [172](#_page172), [178](#_page178), [179](#_page179), [226](#_page226), [227](#_page227), [235](#_page235), [236](#_page236)

Маркс Карл (1818 – 1883) — [157](#_page157)

Мартине Марсель (1877 – 1944), французский поэт — [46](#_page046), [47](#_page047), [67](#_page067), [68](#_page068)

Мартинсон Сергей Александрович (р. 1899), актер — [88](#_page088), [89](#_page089), [127](#_page127), [131](#_page131), [134](#_page134), [137](#_page137), [138](#_page138), [140](#_page140), [147](#_page147), [171](#_page171), [173](#_page173), [176](#_page176), [178](#_page178), [179](#_page179), [199](#_page199), [217](#_page217), [226](#_page226)

Мартынов Александр Евстафьевич (1816 – 1860), актер — [39](#_page039)

Марченко Варвара Макаровна (1877 – 1948), актриса — [44](#_page044), [57](#_page057), [129](#_page129), [199](#_page199)

Маслацов Владимир Александрович (р. 1897), актер — [74](#_page074), [76](#_page076), [155](#_page155)

Масс Владимир Захарович (р. 1896), писатель — [130](#_page130)

Маяковский Владимир Владимирович (1893 – 1930) — [7](#_page007), [9](#_page009), [25](#_page025), [29](#_page029), [40](#_page040), [43](#_page043), [67](#_page067), [72](#_page072), [83](#_page083), [84](#_page084), [89](#_page089), [141](#_page141), [145](#_page145), [148](#_page148), [155](#_page155), [156](#_page156), [158](#_page158), [175](#_page175), [200](#_page200), [201](#_page201), [203](#_page203) – [218](#_page218), [221](#_page221), [229](#_page229) – [231](#_page231), [236](#_page236), [238](#_page238), [239](#_page239)

Мейерхольд Всеволод Эмильевич (1874 – 1940) — [7](#_page007) – [9](#_page009), [11](#_page011) – [89](#_page089), [93](#_page093), [101](#_page101), [103](#_page103), [107](#_page107), [111](#_page111), [117](#_page117), [118](#_page118), [120](#_page120), [123](#_page123) – [125](#_page125), [127](#_page127) – [129](#_page129), [131](#_page131), [132](#_page132), [134](#_page134), [135](#_page135), [137](#_page137), [141](#_page141), [143](#_page143) – [168](#_page168), [190](#_page190), [194](#_page194), [197](#_page197) – [239](#_page239)

Мейерхольд Ирина Всеволодовна (р. 1905), режиссер — [12](#_page012)

Мелик-Хаспабов Валентин Павлович, журналист — [20](#_page020)

Мельяк Анри (1831 – 1897), французский драматург — [113](#_page113)

Мервольф Рудольф Иванович (1887 – 1942), композитор — [200](#_page200), [210](#_page210)

Мериме Проспер (1803 – 1870), французский писатель — [35](#_page035), [53](#_page053), [90](#_page090), [106](#_page106) – [109](#_page109), [112](#_page112)

Мессерер Асаф Михайлович (р. 1903), танцовщик — [88](#_page088)

Миклашевский Константин Михайлович (1886 – 1944), режиссер — [72](#_page072), [76](#_page076), [91](#_page091)

Миллер Григорий Львович (р. 1898), художник — [182](#_page182)

Милляр Георгий Францевич (р. 1903), актер — [129](#_page129), [190](#_page190), [199](#_page199)

Милявский Борис Львович, литературовед — [211](#_page211), [212](#_page212)

Милютин Юрий (Георгий) Сергеевич (1903 – 1968), композитор — [34](#_page034)

Мирбо Октав (1848 – 1917), французский писатель — [41](#_page041)

Мирин Вл., критик — [226](#_page226)

Миронова Валентина Михайловна (р. 1930), театровед — [10](#_page010)

Михальский Федор Николаевич (1896 – 1968), деятель МХАТ — [145](#_page145)

Михоэлс (Вовси) Соломон Михайлович (1890 – 1948), актер, режиссер — [33](#_page033)

Мовшенсон Александр Григорьевич (1895 – 1965), театровед — [125](#_page125)

Моисси Сандро (1880 – 1935), немецкий актер — [111](#_page111)

Мокульский Стефан Стефанович (1896 – 1960), театровед — [26](#_page026), [31](#_page031), [62](#_page062), [127](#_page127), [137](#_page137), [209](#_page209), [235](#_page235)

Мологин (Мочульский) Николай Константинович (1892 – 1951), актер — [12](#_page012), [77](#_page077), [155](#_page155), [200](#_page200)

Мольер (Поклен Жан-Батист, 1622 – 1673) — [23](#_page023), [70](#_page070), [71](#_page071), [105](#_page105), [205](#_page205)

Мольнар Ференц (1878 – 1952), венгерский драматург — [113](#_page113)

Монахов Николай Федорович (1875 – 1936), актер — [220](#_page220)

Москалева Александра Яковлевна (р. 1909), актриса — [33](#_page033)

Москвин Федор Иванович (1906 – 1941), актер — [169](#_page169)

Мочалов Павел Степанович (1800 – 1848), актер — [122](#_page122)

Мруз (Морозов Михаил Владимирович, 1868 – 1938), писатель — [183](#_page183)

Музалевский Георгий Васильевич (1892 – 1942), актер — [169](#_page169), [171](#_page171), [179](#_page179), [198](#_page198), [199](#_page199)

Мусоргский Модест Петрович (1839 – 1881) — [55](#_page055)

Муссинак Леон (1890 – 1964), французский писатель — [117](#_page117)

Мухин Михаил Григорьевич (1889 – 1963), актер — [35](#_page035), [45](#_page045), [54](#_page054), [55](#_page055), [63](#_page063), [68](#_page068), [80](#_page080), [152](#_page152), [162](#_page162), [163](#_page163)

Н. Л. — [87](#_page087)

Назым Хикмет Ран (1902 – 1963), турецкий писатель — [41](#_page041)

Насимович Александр Федорович (1880 – 1947), драматург — [130](#_page130)

Насимович Николай Федорович (1876 – 1937), критик — [26](#_page026)

Недошивин Герман Александрович (р. 1910), искусствовед — [47](#_page047)

Нежданов Леонид, журналист — [180](#_page180)

Незлобии (Алябьев) Константин Николаевич (1857 – 1930), режиссер — [19](#_page019), [32](#_page032), [110](#_page110)

Нелидов Анатолий Павлович (1879 – 1949), актер — [45](#_page045), [60](#_page060), [99](#_page099), [101](#_page101)

Немирович-Данченко Владимир Иванович (1858 – 1943) — [24](#_page024)

Нестеров Александр Евгеньевич (1902 – 1943), актер, режиссер — [33](#_page033), [200](#_page200), [210](#_page210)

Никельберг Михаил Лазаревич (р. 1907), актер — [223](#_page223)

Никитина Евдокия Никитична (1882 – 1969), актриса — [191](#_page191)

Никкодеми Дарио (1874 – 1934), итальянский драматург — [113](#_page113)

Нирге А. — см. [Бруштейн А. Я.](#_Tosh0005195)

Новинский А. — см. [Февральский А. В.](#_Tosh0005196)

Новицкий Павел Иванович (1888 – 1971), театровед — [24](#_page024), [25](#_page025), [188](#_page188)

Норкуте Эйба Каэтановна (р. 1935), театровед — [10](#_page010)

Образцова Анна Георгиевна (р. 1922), театровед — [91](#_page091)

Оганезова Тамара Сумбатовна (1895 – 1976), актриса — [83](#_page083), [99](#_page099)

Окунева (Капутина) Вера Ивановна (1891 – 1976), актриса — [99](#_page099), [103](#_page103), [112](#_page112), [119](#_page119)

{247} Олеша Юрий Карлович (1899 – 1960), писатель — [41](#_page041), [205](#_page205), [235](#_page235), [236](#_page236)

Орлинский Александр Робертович, деятель театра — [174](#_page174)

Орлов Дмитрий Николаевич (1892 – 1955), актер — [12](#_page012), [37](#_page037), [38](#_page038), [40](#_page040), [45](#_page045), [48](#_page048), [50](#_page050), [55](#_page055), [57](#_page057) – [59](#_page059), [61](#_page061), [69](#_page069), [103](#_page103), [128](#_page128) – [131](#_page131), [134](#_page134), [136](#_page136) – [138](#_page138), [140](#_page140), [180](#_page180), [183](#_page183), [184](#_page184), [190](#_page190), [191](#_page191), [194](#_page194), [195](#_page195), [199](#_page199)

Освецимский Владимир Иванович (1886 – 1955), актер — [92](#_page092)

Осинский Н. (Оболенский Валериан Валерианович, 1887 – 1938), публицист — [141](#_page141), [175](#_page175)

Осовцов Семен Моисеевич (р. 1917), театровед, литературовед — [10](#_page010)

Островский Александр Николаевич (1823 – 1886) — [34](#_page034), [43](#_page043), [56](#_page056), [57](#_page057), [59](#_page059), [63](#_page063), [64](#_page064), [77](#_page077) – [79](#_page079), [85](#_page085), [91](#_page091), [103](#_page103), [114](#_page114), [223](#_page223)

Офенгейм Белла Калмановна, актриса — [141](#_page141)

Охлопков Николай Павлович (1000 – 1967), актер, режиссер — [33](#_page033), [37](#_page037), [39](#_page039), [40](#_page040), [45](#_page045), [55](#_page055), [61](#_page061), [68](#_page068), [76](#_page076), [87](#_page087), [89](#_page089), [149](#_page149)

П. — [201](#_page201)

Павлов Л. П., художник — [210](#_page210)

Парамонова Александра Николаевна (р. 1897), актриса — [83](#_page083)

Парнах Валентин Яковлевич (1891 – 1951), актер, поэт — [73](#_page073), [75](#_page075)

Певцов Илларион Николаевич (1879 – 1934), актер — [99](#_page099), [103](#_page103), [105](#_page105), [111](#_page111), [116](#_page116), [120](#_page120), [122](#_page122), [138](#_page138)

Пельтцер Татьяна Ивановна (р. 1904), актриса — [99](#_page099)

Петрейков Лазарь Маркович (р. 1915), актер — [91](#_page091)

Петров Николай Васильевич (1890 – 1964), актер, режиссер — [67](#_page067), [138](#_page138), [158](#_page158)

Петров-Водкин Кузьма Сергеевич (1878 – 1939), художник — [218](#_page218), [221](#_page221)

Петровский Андрей Павлович (1869 – 1933), актер, режиссер — [60](#_page060), [128](#_page128)

Пикассо Пабло (1881 – 1973) — [11](#_page011), [27](#_page027), [237](#_page237)

Пиль Гарри (1892 – 1963), немецкий актер и кинорежиссер — [75](#_page075)

Пиотровский Адриан Иванович (1898 – 1938), театровед — [124](#_page124), [125](#_page125), [127](#_page127), [148](#_page148), [160](#_page160), [221](#_page221), [222](#_page222), [235](#_page235)

Пискатор Эрвин (1893 – 1967), немецкий режиссер — [175](#_page175)

Плетнев Валериан Федорович (1886 – 1942), драматург — [126](#_page126)

Плучек Валентин Николаевич (р. 1909), актер, режиссер — [155](#_page155), [217](#_page217), [238](#_page238)

Погодин (Стукалов) Николай Федорович (1900 – 1962), драматург — [170](#_page170), [193](#_page193), [236](#_page236)

Подвойский Николай Ильич (1880 – 1948), партийный и военный деятель — [14](#_page014)

Подгаецкий Михаил (Мечислав) Григорьевич, литератор — [71](#_page071), [89](#_page089)

Полевая Лидия Семеновна (р. 1897), актриса — [99](#_page099), [109](#_page109), [120](#_page120)

Полторацкий, актер — [93](#_page093)

Попов Алексей Дмитриевич (1892 – 1961), актер, режиссер — [43](#_page043), [56](#_page056), [57](#_page057), [109](#_page109), [167](#_page167), [170](#_page170), [180](#_page180), [193](#_page193), [196](#_page196) – [199](#_page199), [235](#_page235)

Попов Николай Александрович (1871 – 1949), режиссер — [19](#_page019), [32](#_page032)

Попова Вера Николаевна (р. 1889), актриса — [99](#_page099), [112](#_page112) – [114](#_page114)

Попова Любовь Сергеевна (1889 – 1924), художница — [21](#_page021), [22](#_page022), [30](#_page030), [37](#_page037), [68](#_page068)

Потапенко Игнатий Николаевич (1856 – 1929), писатель — [113](#_page113), [114](#_page114)

Почиталов Василий Васильевич (? — 1973), художник — [218](#_page218)

Пресбер Рудольф (1868 – 1935), немецкий драматург — [112](#_page112)

Прозоровский (Ременников) Лев Михайлович (1880 – 1954), актер, режиссер — [44](#_page044), [49](#_page049), [51](#_page051), [53](#_page053), [99](#_page099), [101](#_page101), [103](#_page103), [128](#_page128)

Прокофьев Сергей Иванович (1890 – 1944), актер, режиссер — [91](#_page091) – [103](#_page103), [107](#_page107), [109](#_page109), [110](#_page110), [121](#_page121), [122](#_page122)

Прокофьев Сергей Сергеевич (1891 – 1953), композитор — [55](#_page055)

Прокофьева Ольга Васильевна, актриса — [120](#_page120)

Пудовкин Всеволод Илларионович (1893 – 1953), кинорежиссер — [236](#_page236)

Пушкин Александр Сергеевич (1799 – 1837) — [64](#_page064), [70](#_page070), [71](#_page071), [156](#_page156), [161](#_page161), [162](#_page162), [205](#_page205), [236](#_page236) – [238](#_page238)

Пыжова Ольга Ивановна (1894 – 1972), актриса, режиссер — [169](#_page169), [171](#_page171), [190](#_page190), [194](#_page194), [196](#_page196), [199](#_page199)

Пырьев Иван Александрович (1901 – 1968), актер, кинорежиссер — [78](#_page078)

Рабинович Исаак Моисеевич (1894 – 1961), художник — [197](#_page197)

Радин (Казанков) Николай Мариусович (1872 – 1935), актер, режиссер — [119](#_page119), [120](#_page120)

Раевский Николай Адамович (р. 1898), актер, режиссер — [198](#_page198)

Райх Бернгард Фердинандович (1892 – 1973), режиссер, театровед — [64](#_page064)

Райх Зинаида Николаевна (1894 – 1939), актриса — [12](#_page012), [75](#_page075), [78](#_page078), [80](#_page080), [87](#_page087), [89](#_page089), [155](#_page155), [162](#_page162), [200](#_page200), [215](#_page215), [220](#_page220), [227](#_page227), [231](#_page231)

Ракитина Елена Борисовна (р. 1939), искусствовед — [22](#_page022), [30](#_page030)

Раппапорт Виктор Романович (1889 – 1943), режиссер — [135](#_page135), [147](#_page147)

Распопов Ростислав Владимирович (р. 1905), художник — [178](#_page178)

Рашевская Наталия Сергеевна (1893 – 1962), актриса, режиссер — [138](#_page138)

Регинин (Раппопорт) Василий Александрович (1883 – 1952), журналист — [70](#_page070)

Ремизова Варвара Федоровна (1882 – 1951), актриса — [87](#_page087), [131](#_page131), [212](#_page212)

Репнин Петр Петрович (1894 – 1970), актер, режиссер — [12](#_page012), [44](#_page044), [49](#_page049)

Родченко Александр Михайлович (1891 – 1956), художник — [37](#_page037), [190](#_page190), [191](#_page191), [206](#_page206)

Розенель Наталия Александровна (1902 – 1962), актриса — [96](#_page096), [112](#_page112)

{248} Розен-Санин Михаил Николаевич (1877 – 1956), актер, режиссер — [114](#_page114), [120](#_page120)

Розенцвейг Борис Исаакович (1901 – 1964), журналист — [192](#_page192)

Роллан Ромен (1866 – 1944) — [11](#_page011)

Ромашов Борис Сергеевич (1895 – 1958), драматург — [36](#_page036), [37](#_page037), [44](#_page044), [59](#_page059), [63](#_page063), [96](#_page096), [100](#_page100), [124](#_page124), [130](#_page130), [134](#_page134) – [142](#_page142), [146](#_page146), [185](#_page185), [186](#_page186), [199](#_page199), [210](#_page210)

Роом Абрам Матвеевич (1894 – 1976), режиссер — [60](#_page060)

Рошаль Григорий Львович (р. 1899), режиссер — [12](#_page012)

Рубин Абрам Исаакович (р. 1903), актер, режиссер — [207](#_page207)

Рудницкий Константин Лазаревич (р. 1920), театровед — [10](#_page010), [58](#_page058), [59](#_page059), [61](#_page061), [156](#_page156), [221](#_page221)

Румянцев — см. [Ардов В. Е.](#_Tosh0005197)

Рутковская (Велижева) Бронислава Ивановна (1880 – 1969), актриса — [20](#_page020), [45](#_page045), [57](#_page057), [61](#_page061), [131](#_page131)

Рыбников Николай Николаевич (1879 – 1956), актер — [62](#_page062)

Рышков Виктор Александрович (1862 – 1924), драматург — [63](#_page063), [114](#_page114), [135](#_page135)

Рякина Анна Никифоровна (1902 – 1977), актриса — [129](#_page129), [199](#_page199)

С. Л. — см. [Цимбал С. Л.](#_Tosh0005198)

Савельев Иван Яковлевич (1897 – 1967), актер — [192](#_page192)

Садко — см. [Блюм В. И.](#_Tosh0005199)

Садовский Пров Михайлович (1874 – 1947), актер — [220](#_page220)

Сакко Николо (1891 – 1927), американский рабочий — [179](#_page179), [180](#_page180)

Салтыков-Щедрин Михаил Евграфович (1826 – 1889) — [188](#_page188), [206](#_page206), [238](#_page238)

Самойлов Павел Васильевич (1866 – 1931), актер — [112](#_page112)

Самсонов Борис Григорьевич (1888 – 1933), журналист — [100](#_page100)

Сант-Элли — см. [Войнова А. И.](#_Tosh0005200)

Сахновский Василий Григорьевич (1886 – 1945), режиссер — [36](#_page036) – [39](#_page039), [91](#_page091)

Свердлин Лев Наумович (1901 – 1969), актер — [33](#_page033), [40](#_page040), [68](#_page068), [74](#_page074) – [76](#_page076), [86](#_page086), [149](#_page149), [212](#_page212)

Сельвинский Илья Львович (1899 – 1968), поэт — [9](#_page009), [148](#_page148), [203](#_page203), [204](#_page204), [218](#_page218) – [224](#_page224), [231](#_page231)

Семашко Николай Александрович (1874 – 1949), нарком здравоохранения — [157](#_page157)

Семенов В. П., репортер — [65](#_page065)

Семенова Ксения Борисовна (р. 1910), театровед — [10](#_page010)

Семирадский Генрих Ипполитович (1843 – 1902), художник — [105](#_page105)

Серафимович (Попов) Александр Серафимович (1863 – 1949), писатель — [171](#_page171)

Сергеев А., журналист — [98](#_page098)

Сергеевич Б. — см. [Ромашов Б. С.](#_Tosh0005201)

Серебренникова Наталия Ивановна (1899 – 1976), актриса — [33](#_page033), [68](#_page068), [147](#_page147), [205](#_page205), [227](#_page227)

Серпуховской В. — см. [Ивинг В. П.](#_Tosh0005202)

Сибиряк (Хотинский) Николай Васильевич (1889 – 1974), актер — [12](#_page012), [37](#_page037), [75](#_page075)

Силина Ирина Васильевна (р. 1947), театровед — [122](#_page122)

Симонов Николай Константинович (1901 – 1973), актер — [138](#_page138)

Синг Джон (1471 – 1909), ирландский драматург — [113](#_page113)

Синельников Николай Николаевич (1855 – 1939), режиссер — [91](#_page091)

Синицын Владимир Андреевич (1893 – 1930), актер — [21](#_page021), [32](#_page032), [96](#_page096) – [98](#_page098), [101](#_page101), [111](#_page111)

Синклер Элтон (1878 – 1968), американский писатель — [71](#_page071)

Скриб Эжен (1791 – 1861), французский драматург — [53](#_page053)

Скрябин Александр Николаевич (1871 – 1915), композитор — [227](#_page227)

Скуратов Иван Федорович (1880 – 1951), актер — [45](#_page045), [50](#_page050), [128](#_page128)

Слонимский Александр Леонидович (1881 – 1964), литературовед — [82](#_page082), [144](#_page144), [155](#_page155), [235](#_page235)

Слонимский Михаил Леонидович (1897 – 1972), писатель — [126](#_page126)

Смирнов Александр Александрович (1883 – 1962), литературовед — [23](#_page023), [80](#_page080)

Смирнов Александр Васильевич (р. 1897), актер — [169](#_page169), [179](#_page179)

Смирнов-Несвицкий Юрий Александрович (р. 1932), театровед — [10](#_page010), [207](#_page207)

Смирнов-Сокольский Николай Павлович (1898 – 1962), актер эстрады — [145](#_page145), [209](#_page209)

Смолин Дмитрий Петрович (1891 – 1955), драматург — [19](#_page019)

Смолич Николай Васильевич (1888 – 1968), актер, режиссер — [91](#_page091)

Соболев Юрий Васильевич (1887 – 1940), критик — [50](#_page050), [54](#_page054), [102](#_page102), [106](#_page106), [107](#_page107), [109](#_page109), [115](#_page115), [138](#_page138), [139](#_page139)

Соколин В., драматург — [139](#_page139)

Соколов Евгений Гаврилович (1880 – 1953), художник — [120](#_page120)

Соколов Николай Александрович (р. 1903), художник содружества Кукрыниксы — [205](#_page205)

Соловьев Владимир Николаевич (1887 – 1941), режиссер — [38](#_page038), [75](#_page075), [131](#_page131), [144](#_page144), [223](#_page223), [235](#_page235)

Соловьев Георгий Иванович (1901 – 1966), актер — [223](#_page223)

Соловьев Тарас Дмитриевич (1903 – 1954), актер — [169](#_page169), [199](#_page199)

Сомов Константин Андреевич (1869 – 1939), художник — [80](#_page080)

Софокл (ок. 496 – 406 до н.. э.) — [33](#_page033)

Станиславский (Алексеев) Константин Сергеевич (1863 – 1938) — [19](#_page019), [26](#_page026), [117](#_page117), [145](#_page145), [149](#_page149), [150](#_page150), [165](#_page165), [203](#_page203), [207](#_page207), [233](#_page233), [234](#_page234), [237](#_page237)

Старк Эдуард Александрович (1874 – 1942), критик — [127](#_page127)

Старковский (Староверкин) Петр Иванович (1884 – 1964), актер — [45](#_page045), [48](#_page048), [59](#_page059), [61](#_page061), [63](#_page063), [128](#_page128), [131](#_page131), [152](#_page152), [212](#_page212)

{249} Степанов Николай Леонидович (1902 – 1972), литературовед — [28](#_page028)

Степанова Варвара Федоровна (1894 – 1958), художница — [37](#_page037), [38](#_page038)

Стравинский Игорь Федорович (1882 – 1971), композитор — [55](#_page055)

Страхова Евгения Николаевна (1900 – 1972), актриса — [171](#_page171), [199](#_page199)

Субботин Федор Дмитриевич (1882 – 1963), актер — [94](#_page094)

Сумароков Александр Александрович (р. 1884), актер, режиссер — [44](#_page044), [45](#_page045), [48](#_page048), [49](#_page049)

Сумбатов — см. [Южин А. И.](#_Tosh0005203)

Суханова Мария Федоровна (р. 1898), актриса — [12](#_page012), [75](#_page075), [215](#_page215)

Сухово-Кобылин Александр Васильевич (1817 – 1903), драматург — [35](#_page035), [39](#_page039), [115](#_page115), [116](#_page116), [125](#_page125), [146](#_page146), [148](#_page148)

Сухотин Павел Сергеевич (1884 – 1935), писатель — [45](#_page045), [101](#_page101)

Сысоев Валерий Алексеевич (1897 – 1967), актер — [12](#_page012), [44](#_page044)

Таиров (Корнблит) Александр Яковлевич (1885 – 1950), режиссер — [16](#_page016), [17](#_page017), [35](#_page035), [60](#_page060), [83](#_page083), [108](#_page108), [158](#_page158), [217](#_page217), [230](#_page230), [231](#_page231)

Тальников (Шпитальников) Давид Лазаревич (1882 – 1961), критик — [206](#_page206), [209](#_page209), [210](#_page210), [217](#_page217)

Тарасов Константин Николаевич (р. 1893), актер, режиссер — [99](#_page099)

Тарич (Алексеев) Юрий Викторович (1885 – 1967), актер, режиссер, драматург — [45](#_page045)

Татищев (Гартинг) Владимир Константинович (1873 – 1934), режиссер — [98](#_page098)

Татлин Владимир Евграфович (1885 – 1953), художник — [27](#_page027) – [29](#_page029), [190](#_page190)

Твердынская Нина Ивановна (р. 1897), актриса — [33](#_page033)

Тверской (Кузьмин-Караваев) Константин Константинович (1890 – 1944), режиссер — [222](#_page222)

Темерин Алексей Алексеевич (1889 – 1977), актер — [12](#_page012), [40](#_page040), [45](#_page045), [73](#_page073), [152](#_page152), [200](#_page200), [207](#_page207)

Темяков Николай Петрович (1897 – 1968), актер — [99](#_page099)

Терешкович Макс Абрамович (1897 – 1937), актер, режиссер — [12](#_page012), [37](#_page037), [45](#_page045), [48](#_page048), [50](#_page050), [54](#_page054), [61](#_page061), [73](#_page073), [128](#_page128), [129](#_page129), [131](#_page131), [133](#_page133), [139](#_page139), [169](#_page169), [170](#_page170), [175](#_page175), [178](#_page178), [183](#_page183), [184](#_page184), [187](#_page187), [193](#_page193), [194](#_page194), [199](#_page199)

Тер-Осипян Нина Мамиконовна (р. 1909), актриса — [129](#_page129), [168](#_page168), [191](#_page191), [199](#_page199)

Типот Виктор Яковлевич (1893 – 1960), драматург — [70](#_page070)

Тихонович Валентин Владимирович (1880 – 1951), режиссер — [39](#_page039), [40](#_page040), [48](#_page048), [50](#_page050), [169](#_page169)

Толбузин Дмитрий Аркадьевич (1877 – 1927), деятель театра — [100](#_page100)

Толлер Эрнст (1893 – 1939), немецкий драматург — [44](#_page044), [46](#_page046), [49](#_page049), [51](#_page051), [174](#_page174)

Толстой Лев Николаевич (1828 – 1910) — [103](#_page103)

Томас Брандон (1856 – 1914), английский актер, драматург — [112](#_page112)

Топорков Василий Осипович (1889 – 1970), актер — [83](#_page083)

Торский (Иоралов) Владимир Федорович (1888 – ?), актер, режиссер — [83](#_page083)

Трабский Анатолий Яковлевич (р. 1923), театровед — [10](#_page010)

Тредиаковский Василий Кириллович (1703 – 1768), писатель — [34](#_page034)

Тренев Константин Андреевич (1876 – 1945), писатель — [161](#_page161), [170](#_page170), [171](#_page171)

Третьяков Сергей Михайлович (1892 – 1939), писатель — [40](#_page040), [41](#_page041), [45](#_page045), [67](#_page067), [89](#_page089), [141](#_page141), [149](#_page149), [201](#_page201), [203](#_page203), [204](#_page204), [210](#_page210), [218](#_page218)

Тункель Давид Владимирович (1905 – 1966), режиссер — [129](#_page129)

Туркельтауб Исаак Самойлович, критик — [206](#_page206)

Тяпкина Елена Алексеевна (р. 1900), актриса — [81](#_page081), [147](#_page147)

Угрюмый (Касабов) Владимир Александрович (? — 1925), режиссер — [106](#_page106)

Уитмен Уолт (1819 – 1892), американский поэт — [201](#_page201)

Ульянов Николай Павлович (1875 – 1919), художник — [162](#_page162)

Урбанович Павел Владимирович (1898 – 1955), режиссер — [129](#_page129)

Уриэль — см. [Литовский О. С.](#_Tosh0005204)

Урсынович Борис Леонтьевич, актер — [44](#_page044), [45](#_page045)

Успенский Владимир Иванович, режиссер — [60](#_page060), [62](#_page062)

Утесов Леонид Осипович (р. 1895), актер — [70](#_page070), [209](#_page209)

Фадеев Александр Александрович (1901 – 1956), писатель — [141](#_page141)

Фадеев Сергей Семенович (1902 – 1949), актер — [153](#_page153), [220](#_page220)

Файко Алексей Михайлович (1893 – 1978), драматург — [44](#_page044), [59](#_page059), [60](#_page060), [63](#_page063), [86](#_page086) – [89](#_page089), [194](#_page194), [199](#_page199)

Фанфрелюш, аббат — см. [Шершеневич В. Г.](#_Tosh0005205)

Февральский (Якоби) Александр Вильямович (р. 1901), театровед — [10](#_page010), [15](#_page015), [33](#_page033), [40](#_page040), [41](#_page041), [67](#_page067), [76](#_page076), [77](#_page077), [107](#_page107), [109](#_page109), [187](#_page187), [189](#_page189), [235](#_page235), [237](#_page237)

Федоров Василий Федорович (1891 – 1971), актер, режиссер — [12](#_page012), [40](#_page040), [43](#_page043), [52](#_page052), [61](#_page061), [62](#_page062), [79](#_page079), [131](#_page131), [148](#_page148) – [150](#_page150), [169](#_page169), [170](#_page170), [174](#_page174), [175](#_page175), [177](#_page177), [178](#_page178), [201](#_page201)

Фердинандов Борис Алексеевич (1889 – 1959), актер, режиссер, художник — [33](#_page033) – [35](#_page035)

Филиппов Владимир Александрович (1889 – 1965), театровед — [104](#_page104)

Фореггер фон Грейфентурн Николай Михайлович (1892 – 1939), режиссер — [33](#_page033)

Фрадкина Елена Михайловна (р. 1902), художница — [106](#_page106), [117](#_page117)

Франк — см. [Федоров В. Ф.](#_Tosh0005206)

{250} Франс Анатоль (Тибо Анатоль-Франсуа, 1844 – 1924), французский писатель — [44](#_page044), [131](#_page131)

Фрейдкина Любовь Марковна (р. 1910), театровед — [24](#_page024)

Фульда Людвиг (1862 – 1939), немецкий драматург — [113](#_page113), [138](#_page138)

Фурманов Дмитрий Андреевич (1891 – 1926), писатель — [210](#_page210)

Хандамиров Александр Николаевич (1884 – 1961), актер — [94](#_page094)

Хейерманс Герман (1864 – 1924), голландский писатель — [94](#_page094)

Херсонский Хрисанф Николаевич (1897 – 1968), критик — [132](#_page132)

Хикерсон Гарольд, американский журналист — [179](#_page179)

Хикмет — см. [Назым Хикмет Ран](#_Tosh0005207)

Хлебников Велимир (Виктор Владимирович) (1885 – 1922), поэт — [28](#_page028), [29](#_page029)

Холодова (Халайджиева) Гаянэ Николаевна (р. 1899), актриса — [126](#_page126)

Хольд — см. [Мейерхольд И. В.](#_Tosh0005208)

Хохлов Константин Павлович (1885 – 1956), режиссер — [46](#_page046)

Цетнерович Павел Владиславович (1894 – 1963), режиссер — [33](#_page033), [37](#_page037), [68](#_page068), [200](#_page200)

Цибульский Марк Ильич, актер — [169](#_page169)

Цимбал Сергей Львович (1907 – 1978), критик — [223](#_page223)

Цюрупа Эсфирь Яковлевна (р. 1911), театровед — [138](#_page138)

Чаадаев Петр Яковлевич (1794 – 1856), философ — [165](#_page165)

Чайковский Модест Ильич (1850 – 1916), драматург — [114](#_page114)

Чалая (Антонова) Зинаида Акимовна (1899 – 1971), драматург — [129](#_page129), [181](#_page181), [191](#_page191)

Чаплин Чарльз Спенсер (1889 – 1977), актер, кинорежиссер — [39](#_page039), [74](#_page074)

Чаргонин (Гончаренко) Александр Александрович (1873 – ?), актер, режиссер — [110](#_page110)

Чарный Маркус Борисович (1901 – 1976), критик — [157](#_page157)

Чекан Виктория Владимировна (1893 – 1974), актриса — [91](#_page091)

Чемберлен Остин (1863 – 1937), английский политик-консерватор — [77](#_page077)

Чернышев Иван Егорович (1834 – 1863), актер, драматург — [113](#_page113)

Чехов Антон Павлович (1860 – 1904) — [17](#_page017), [79](#_page079), [207](#_page207), [217](#_page217)

Чехов Михаил Александрович (1891 – 1955), актер — [32](#_page032), [117](#_page117), [118](#_page118), [120](#_page120), [156](#_page156), [157](#_page157), [168](#_page168), [169](#_page169), [174](#_page174), [202](#_page202)

Чехова Мария Павловна (1863 – 1957), сестра А. П. Чехова — [145](#_page145)

Чижевский Дмитрий Федотович (1885 – 1951), драматург — [100](#_page100), [170](#_page170), [171](#_page171)

Чикул Михаил Антонович (р. 1899), актер — [222](#_page222)

Чистяков Николай Васильевич (1890 – 1966), актер — [55](#_page055), [63](#_page063), [129](#_page129), [131](#_page131), [133](#_page133), [185](#_page185), [195](#_page195), [199](#_page199)

Чужак Н. — см. [Насимович Н. Ф.](#_Tosh0005209)

Шатрова Елена Митрофанова (1892 – 1976), актриса — [118](#_page118), [119](#_page119)

Шахов (Шахнарович) Генрих Александрович (р. 1905), киновед — [137](#_page137), [140](#_page140)

Шебалин Виссарион Яковлевич (1902 – 1963), композитор — [218](#_page218), [224](#_page224), [227](#_page227)

Шевалье Морис (1888 – 1972), французский шансонье — [227](#_page227)

Шекспир Уильям (1564 – 1616) — [50](#_page050), [64](#_page064), [71](#_page071), [79](#_page079), [88](#_page088), [99](#_page099), [157](#_page157), [223](#_page223), [230](#_page230)

Шершеневич Вадим Габриэлевич (1893 – 1942), писатель — [33](#_page033) – [35](#_page035), [54](#_page054), [84](#_page084), [104](#_page104), [115](#_page115), [121](#_page121)

Шестаков Виктор Алексеевич (1898 – 1957), художник — [51](#_page051), [64](#_page064), [57](#_page057), [60](#_page060), [63](#_page063), [131](#_page131), [133](#_page133), [136](#_page136), [138](#_page138) – [140](#_page140), [162](#_page162), [200](#_page200)

Шимкевич Михаил Владимирович (1885 – 1942), драматург — [130](#_page130)

Шипулинский Феофан Платонович (1876 – 1942), деятель театра и кино — [110](#_page110)

Шишков Вячеслав Яковлевич (1873 – 1945), писатель — [145](#_page145)

Шкловский Виктор Борисович (р. 1893), писатель, литературовед — [82](#_page082), [155](#_page155)

Шлепянов Илья Юльевич (1900 – 1951), художник, режиссер — [33](#_page033), [68](#_page068), [73](#_page073), [87](#_page087), [143](#_page143), [149](#_page149), [169](#_page169), [174](#_page174) – [176](#_page176), [178](#_page178) – [180](#_page180), [191](#_page191), [193](#_page193), [201](#_page201), [229](#_page229)

Шопен Фридерик (1810 – 1849) — [88](#_page088)

Шостакович Дмитрий Дмитриевич (1906 – 1975) — [205](#_page205)

Шоу Джордж Бернард (1856 – 1950) — [14](#_page014), [36](#_page036)

Штраух Максим Максимович (1900 – 1974), актер — [214](#_page214), [215](#_page215)

Штунц Александр Семенович (? — 1926), актер — [99](#_page099), [119](#_page119)

Шуман Роберт (1810 – 1856) — [176](#_page176)

Шурупова Татьяна Ивановна (р. 1900), актриса — [169](#_page169)

Щагин Александр Иванович (1898 – 1959), актер — [171](#_page171), [176](#_page176), [198](#_page198), [199](#_page199)

Щекотов Николай Михайлович (1884 – 1945), драматург, искусствовед — [45](#_page045), [100](#_page100), [101](#_page101)

Эггерт Константин Владимирович (1883 – 1955), актер, режиссер — [12](#_page012), [32](#_page032)

Эйзенштейн Сергей Михайлович (1898 – 1948) — [12](#_page012), [14](#_page014), [20](#_page020), [21](#_page021), [25](#_page025), [36](#_page036), [38](#_page038), [42](#_page042), [69](#_page069), [79](#_page079), [160](#_page160), [189](#_page189)

Эйнштейн Альберт (1879 – 1955) — [17](#_page017)

Экк (Ивакин) Николай Владимирович (1902 – 1976), актер, кинорежиссер — [12](#_page012), [41](#_page041), [76](#_page076), [207](#_page207)

Эрдман Борис Робертович (1899 – 1960), художник — [34](#_page034)

Эрдман Николай Робертович (1902 – 1970), драматург — [63](#_page063), [89](#_page089), [146](#_page146), [148](#_page148), [203](#_page203), {251} [204](#_page204), [208](#_page208), [229](#_page229)

Эрдэ (псевд.) — [72](#_page072)

Эренбург Илья Григорьевич (1891 – 1967), писатель — [65](#_page065), [71](#_page071), [72](#_page072)

Эрманс Виктор Константинович (1888 – 1958), критик — [34](#_page034), [113](#_page113), [120](#_page120), [121](#_page121)

Юдин Николай Леонидович (р. 1899), актер — [127](#_page127), [131](#_page131)

Юдин Николай Николаевич (? — 1933), критик, деятель кино — [97](#_page097), [98](#_page098)

Южин (Сумбатов) Александр Иванович (1857 – 1927), актер, драматург — [135](#_page135)

Юзовский Ю. (Иосиф Ильич) (1902 – 1964), критик — [57](#_page057), [59](#_page059), [64](#_page064)

Юрьин (Вентцель) Юрий Николаевич (1891 – 1927), актер, драматург — [45](#_page045), [48](#_page048), [113](#_page113), [128](#_page128), [178](#_page178)

Юткевич Сергей Иосифович (р. 1904), художник, кинорежиссер — [12](#_page012), [13](#_page013), [21](#_page021), [53](#_page053)

Яковлев (Вейман) Леонард Фомич (? — 1901), актер, драматург — [113](#_page113)

Яхонтов Владимир Николаевич (1899 – 1945), актер, чтец — [87](#_page087), [88](#_page088), [238](#_page238)

# **{****252}** Указатель репертуара

[А](#_b01)   [Б](#_b02)   [В](#_b03)   [Г](#_b04)   [Д](#_b05)   [Е](#_b06)   [Ж](#_b07)   [З](#_b08)   [И](#_b09)   [К](#_b11)   [Л](#_b12)
[М](#_b13)   [Н](#_b14)   [О](#_b15)   [П](#_b16)   [Р](#_b17)   [С](#_b18)   [Т](#_b19)   [У](#_b20)   [Ф](#_b21)   [Х](#_b22)   [Ц](#_b23)   [Ч](#_b24)   [Ш](#_b25)   [Э](#_b30)

«Авантюра Стенсгора» — см. [«Союз молодежи»](#_Tosh0005210)

«Акулина Петрова» Сант-Элли — [129](#_page129)

«Амба» З. А. Чалой — [129](#_page129)

«А что, если?..» В. В. Маяковского — [145](#_page145)

«Багровый остров» М. А. Булгакова — [156](#_page156), [217](#_page217)

«Баня» В. В. Маяковского — [148](#_page148), [204](#_page204), [205](#_page205), [210](#_page210), [213](#_page213) – [217](#_page217), [228](#_page228)

«Барометр показывает бурю» А. Ф. Насимовича — [130](#_page130)

«Блоха» Е. И. Замятина — [209](#_page209)

«Блуждающие огни» Л. Н. Антропова — [112](#_page112)

«Борис Годунов» А. С. Пушкина — [63](#_page063), [156](#_page156)

«Борьба» Дж. Голсуорси — [99](#_page099), [100](#_page100)

«Борьба и победа» И. А. Аксенова — [14](#_page014)

«Брат наркома» Н. Н. Лернера — [146](#_page146), [148](#_page148)

«Бронепоезд 14‑69» В. В. Иванова — [8](#_page008), [172](#_page172), [200](#_page200), [231](#_page231)

«Вампука, невеста африканская» В. Г. Эренберга — [226](#_page226)

«Великодушный рогоносец» Ф. Кроммелинка — [11](#_page011), [18](#_page018), [21](#_page021) – [29](#_page029), [32](#_page032), [35](#_page035), [37](#_page037), [39](#_page039) – [41](#_page041), [49](#_page049), [70](#_page070), [147](#_page147)

«Вертурнаф» Н. Н. Асеева, С. М. Городецкого, С. М. Третьякова — [45](#_page045)

«Взятие Бастилии» («14 июля») Р. Роллана — [14](#_page014)

«Виринея» Л. Н. Сейфуллиной и В. П. Правдухина — [172](#_page172)

«Вишневый сад» А. П. Чехова — [217](#_page217)

«Вода дыбом» В. А. Регинина — [70](#_page070)

«Возвращение Дон Жуана» П. С. Сухотина и Н. М. Щекотова — [45](#_page045), [46](#_page046), [53](#_page053), [101](#_page101)

«Воздушный пирог» Б. С. Ромашова — [59](#_page059), [63](#_page063), [130](#_page130), [134](#_page134) – [137](#_page137), [141](#_page141), [142](#_page142), [146](#_page146), [148](#_page148), [181](#_page181), [185](#_page185), [186](#_page186), [191](#_page191)

«Воскресение» по Л. Н. Толстому — [180](#_page180), [231](#_page231)

«Восстание ангелов» А. Я. Бруштейн и В. Н. Соловьева по А. Франсу — [131](#_page131)

«Всех скорбящих» Г. Хейерманса — [94](#_page094)

«Вступление» Ю. П. Германа — [230](#_page230), [235](#_page235)

«Выстрел» А. И. Безыменского — [148](#_page148), [193](#_page193), [204](#_page204), [210](#_page210) – [214](#_page214), [228](#_page228)

«Газ» Г. Кайзера — [46](#_page046)

«Гамлет» У. Шекспира — [42](#_page042)

«Генерал Поярков и Ко» («Начало карьеры») В. А. Рышкова — [114](#_page114)

«Германия» — см. [«На западе бой»](#_Tosh0005211)

«Герой» Дж. Синга — [113](#_page113)

«Герцог» А. В. Луначарского — [110](#_page110) – [113](#_page113)

«Гибель эскадры» А. Е. Корнейчука — [172](#_page172)

«Гляди в оба» А. Н. Афиногенова — [139](#_page139)

«Голгофа» Д. Ф. Чижевского — [170](#_page170), [171](#_page171)

«Гоп‑ля, мы живем!» Э. Толлера — [172](#_page172), [174](#_page174) – [178](#_page178), [181](#_page181)

«Гора» З. А. Чалой — [181](#_page181), [191](#_page191)

«Горе от ума» А. С. Грибоедова — [42](#_page042), [51](#_page051), [63](#_page063), [145](#_page145), [148](#_page148), [161](#_page161) – [166](#_page166), [175](#_page175), [177](#_page177), [201](#_page201), [204](#_page204), [205](#_page205), [234](#_page234)

«Горе уму» — см. [«Горе от ума»](#_Tosh0005212)

«Город в кольце» С. К. Минина — [49](#_page049)

«Горячее сердце» А. Н. Островского — [145](#_page145), [150](#_page150), [174](#_page174), [231](#_page231), [233](#_page233)

«Граф Монте-Кристо» по А. Дюма — [54](#_page054)

«Грелка» А. Мельяка и Л. Галеви — [113](#_page113), [114](#_page114)

«Гроза» А. Н. Островского — [34](#_page034), [83](#_page083), [91](#_page091)

«Д. Е.» («Даешь Европу!») М. Г. Подгаецкого — [14](#_page014), [15](#_page015), [64](#_page064), [66](#_page066), [71](#_page071) – [78](#_page078), [132](#_page132), [147](#_page147), [218](#_page218)

«Д. Е.‑2» — [77](#_page077)

«Д. С. Е.» — [77](#_page077), [218](#_page218)

«Дама в черной перчатке» В. Г. Шершеневича — [34](#_page034)

«Дама с камелиями» А. Дюма сына — [235](#_page235)

«Две сиротки» А.‑Ф. Деннери и Ф. Кормона — [102](#_page102)

«Две утки» Т. Бернара — [114](#_page114)

«Двенадцатый С‑261» Б. П. Баркова — [181](#_page181), [192](#_page192), [193](#_page193)

«Дело» А. В. Сухово-Кобылина — [174](#_page174)

{253} «Десять дней, которые потрясли мир» по Дж. Риду — [38](#_page038), [238](#_page238)

«Джентльмен» А. И. Сумбатова — [135](#_page135)

«Дни Турбиных» М. А. Булгакова — [165](#_page165), [196](#_page196), [210](#_page210), [211](#_page211), [217](#_page217), [231](#_page231)

«Дом где разбиваются сердца» Б. Шоу — [14](#_page014)

«Доходное место» А. Н. Островского — [43](#_page043), [51](#_page051), [56](#_page056) – [59](#_page059), [63](#_page063), [84](#_page084), [86](#_page086), [103](#_page103), [104](#_page104), [122](#_page122), [167](#_page167), [190](#_page190), [199](#_page199), [235](#_page235)

«Дурак» Л. Фульды — [113](#_page113)

«Дядя Ваня» А. П. Чехова — [217](#_page217)

«Еще о лошадях» М. М. Залка и Д. Я. Морозова — [168](#_page168)

«Жакерия» П. Мериме — [35](#_page035)

«Железная пята» по Дж. Лондону — [45](#_page045)

«Женитьба» Н. В. Гоголя — [35](#_page035), [117](#_page117)

«Женитьба Фигаро» Бомарше — [231](#_page231)

«Жених из долгового отделения» И. Е. Чернышева — [113](#_page113)

«Женщина — это дьявол» П. Мериме — [106](#_page106), [108](#_page108)

«Живой труп» Л. Н. Толстого — [103](#_page103)

«Залог» П. Клоделя — [40](#_page040)

«Зангези» В. В. Хлебникова — [28](#_page028), [29](#_page029)

«Зеленое кольцо» З. Н. Гиппиус — [138](#_page138)

«Земля дыбом» С. М. Третьякова по М. Мартине — [15](#_page015), [23](#_page023), [41](#_page041), [48](#_page048), [64](#_page064), [66](#_page066) – [71](#_page071), [78](#_page078) – [81](#_page081)

«Зори» Э. Верхарна — [27](#_page027), [31](#_page031), [66](#_page066), [69](#_page069), [230](#_page230)

«Игроки» Н. В. Гоголя — [151](#_page151), [153](#_page153)

«Инга» А. Г. Глебова — [37](#_page037), [181](#_page181), [182](#_page182), [186](#_page186) – [191](#_page191), [193](#_page193), [195](#_page195)

«Искушение святого Антонио» — см. [«Женщина — это дьявол»](#_Tosh0005213)

«История одного убийства» М. Андерсона и Г. Хикерсона — [172](#_page172), [179](#_page179), [180](#_page180)

«Кадриль с ангелами» А. Я. Нирге по А. Франсу — [131](#_page131) – [134](#_page134), [199](#_page199)

«Казнь Сальва» — см. [«Париж»](#_Tosh0005214)

«Калигула» А. Дюма — [104](#_page104), [105](#_page105), [111](#_page111)

«Карета святых даров» П. Мериме — [106](#_page106), [108](#_page108), [109](#_page109)

«Кармен» Ж. Бизе — [226](#_page226)

«Карточный домик» Ю. И. Юрьина — [113](#_page113), [114](#_page114)

«Квадратура круга» В. П. Катаева — [217](#_page217)

«Кин, или Гений и беспутство» А. Дюма — [103](#_page103), [112](#_page112), [114](#_page114)

«Клоп» В. В. Маяковского — [37](#_page037), [141](#_page141), [148](#_page148), [156](#_page156), [177](#_page177), [201](#_page201), [203](#_page203) – [210](#_page210), [212](#_page212), [214](#_page214), [215](#_page215), [217](#_page217), [218](#_page218), [221](#_page221), [226](#_page226), [228](#_page228)

«Князь Игорь» А. П. Бородина — [55](#_page055)

«Князья мира сего» — см. [«Герцог»](#_Tosh0005215)

«Когда поют петухи» Ю. Н. Юрьина — [172](#_page172), [178](#_page178), [179](#_page179)

«Командарм 2» И. Л. Сельвинского — [148](#_page148), [177](#_page177), [203](#_page203), [204](#_page204), [218](#_page218) – [224](#_page224), [228](#_page228)

«Конец Криворыльска» Б. С. Ромашова — [137](#_page137) – [139](#_page139), [181](#_page181), [231](#_page231)

«Копилка» Э. Лабиша — [34](#_page034)

«Король Лир» У. Шекспира — [99](#_page099)

«Красная правда» А. А. Вермишева — [171](#_page171)

«Красный мак» Р. М. Глиэра — [209](#_page209), [217](#_page217), [226](#_page226), [227](#_page227)

«Кто он?» Т. Бернара — [113](#_page113)

«Купите револьвер» Б. Иллеша — [172](#_page172) – [174](#_page174)

«Лес» А. Н. Островского — [56](#_page056), [66](#_page066), [77](#_page077) – [86](#_page086), [117](#_page117), [139](#_page139), [143](#_page143), [147](#_page147), [148](#_page148), [194](#_page194), [219](#_page219)

«Лисистрата» Аристофана — [24](#_page024)

«Любовь Яровая» К. А. Тренева — [8](#_page008), [161](#_page161), [170](#_page170) – [172](#_page172), [174](#_page174), [209](#_page209), [231](#_page231)

«Маленькая женщина с большим характером» Дж. Локка — [114](#_page114)

«Маленькая шоколадница» П. Гаво — [113](#_page113)

«Маленькое кафе» Т. Бернара — [113](#_page113)

«Мандат» Н. Р. Эрдмана — [63](#_page063), [137](#_page137), [143](#_page143) – [148](#_page148), [150](#_page150), [162](#_page162), [208](#_page208), [228](#_page228)

«Марьяна» А. С. Серафимовича — [171](#_page171)

«Маскарад» М. Ю. Лермонтова — [35](#_page035), [237](#_page237)

«Матрац» Б. С. Ромашова — [139](#_page139) – [142](#_page142), [210](#_page210)

«Мистерия-буфф» В. В. Маяковского — [7](#_page007), [26](#_page026), [27](#_page027), [67](#_page067), [79](#_page079), [210](#_page210), [215](#_page215), [224](#_page224), [229](#_page229), [230](#_page230), [235](#_page235)

«Младость» Л. Н. Андреева — [138](#_page138)

«Мой защитник» Ф. Мольнара — [113](#_page113)

«Москва дыбом» Н. А. Адуева, Д. Г. Гутмана, В. Я. Типота — [70](#_page070)

«Москва с точки зрения…» Д. Г. Гутмана, В. З. Масса, В. Я. Типота, Н. Р. Эрдмана — [121](#_page121)

«Мудрец» — см. [«На всякого мудреца довольно простоты»](#_Tosh0005216)

«Мужичок» В. Я. Шишкова — [145](#_page145)

«Мятеж» С. Поливанова по Д. А. Фурманову — [172](#_page172)

«На всякого мудреца довольно простоты» А. Н. Островского — [38](#_page038)

«На дне» М. Горького — [21](#_page021), [50](#_page050)

«На западе бой» В. В. Вишневского — [229](#_page229), [235](#_page235), [236](#_page236)

«Народ» А. В. Луначарского — [110](#_page110)

«Наследство Гарланда» В. Ф. Плетнева — [126](#_page126), [127](#_page127)

«Наследство Рабурдена» Э. Золя — [129](#_page129)

«Наталка Полтавка» Н. В. Лысенко — [100](#_page100)

«Не было ни гроша, да вдруг алтын» А. Н. Островского — [103](#_page103)

«Недомерок» Д. Никкодеми — [113](#_page113)

«Нельская башня» А. Дюма и Фр. Гайарде — [54](#_page054)

«Нечаянная доблесть» Ю. Н. Юрьина — [113](#_page113)

{254} «Николай I и декабристы» А. Р. Кугеля и К. К. Тверского — [21](#_page021)

«Нора» («Кукольный дом») Г. Ибсена — [19](#_page019), [20](#_page020), [40](#_page040), [45](#_page045), [96](#_page096), [99](#_page099)

«Ночь» М. Мартине — [46](#_page046) – [48](#_page048), [50](#_page050), [67](#_page067), [68](#_page068)

«Оболтусы и ветрогоны» Л. Ф. Яковлева — [113](#_page113)

«Овод» — см. [«Праздник крови»](#_Tosh0005217)

«Одна сплошная нелепость» В. Г. Шершеневича — [35](#_page035)

«Озеро Люль» А. М. Файко — [51](#_page051), [56](#_page056), [59](#_page059) – [62](#_page062), [86](#_page086), [131](#_page131) – [133](#_page133), [142](#_page142), [172](#_page172), [174](#_page174), [181](#_page181), [198](#_page198)

«Окно в деревню» Р. М. Акульшина — [51](#_page051), [200](#_page200), [201](#_page201), [207](#_page207)

«Около равенства» Дж. Барри — [113](#_page113)

«Оптимистическая трагедия» В. В. Вишневского — [160](#_page160), [229](#_page229), [231](#_page231), [235](#_page235)

«Отелло» У. Шекспира — [21](#_page021)

«Падение Елены Лей» А. И. Пиотровского — [124](#_page124) – [126](#_page126)

«Париж» («Казнь Сальва») С. И. Прокофьева по Э. Золя — [93](#_page093), [94](#_page094), [96](#_page096), [97](#_page097), [114](#_page114), [120](#_page120) – [122](#_page122)

«Парижская коммуна» — [40](#_page040), [41](#_page041)

«Партбилет» А. И. Завалишина — [181](#_page181), [191](#_page191), [192](#_page192)

«Первая конная» В. В. Вишневского — [169](#_page169), [172](#_page172), [197](#_page197) – [199](#_page199)

«Последний решительный» В. В. Вишневского — [148](#_page148), [156](#_page156), [204](#_page204), [218](#_page218), [224](#_page224) – [231](#_page231), [235](#_page235)

«Похождения профессора Гайнк» («Концерт») Г. Бара — [113](#_page113)

«Поэма о топоре» Н. Ф. Погодина — [170](#_page170), [193](#_page193), [198](#_page198), [235](#_page235), [236](#_page236)

«Правда» А. Е. Корнейчука — [172](#_page172)

«Праздник крови» («Овод») С. И. Прокофьева по Э. Л. Войнич — [97](#_page097) – [99](#_page099), [114](#_page114), [122](#_page122)

«Праздник святого Иоргена» С. И. Прокофьева по Х. Бергстеду — [122](#_page122)

«Призвание Теофиля» («Настоящая») Л. Фульды — [138](#_page138)

«Принцесса Турандот» К. Гоцци — [24](#_page024)

«Протез мистера Троплонга» С. П. Боброва — [40](#_page040)

«Пугачевщина» К. А. Тренева — [145](#_page145)

«Путешествие Бульбуса» Н. А. Адуева, Арго, Д. Г. Гутмана — [45](#_page045)

«Пучина» А. Н. Островского — [114](#_page114)

«Разлом» Б. А. Лавренева — [8](#_page008), [172](#_page172), [194](#_page194), [228](#_page228), [231](#_page231)

«Разрушители машин» Э. Толлера — [47](#_page047) – [50](#_page050), [183](#_page183)

«Рай и ад» П. Мериме — [106](#_page106), [108](#_page108), [109](#_page109)

«Расточитель» Н. С. Лескова — [99](#_page099)

«Ревизор» Н. В. Гоголя — [42](#_page042), [45](#_page045), [90](#_page090), [115](#_page115), [117](#_page117) – [121](#_page121), [123](#_page123), [135](#_page135), [148](#_page148), [151](#_page151) – [162](#_page162), [165](#_page165), [166](#_page166), [174](#_page174), [204](#_page204), [205](#_page205), [223](#_page223), [225](#_page225), [234](#_page234), [237](#_page237)

{255} «Риенци» Р. Вагнера — [33](#_page033), [55](#_page055), [88](#_page088)

«Рост» А. Г. Глебова — [181](#_page181) – [187](#_page187), [191](#_page191), [193](#_page193)

«Рычи, Китай!» С. М. Третьякова — [43](#_page043), [148](#_page148) – [150](#_page150), [169](#_page169), [177](#_page177)

«Савва» Л. Н. Андреева — [92](#_page092)

«Садко» Н. А. Римского-Корсакова — [55](#_page055)

«Самоубийца» Н. Р. Эрдмана — [148](#_page148), [203](#_page203), [229](#_page229)

«Свадьба Кречинского» А. В. Сухово-Кобылина — [235](#_page235)

«Севильский цирюльник» Бомарше — [94](#_page094), [107](#_page107), [122](#_page122)

«Севильский цирюльник дыбом» — [70](#_page070)

«Сиволапинская комедия» Д. Ф. Чижевского — [100](#_page100), [101](#_page101)

«Симфония» М. И. Чайковского — [114](#_page114)

«Синий ток» Н. М. Щекотова — [100](#_page100) – [102](#_page102), [108](#_page108)

«Сквозняк» В. Соколина — [139](#_page139)

«Смерть Тарелкина» А. В. Сухово-Кобылина — [11](#_page011), [23](#_page023), [33](#_page033), [35](#_page035) – [40](#_page040), [81](#_page081), [115](#_page115), [116](#_page116), [119](#_page119), [125](#_page125), [147](#_page147), [148](#_page148), [154](#_page154)

«Сон в летнюю ночь» У. Шекспира — [88](#_page088)

«Союз молодежи» Г. Ибсена — [20](#_page020), [21](#_page021)

«Спартак» В. М. Волькенштейна — [54](#_page054), [56](#_page056)

«Список благодеянии» Ю. К. Олеши — [204](#_page204), [235](#_page235)

«Сполошный зык» Ю. Н. Юрьина — [45](#_page045)

«Стенька Разин» В. В. Каменского — [54](#_page054) – [56](#_page056)

«Страшная месть» В. Г. Шершеневича по Н. В. Гоголю — [35](#_page035)

«Строй-фронт» А. И. Завалишина — [181](#_page181), [193](#_page193)

«Судебная ошибка» А.‑Ф. Деннери и Ф. Кормона — [99](#_page099), [114](#_page114)

«Театр Клары Газуль» П. Мериме — [106](#_page106) – [109](#_page109), [111](#_page111), [115](#_page115), [118](#_page118)

«Темное пятно» Г. Кадельбурга и Р. Пресбера — [112](#_page112), [113](#_page113)

«Темп» Н. Ф. Погодина — [193](#_page193)

«Тетка Чарлея» Б. Томаса — [112](#_page112), [115](#_page115)

«Тетушка из Глухова» Д. А. Мансфельда — [102](#_page102)

«Тиара века» И. А. Аксенова по П. Клоделю — [40](#_page040)

«Товарищ Хлестаков» Д. П. Смолина — [19](#_page019)

«Трехгрошовая опера» Б. Брехта — [84](#_page084)

«Три сестры» А. П. Чехова — [88](#_page088), [89](#_page089)

«Три толстяка» Ю. К. Олеши — [21](#_page021)

«Тридцать три обморока», вечер водевилей А. П. Чехова — [79](#_page079), [235](#_page235)

«Уважаемый товарищ» М. М. Зощенко — [148](#_page148)

«Ужовка» М. В. Шимкевича — [130](#_page130)

«Улица радости» («Джой-стрит») Н. А. Зархи — [180](#_page180)

{256} «Уриель Акоста» К. Гуцкова — [112](#_page112)

«Утро» А. Г. Глебова — [193](#_page193)

«Учитель Бубус» А. М. Файко — [66](#_page066), [86](#_page086) – [89](#_page089), [143](#_page143), [147](#_page147), [175](#_page175), [176](#_page176), [223](#_page223)

«Фавн» Э. Кноблаука — [113](#_page113)

«Фома Кампанелла» А. В. Луначарского — [110](#_page110)

«Фронт» А. Е. Корнейчука — [185](#_page185)

«Хочу ребенка» С. М. Третьякова — [141](#_page141), [201](#_page201), [203](#_page203), [210](#_page210)

«Царь Максемьян» — [28](#_page028)

«Человек, который был четвергом» по Г. К. Честертону — [60](#_page060)

«Человек-масса» Э. Толлера — [51](#_page051) – [53](#_page053), [127](#_page127)

«Человек не без странностей» Р. Бенжамена — [138](#_page138)

«Человек с портфелем» А. М. Файко — [169](#_page169), [193](#_page193) – [198](#_page198)

«Черствый хлеб» П. Клоделя — [40](#_page040)

«Чужие» И. Н. Потапенко — [113](#_page113)

«Шехеразада» Н. А. Римского-Корсакова — [55](#_page055)

«Штиль» В. Н. Билль-Белоцерковского — [209](#_page209)

«Шторм» В. Н. Билль-Белоцерковского — [8](#_page008), [123](#_page123), [134](#_page134), [231](#_page231)

«Эдип-царь» Софокла — [33](#_page033)

«Эпидемия» О. Мирбо — [41](#_page041)

«Эхо» В. Н. Билль-Белоцерковского — [121](#_page121), [132](#_page132) – [134](#_page134), [180](#_page180)

1. Эраст Гарин. С Мейерхольдом (Воспоминания). М., 1974, с. 44. [↑](#footnote-ref-2)
2. Сергей Юткевич. Доктор Дапертутто, или сорок лет спустя. — В кн.: Встречи с Мейерхольдом. М., 1967, с. 211. [↑](#footnote-ref-3)
3. См.: Самуил Марголин. Из цикла неосуществленных постановок. Эксцентриада («Дом, где разбивают сердца»). — «Эхо», 1923, № 7, 15 февраля, с. 15 – 16. [↑](#footnote-ref-4)
4. См.: Самуил Марголин. «Борьба и победа». Массовое действо Вс. Мейерхольда. — «Эхо», 1923, № 13, 15 июня, с. 11. [↑](#footnote-ref-5)
5. [А. Февральский]. «Земля дыбом» на Красном стадионе. — «Правда», 1924, № 149, 4 июля, с. 7. [↑](#footnote-ref-6)
6. [А. Февральский], «Даешь Европу!» — «Правда», 1924, № 150, 5 июля, с. 7. Атрибуция этой и других анонимных заметок «Правды» 1923 – 1930 гг. о Театре имени Вс. Мейерхольда дана в кн.: А Февральский. Записки ровесника века. М., 1976, с. 243 – 244. [↑](#footnote-ref-7)
7. См.: Вс. Мейерхольд. [Рец.:] Александр Таиров. Записки режиссера… — «Печать и революция», 1922, кн. 1, январь – март, с. 305 – 309. [↑](#footnote-ref-8)
8. Маленькая хроника. — «Театр и искусство», 1908, № 46, 16 ноября, с. 816. [↑](#footnote-ref-9)
9. А. П. Чехов. Полное собрание сочинений и писем, т. 18. М., 1949, с. 11. [↑](#footnote-ref-10)
10. В. Э. Мейерхольд. Переписка. М., 1976, с. 213. [↑](#footnote-ref-11)
11. См.: Вс. Мейерхольд. Памяти вождя. — «Эрмитаж», 1922, № 4, 7 – 12 июня, с. 3. [↑](#footnote-ref-12)
12. См.: По театрам — «Экран», 1922, № 20, 7 – 13 февраля, с. 13. [↑](#footnote-ref-13)
13. П. Марков. Первые годы. Из воспоминаний. — «Театр», 1957, № 11, с. 63 – 64; История моего театрального современника. — «Театр», 1967, № 10, с. 148. [↑](#footnote-ref-14)
14. Эраст Гарин. С Мейерхольдом, с. 46. [↑](#footnote-ref-15)
15. Борис Гусман. Новые работы Вс. Мейерхольда. — «Правда», 1922, № 99, 6 мая, с. 3. [↑](#footnote-ref-16)
16. В. Мелик-Хаспабов. Московские письма. Эпизод или символ? — «Вестник театра и искусства», 1922, № 29, 30 мая – 5 июня, с. 3. [↑](#footnote-ref-17)
17. М. Загорский. «Пора» или буря в стакане воды (Театр Актера). — «Театральная Москва», 1922, № 37, 25 – 30 апреля, с 10 – 11. [↑](#footnote-ref-18)
18. Сергей Юткевич Контрапункт режиссера. М., 1960, с. 227. [↑](#footnote-ref-19)
19. Е. Ракитина. Любовь Попова. Искусство и манифесты. — В кн.: Художник, сцена, экран. М., 1975, с. 160. [↑](#footnote-ref-20)
20. Игорь Ильинский. Сам о себе. Изд. 2. М., 1973, с. 175. [↑](#footnote-ref-21)
21. А. А. Гвоздев. Художник в театре. М.‑Л., 1931, с. 30. [↑](#footnote-ref-22)
22. Вс. Мейерхольд. Как был поставлен «Великодушный рогоносец». «Новый зритель», 1926, № 39, 28 сентября, с. 6. [↑](#footnote-ref-23)
23. А. Смирнов Проблема современного театра. — «Русский современник», 1924, № 2, с. 250 – 251. [↑](#footnote-ref-24)
24. См.: Л. Фрейдкина. Дни и годы Вл. И. Немировича-Данченко. Летопись жизни и творчества. М., 1962, с. 361. [↑](#footnote-ref-25)
25. З. Владимирова. Игорь Ильинский. М., 1967, с. 97. [↑](#footnote-ref-26)
26. Цит. по кн.: В. Залесский. Искусство актера. М., 1959, с. 103. [↑](#footnote-ref-27)
27. Павел Новицкий. Образы актеров. М., 1941, с. 274 – 275. [↑](#footnote-ref-28)
28. См.: А. Гвоздев. «Иль-Ба-Зай». — «Жизнь искусства», 1924, № 27, 1 июля, с. 8 – 9. [↑](#footnote-ref-29)
29. Владимир Маяковский. Полное собрание сочинений, т. 12. М., 1959, с. 472. [↑](#footnote-ref-30)
30. Сергей Эйзенштейн. Избранные произведения, т. 2. М., 1964, с. 281. [↑](#footnote-ref-31)
31. А. Гвоздев. Этика Нового театра. — «Жизнь искусства», 1924, № 22, 27 мая, с. 8 – 9. [↑](#footnote-ref-32)
32. С. Мокульский. Гастроли Театра Мейерхольда. — «Жизнь искусства», 1924, № 23, 3 июня, с. 13 – 14. [↑](#footnote-ref-33)
33. Н. Чужак. Театр в подполье (В порядке постановки вопроса). — «Правда», 1923, № 2, 4 января, с. 5. [↑](#footnote-ref-34)
34. Луначарский. Заметка по поводу «Рогоносца». — «Известия», 1922, № 106, 14 мая, с. 3. [↑](#footnote-ref-35)
35. Игорь Ильинский. Сам о себе, с. 164 – 165. [↑](#footnote-ref-36)
36. Всеволод Мейерхольд, Валерий Бебутов. К постановке «Зорь» в 1‑м театре РСФСР, — «Вестник театра», 1920, № 72 – 73, 7 ноября, с. 10. [↑](#footnote-ref-37)
37. В. Татлин. Художник — организатор быта — «Рабис», 1929, № 48, 25 ноября, с. 4. [↑](#footnote-ref-38)
38. Владимир Татлин. Письмо в редакцию. — «Студия», 1911, № 7, 12 ноября, с. 20. [↑](#footnote-ref-39)
39. Н. Степанов. Велимир Хлебников, М., 1975, с. 242. [↑](#footnote-ref-40)
40. В. Татлин. О «Зангези». — «Жизнь искусства», 1923, № 18, 8 мая, с. 15. [↑](#footnote-ref-41)
41. Татлин в театре. Беседа с художником. — «Литературная газета», 1935, № 53, 24 сентября, с. 5. [↑](#footnote-ref-42)
42. Е. Ракитина. Любовь Попова. Искусство Художник, сцена, экран, с. 157. [↑](#footnote-ref-43)
43. А. Гвоздев. Конструктивизм и преодоление театральной эстетики Ренессанса. — «Жизнь искусства», 1924, № 1, 1 января, с. 30. [↑](#footnote-ref-44)
44. С. Мокульский. Переоценка традиций. — В кн.: Театральный Октябрь. М., 1926, с. 60. [↑](#footnote-ref-45)
45. Б. Зингерман. Корифеи советской режиссуры и мировая сцена. — В кн.: Вопросы театра. М., 1970, с. 107. [↑](#footnote-ref-46)
46. А. Луначарский. О Театре им. Вс. Мейерхольда. — «Вечерняя Москва», 1926, № 92, 22 апреля, с. 3. [↑](#footnote-ref-47)
47. Художественная летопись за апрель. — «Вестник искусств», 1922, № 5, с. 39. [↑](#footnote-ref-48)
48. Всеволод Мейерхольд. Кому это нужно? Письмо в редакцию. — «Театральная Москва», 1922, № 46, 27 июня – 2 июля, с. 9. Ср.: Всеволод Мейерхольд. Опять разгром?! — «Эрмитаж», 1922, № 7, 27 июня – 3 июля, с. 3. [↑](#footnote-ref-49)
49. Франк. Флаг поднят. Открытие Гитиса. — «Зрелища», 1922, № 5, 26 сентября – 2 октября, с. 12. [↑](#footnote-ref-50)
50. Мих. Жаров. Жизнь. Театр. Кино. Воспоминания. М., 1967, с. 139 – 140. [↑](#footnote-ref-51)
51. Виктор Эрманс. Три «Грозы». К постановке «Грозы» в Гитисе. — «Театр и музыка», 1922, № 1 – 7, 14 ноября, с. 17 – 18. [↑](#footnote-ref-52)
52. См.: Евг. Кузнецов. «Смерть Тарелкина». — «Рабочий и театр», 1932, № 2, 18 января, с. 18 – 19. [↑](#footnote-ref-53)
53. Самуил Марголин. Неизданные материалы о Евг. Вахтангове. Замыслы. — «Жизнь искусства», 1926, № 28, 13 июля, с. 4. [↑](#footnote-ref-54)
54. Афиша указывала: «Режиссерская работа посвящается Сереже Вахтангову (Памяти Е. Б. Вахтангова)». Впоследствии архитектор и художник С. Е. Вахтангов оформлял некоторые спектакли ТИМа и начал строить новое здание этого театра. [↑](#footnote-ref-55)
55. Вас. Сахновский. Мейерхольд. — «Временник РТО», кн. I. М., 1925, с. 239 – 240. [↑](#footnote-ref-56)
56. Б. Ромашов. Веселые поприщинские дни (Впечатления после «Смерти Тарелкина»). — «Театр и музыка», 1922, № 11, 12 декабря, с. 234. [↑](#footnote-ref-57)
57. В. Э. Мейерхольд. Статьи, письма, речи, беседы, ч. 2. М., 1968, с. 55. [↑](#footnote-ref-58)
58. Там же, с. 79. [↑](#footnote-ref-59)
59. См.: Вл. Соловьев. Смерть Тарелкина. — «Жизнь искусства», 1924, № 25, 17 июня, с. 8 – 9. [↑](#footnote-ref-60)
60. См.: Мих. Жаров. Жизнь. Театр. Кино, с. 170 – 174. [↑](#footnote-ref-61)
61. Б. Тихонович. Пьеса. Режиссер. Актер. — «Зрелища», 1922, № 15, 5 – 10 декабря, с. 8. [↑](#footnote-ref-62)
62. Уриэль. «Левый фронт» или эксцентрический парад? («Смерть Тарелкина»). — «Известия», 1922, № 273, 2 декабря, с. 5. [↑](#footnote-ref-63)
63. Мейерхольд — Луначарскому. — «Эрмитаж», 1922, № 2, 22 – 28 мая, с. 3. [↑](#footnote-ref-64)
64. См.: Альский. «Парижская коммуна». — «Зрелища», 1923, № 30, 27 марта – 4 апреля, с. 23; ср.: А. Февральский. Записки ровесника века, с. 225 – 226. [↑](#footnote-ref-65)
65. Юбилей В. Э. Мейерхольда. — «Театр и музыка», 1923, № 8, 17 апреля, с. 724. [↑](#footnote-ref-66)
66. В. Э. Мейерхольд. Статьи, письма, речи, беседы, ч. 2, с. 53. [↑](#footnote-ref-67)
67. Ю. Олеша. Пьесы. Статьи о театре и драматургии. М., 1968, с. 317. [↑](#footnote-ref-68)
68. А. Февральский. Записки ровесника века, с. 247. [↑](#footnote-ref-69)
69. И. А. Аксенов. Сергей Михайлович Эйзенштейн (Портрет художника). — «Искусство кино», 1968. № 1. с. 106. [↑](#footnote-ref-70)
70. Всеволод Мейерхольд. Кому это нужно? Письмо в редакцию. «Театральная Москва», 1922, № 46, 27 июня – 2 июля, с. 9. [↑](#footnote-ref-71)
71. См.: Театр Революции. — «Зрелища», 1923, № 39, 5 – 10 июня, с. 8. [↑](#footnote-ref-72)
72. См.: В. Э. Мейерхольд. Статьи, письма, речи, беседы, ч. 2, с. 124. [↑](#footnote-ref-73)
73. См.: А. Сумароков. Без грима. Записки старого актера. Киев, 1961, с. 282 – 283. [↑](#footnote-ref-74)
74. Лев Колпакчи. «Возвращение Дон Жуана». — «Зрелища», 1923, № 33, 24 апреля – 1 мая, с. 8. [↑](#footnote-ref-75)
75. А. А. Гвоздев. Из истории театра и драмы. Пб., 1923, с. 100 – 101. [↑](#footnote-ref-76)
76. Г. Недошивин. Проблема экспрессионизма — В кн.: Экспрессионизм: Сб. статей М., 1966, с. 17 [↑](#footnote-ref-77)
77. С. В[алерин]. «Ночь» и «Разрушители машин» в Театре Революции — «Труд», 1922, № 250, 5 ноября, с. 3. [↑](#footnote-ref-78)
78. Борис Гусман. Подарок к 5‑й годовщине («Разрушители машин» в Театре Революции). — «Правда», 1922, № 255, 11 ноября, с. 5. [↑](#footnote-ref-79)
79. В. Т[ихонович]. «Ночь». — «Зрелища», 1922, № 10, 31 октября – 6 ноября, с. 15; № 11, 7 – 12 ноября, с. 13. [↑](#footnote-ref-80)
80. З. Г. Дальцев. Москва, 1917 – 1923 (Из воспоминаний). — В кн.: У истоков. М., 1960, с. 214 – 215. [↑](#footnote-ref-81)
81. З. Г. Дальцев. Москва, 1917 – 1923 (Из воспоминаний). — В кн.: У истоков, с. 217. [↑](#footnote-ref-82)
82. В. Комарденков. Дни минувшие (Из воспоминаний художника). М., 1972, с. 95. [↑](#footnote-ref-83)
83. Там же. с. 96. [↑](#footnote-ref-84)
84. Уриэль. «Разрушители машин» в Театре Революции. — «Известия», 1922, № 251, 5 ноября, с. 4. [↑](#footnote-ref-85)
85. С. Вал[ерин]. «Ночь» и «Разрушители машин» в Театре Революции. — «Труд», 1922, № 250, 5 ноября, с. 3. [↑](#footnote-ref-86)
86. Юрий Соболев. «Разрушители машин» (В Театре Революции) — «Театр и музыка», 1922, № 1 – 7, 14 ноября, с. 16. [↑](#footnote-ref-87)
87. В. Т[ихонович]. Театр Революции. «Разрушители машин» — «Зрелища», 1922, № 12, 14 – 19 ноября, с. 19. [↑](#footnote-ref-88)
88. Б. Алперс. Театр и драматург. Путь Театра Революции. — «Театр», 1937, № 4, с. 71. [↑](#footnote-ref-89)
89. Борис Гусман. Театр Революции, «Правда», 1923, № 23, 2 февраля, с. 5. [↑](#footnote-ref-90)
90. Уриэль. «Театр Революции», «Человек-масса» Э. Толлера. — «Известия», 1923, № 22, 1 февраля, с. 4. [↑](#footnote-ref-91)
91. В. Федоров. «Человек-масса» в Театре Революции. На премьере. — «Зрелища», 1923, № 24, 13 – 19 февраля, с. 8. [↑](#footnote-ref-92)
92. Эм. Бескин. Случившееся в театре. — «Эхо», 1923, № 8, 1 марта, с. 21. [↑](#footnote-ref-93)
93. Сергей Юткевич. Доктор Дапертутто или сорок лет спустя. — В кн.: Встречи с Мейерхольдом, с. 211. [↑](#footnote-ref-94)
94. Валерий Бебутов. Новелла, сценарий, Романеск. — «Вестник искусств», 1922, № 2, с. 12. [↑](#footnote-ref-95)
95. Юрий Соболев. «Граф Монте-Кристо» в театре «Романеск». — «Правда», 1923, № 31, 11 февраля, с. 7. [↑](#footnote-ref-96)
96. Эм. Бескин. «Спартак», Бебутов и Волькенштейн. — «Зрелища», 1923, № 54, 18 – 23 сентября, с. 3. [↑](#footnote-ref-97)
97. Михаил Левидов. Простые истины. — Там же, с 6. [↑](#footnote-ref-98)
98. «Стенька Разин». Из беседы с В. М. Бебутовым. — «Зрелища», 1924, № 70, 15 – 20 января, с. 5. [↑](#footnote-ref-99)
99. Эм. Бескин. «Стенька Разин» (Театр Революции). — «Известия», 1924, № 35, 12 февраля, с. 6. [↑](#footnote-ref-100)
100. М. Загорский. «Стенька Разин» на сцене Театра Революции. — «Зрелища», 1924, № 73, 12 – 17 февраля, с. 5. [↑](#footnote-ref-101)
101. П. Марков. Московская театральная жизнь в 1923 – 1924 году. — «Печать и революция», 1924. кн. 4, июль – август, с. 135. [↑](#footnote-ref-102)
102. Перспективы зимы. Мнение А. Б. Велижева. — «Зрелища», 1922, № 2, 5 – 10 сентября, с 14. [↑](#footnote-ref-103)
103. См.: А. Попов. Почему мы возобновляем «Доходное место». — «Советское искусство», 1932, № 19, 21 апреля, с. 4. [↑](#footnote-ref-104)
104. Ю. Юзовский. Островский и советский театр. — «Правда», 1936, № 163, 15 июня, с. 6. [↑](#footnote-ref-105)
105. Гр. Авлов. «Доходное место» в Театре Революции. — «Жизнь искусства», 1925, № 18, 5 мая, с. 6. [↑](#footnote-ref-106)
106. К. Рудницкий. Режиссер Мейерхольд. М., 1969, с. 297. [↑](#footnote-ref-107)
107. В. Максимова. «Доходное место» в Театре Революции. — «Вопросы театра. 1967». М., 1968, с. 51. [↑](#footnote-ref-108)
108. Д. Н. Орлов. Юсов и юсовщина. — «Вечерняя Москва», 1936, № 135, 14 июня, с. 3. [↑](#footnote-ref-109)
109. Садко. «Доходное место» в Театре Революции. — «Правда», 1923, № 112, 23 мая, с. 7. [↑](#footnote-ref-110)
110. Б. Ромашов. «Доходное место» Островского в Театре Революции. — «Известия». 1923, № 114, 25 мая, с. 6. [↑](#footnote-ref-111)
111. См.: Алексей Файко. Три встречи. Из тетради драматурга. — «Театр», 1962, № 10, с. 111 – 119; Озеро Люль. — В кн.: Встречи с Мейерхольдом, с. 297 – 307. [↑](#footnote-ref-112)
112. П. Марков. Московская театральная жизнь в 1923 – 1924 году. — «Печать и революция», 1924, кн. 4, июль – август, с. 132. [↑](#footnote-ref-113)
113. В. Федоров. Театр Революции. «Озеро Люль». — «Зрелища», 1923, № 63, 20 – 25 ноября, с. 3. [↑](#footnote-ref-114)
114. К. Рудницкий. Режиссер Мейерхольд, с. 322 – 323. [↑](#footnote-ref-115)
115. П. Марков. Московская театральная жизнь в 1923 – 1924 году. — «Печать и революция», 1924, кн. 4, июль – август, с. 132. [↑](#footnote-ref-116)
116. Лимэ. Два «Озера Люль». — «Жизнь искусства», 1924, № 7, 12 февраля, с. 15. [↑](#footnote-ref-117)
117. С. Мокульский. Гастроли Театра Революции. — «Жизнь искусства», 1925, № 17, 28 апреля, с. 9. [↑](#footnote-ref-118)
118. См.: В. Э. Мейерхольд. Статьи, письма, речи, беседы, ч. 2, с. 58 – 59. [↑](#footnote-ref-119)
119. См.: Театр Революции. — «Зрелища», 1924, № 77, 11 – 16 марта, с. 14. [↑](#footnote-ref-120)
120. Всеволод Мейерхольд. Перед концом сезона. — «Вечерняя Москва», 1925, № 66, 23 марта, с. 3. [↑](#footnote-ref-121)
121. См.: Ю. Юзовский. Мейерхольд-драматург. — «Литературный критик», 1933, кн. 3, с. 69 – 86; Б. Райх. Драматургическая концепция Мейерхольда. — «Октябрь», 1934, кн. 7, с. 242 – 248; И. Березарк. Мейерхольд-драматург. — «Литературный Ленинград», 1935, № 56, 8 декабря, с. 2. [↑](#footnote-ref-122)
122. Илья Эренбург. Заметка о новом русском театре. — «Театр», 1922, № 1, 3 октября, с. 14. [↑](#footnote-ref-123)
123. См.: А. Гладков. Мейерхольд говорит. — «Новый мир», 1961, № 8, с. 232. [↑](#footnote-ref-124)
124. В. П. Семенов Беседа с заслуженным режиссером республики В. Э. Мейерхольдом. — «Еженедельник петроградских гос. академических театров», 1923, № 35, 1 мая, с. 8. Эту формулу А. К. Гладков также включил в подборку «Мейерхольд говорит» (с. 230). [↑](#footnote-ref-125)
125. А. Февральский. Записки ровесника века, с. 236. [↑](#footnote-ref-126)
126. В. Э. Мейерхольд. Статьи, письма, речи, беседы, ч. 2, с, 51. [↑](#footnote-ref-127)
127. В. Э. Мейерхольд. Статьи, письма, речи, беседы, ч. 2, с. 51 – 52. [↑](#footnote-ref-128)
128. Т. Каширина-Иванова. Неустанные поиски. — В кн.: Встречи с Мейерхольдом, с. 232. [↑](#footnote-ref-129)
129. И. Аксенов. К постановке «Ночи» М. Мартине в Театре Всеволода Мейерхольда. — «Зрелища», 1923, № 21, 24 – 29 января, с. 9. [↑](#footnote-ref-130)
130. Садко. Земля дыбом, — «Правда», 1923, № 66, 25 марта, с. 6. [↑](#footnote-ref-131)
131. Сергей Эйзенштейн. Избранные произведения, т. 2, с. 281. [↑](#footnote-ref-132)
132. См.: Мих. Жаров. Жизнь. Театр. Кино, с. 179 – 180. [↑](#footnote-ref-133)
133. Игорь Ильинский. Сам о себе, с. 219. [↑](#footnote-ref-134)
134. Сотое представление «Земли дыбом» Мейерхольда. — «Зрелища», 1924, № 69, 8 – 13 января, с. 12. [↑](#footnote-ref-135)
135. Эм. Бескин. Театральный Леф. — «Советское искусство», 1925, № 6, сентябрь, с. 53. [↑](#footnote-ref-136)
136. Эрдэ. Эренбург — дитя кафе и богемы. — «Жизнь искусства», 1924, № 16, 15 апреля, с. 3. [↑](#footnote-ref-137)
137. Константин Миклашевский. Маленький фельетон (По поводу постановки «Д. Е.»). — «Жизнь искусства», 1924, № 26, 24 июня, с. 7 – 8. [↑](#footnote-ref-138)
138. П. Марков. Накануне сезона. — «Печать и революция», 1924, кн. 5, сентябрь – октябрь, с. 155. [↑](#footnote-ref-139)
139. Владимир Маяковский. Полное собрание сочинений, т. 12, с. 472. [↑](#footnote-ref-140)
140. Б. Захава. Современники. М., 1969, с. 355. [↑](#footnote-ref-141)
141. В. Э. Мейерхольд. Статьи, письма, речи, беседы, ч. 2. с. 62. [↑](#footnote-ref-142)
142. Игорь Ильинский. Сам о себе, с. 236. [↑](#footnote-ref-143)
143. Вл. Соловьев. «Д. Е.» — «Жизнь искусства», 1924, № 26, 24 июня, с. 7. [↑](#footnote-ref-144)
144. Мих. Жаров. Жизнь. Театр. Кино, с. 176. [↑](#footnote-ref-145)
145. Борис Гусман. «Д. Е.» у Мейерхольда. — «Правда», 1924, № 151, 6 июля, с. 6. [↑](#footnote-ref-146)
146. А. Новинский. «Даешь Европу!» — «Правда», 1924, № 139, 22 июня, с. 7. [↑](#footnote-ref-147)
147. А. «Д. Е.» — «Правда», 1928, № 253, 30 октября, с. 6. [↑](#footnote-ref-148)
148. См.: «Даешь Советскую Европу» (Беседа с Вс. Мейерхольдом). — «Вечерняя Москва», 1930, № 264, 13 ноября, с. 3. [↑](#footnote-ref-149)
149. Всеволод Мейерхольд, Валерий Бебутов, Конст. Державин. О драматургии и культуре театра. — «Вестник театра», 1921, № 87 – 88, 5 апреля, с. 2 – 3. [↑](#footnote-ref-150)
150. Б. Алперс. Островский в постановках Мейерхольда. — «Театр», 1937, № 1, с. 36. [↑](#footnote-ref-151)
151. См.: А. Смирнов. Проблема современного театра. — «Русский современник», 1924. № 2, с. 251. [↑](#footnote-ref-152)
152. Б. Алперс. Театр социальной маски, с. 29. [↑](#footnote-ref-153)
153. Александр Слонимский. Возрожденный Островский. — «Жизнь искусства», 1924, № 24, 10 июня, с. 6. [↑](#footnote-ref-154)
154. Виктор Шкловский. Особое мнение о «Лесе» — «Жизнь искусства», 1924, № 26, 24 июня, с. 11. [↑](#footnote-ref-155)
155. А. Гвоздев. Театральная Москва. — «Жизнь искусства», 1924, № 7, 12 февраля, с. 8. [↑](#footnote-ref-156)
156. Вольную версию рождения этой песни дал А. Я. Каплер. — См.: Алексей Капле р. Долги наши. М., 1973, с. 337 – 346. [↑](#footnote-ref-157)
157. Икар. «Павлиний хвост». — «Зрелища», 1923. № 66, 11 – 16 декабря, с. 9. [↑](#footnote-ref-158)
158. Владимир Маяковский. Полное собрание сочинений, т. 12, с. 265, 472. [↑](#footnote-ref-159)
159. В. Максимова. «Лес» Мейерхольда — Островского. — «Вопросы театра — 72». М., 1973, с. 180. [↑](#footnote-ref-160)
160. См.: М. И. Зильбербрандт. Песня на эстраде. — В кн.: Русская советская эстрада. 1917 – 1929. Очерки истории. М., 1976, с. 237. [↑](#footnote-ref-161)
161. Лотта Ленья-Вайль. Как Брехт стал знаменитым. — «Литературная газета», 1976, № 34, 25 августа, с. 15. [↑](#footnote-ref-162)
162. Советский театр. Документы и материалы. Русский советский театр 1921 – 1926. Л., 1975, с. 212. [↑](#footnote-ref-163)
163. Штукарство: А. В. Луначарский о Мейерхольде. — «Еженедельник ак.‑Театров в Ленинграде», 1924, № 15, 27 мая, с. 8. [↑](#footnote-ref-164)
164. А. Кугель. По поводу постановки «Леса». — «Рампа», 1924, № 5, 5 – 10 февраля, с. 9. [↑](#footnote-ref-165)
165. Эм. Бескин. Театральный Леф. — «Советское искусство», 1925, № 6, сентябрь, с. 57 – 58. [↑](#footnote-ref-166)
166. А. Луначарский. О театре им. Вс. Мейерхольда. — «Вечерняя Москва», 1926, № 92, 22 апреля, с. 3. [↑](#footnote-ref-167)
167. См.: Як. Варшавский. Л. Свердлин в роли Аркашки. — «Советское искусство», 1936, № 14, 23 марта, с. 3. [↑](#footnote-ref-168)
168. М. Я. Гинзбург. Стиль и эпоха. Проблемы современной архитектуры. М., 1926, с. 120. [↑](#footnote-ref-169)
169. См.: Н. Буторин. Тов. Луначарский о «Бубусе». — «Жизнь искусства», 1925, № 14, 7 апреля, с. 3 – 4. Ср.: Советский театр. Документы и материалы. Русский советский театр 1921 – 1926, с. 220. [↑](#footnote-ref-170)
170. См.: Н. Л. Как Мейерхольд ставит «Бубуса» (Беседа с Всеволодом Мейерхольдом). — «Вечерняя Москва», 1925, № 12, 15 января, с. 3. [↑](#footnote-ref-171)
171. Садко. «Бубус» (Театр им. Вс. Мейерхольда). — «Вечерняя Москва». 1925, № 26, 2 февраля, с. 2. [↑](#footnote-ref-172)
172. М. М. К постановке «Бубуса» Алексея Файко на сцене Театра имени Вс. Мейерхольда. — «Жизнь искусства», 1925, № 2, 13 января, с. 13. [↑](#footnote-ref-173)
173. Театр имени Вс. Мейерхольда. Учитель Бубус. Три акта Алексея Файко постановке Вс. Мейерхольда. Комедия на музыке. М., 1925, с. 18. [↑](#footnote-ref-174)
174. «Бубус» в Театре Мейерхольда. — «Прожектор», 1925, № 5, 15 марта, с. 31. [↑](#footnote-ref-175)
175. П. Марков. Учитель Бубус (Театр им. Вс. Мейерхольда). — «Правда», 1925, № 26, 1 февраля, с. 7. [↑](#footnote-ref-176)
176. Алексей Файко. Письмо в редакцию. — «Вечерняя Москва», 1925, № 252, 4 ноября, с. 3. [↑](#footnote-ref-177)
177. «Бубус» и Файко (Письмо в редакцию). — «Вечерняя Москва», 1925, № 263, 18 ноября, с. 3. [↑](#footnote-ref-178)
178. См.: А. Образцова. Театр имени Моссовета. Очерк творческого пути. М., 1959. [↑](#footnote-ref-179)
179. См.: П. Г. Маляревский. Очерк из истории театральной культуры Сибири. Иркутск, 1957, с. 124. [↑](#footnote-ref-180)
180. См.: Л. Петрейков. Пять лет в Студии Алексея Дикого, — «Театр», 1970, № 9, с. 94. [↑](#footnote-ref-181)
181. Труппа МГСПС для рабочих театров. — «Правда», 1923, № 29, 9 февраля, с. 5. [↑](#footnote-ref-182)
182. Передвижной театр МГСПС — «Зрелища», 1923, № 23, 6 – 12 февраля, с. 17. [↑](#footnote-ref-183)
183. Театр МГСПС (Из беседы с руководителем театра тов. Прокофьевым). — «Рабочая Москва», 1923, № 195, 2 сентября, с. 7. [↑](#footnote-ref-184)
184. С. Прокофьев. Классовая борьба на театральном фронте. — «Труд», 1923, № 179, 12 августа, с. 4. [↑](#footnote-ref-185)
185. Н. Л[ьвов]. «Париж» в труппе МГСПС — «Правда», 1923, № 49, 4 марта, с. 7. [↑](#footnote-ref-186)
186. К. Труппа МГСПС — «Известия», 1923, № 39, 21 февраля, с. 5. [↑](#footnote-ref-187)
187. Вин. «Париж». — «Труд», 1923, № 39, 21 февраля, с. 4. [↑](#footnote-ref-188)
188. С. Кудрин. Несогласие, — «Зрелища», 1923, № 28, 13 – 19 марта, с. 15 – 16. [↑](#footnote-ref-189)
189. Вин. Труппа культотдела МГСПС. — «Труд», 1923, № 86, 23 апреля, с. 4. [↑](#footnote-ref-190)
190. К годовщине Театра МГСПС. — «Известия», 1924, № 47, 26 февраля, с. 7. [↑](#footnote-ref-191)
191. См.: В. Серпуховской. Годовщина Театра МГСПС. — «Правда», 1924, № 58, 11 марта, с. 7. [↑](#footnote-ref-192)
192. Вин. «Париж» в Новом театре. — «Труд», 1923, № 218, 28 сентября, с. 6. [↑](#footnote-ref-193)
193. С. Прокофьев. Зачем Театр МГСПС поставил «Нору»? — «Труд», 1923, № 238, 21 октября, с. 6. [↑](#footnote-ref-194)
194. Б. Сергеевич. Годовщина Театра МГСПС. — «Известия», 1924, № 48, 27 февраля, с. 7. [↑](#footnote-ref-195)
195. Николай Юдин. Театр МГСПС. — «Жизнь искусства», 1923, № 45, 13 ноября, с. 18. [↑](#footnote-ref-196)
196. И. Анисимов. Что смотреть в московских театрах. — «На отдыхе», 1924, № 5, 15 марта, с. 4. [↑](#footnote-ref-197)
197. Ю. В. Болотов. Живите в революции. Голос молодого актера. — «Рабочий зритель», 1924, № 11, 18 – 25 марта, с. 5 – 6. [↑](#footnote-ref-198)
198. А. Сергеев. «Праздник крови». — «Правда», 1923, № 247, 31 октября, с. 6. [↑](#footnote-ref-199)
199. С. Прокофьев Театры для рабочих. — «Труд», 1923, № 255, 11 ноября, с. 6. [↑](#footnote-ref-200)
200. Вин. «Борьба» Голсуорси в Театре МГСПС. — «Труд», 1923, № 264, 22 ноября, с. 4. [↑](#footnote-ref-201)
201. Влад. Блюм. Спектакли МГСПС («Синий ток» — «Борьба»). — «Правда», 1923, № 282, 12 декабря, с. 5. [↑](#footnote-ref-202)
202. С. Прокофьев. Рабочий театр при клубе металлистов. — «Труд», 1923, № 232, 14 октября, с. 6. [↑](#footnote-ref-203)
203. Б. Самсонов. «Сиволапинская комедия» (Театр МГСПС). — «Рабочая Москва», 1923, № 262, 22 ноября, с. 7. [↑](#footnote-ref-204)
204. Б. Р[омашов]. «Сиволапинская комедия». Спектакль МГСПС. — «Известия», 1923, № 261, 15 ноября, с. 7. [↑](#footnote-ref-205)
205. В. Блюм. «Сиволапинская комедия» (Спектакль МГСПС). — «Правда», 1923, № 262, 28 ноября, с. 5. [↑](#footnote-ref-206)
206. Вин. «Синий ток» (Новая пьеса Щекотова в постановке Театра МГСПС). — «Труд», 1923, № 273, 2 декабря, с. 6. [↑](#footnote-ref-207)
207. Влад. Блюм. Спектакли МГСПС («Синий ток» — «Борьба»). — «Правда», 1923, № 282, 12 декабря, с. 5. [↑](#footnote-ref-208)
208. Юрий Соболев. О Театре МГСПС. — «Рампа», 1924, № 4, 22 – 27 января, с. 9. [↑](#footnote-ref-209)
209. С. Прокофьев. Театр Революции. Спектакль, посвященный памяти А. Н. Островского — «Доходное место». — «Труд», 1923, № 107, 17 мая, с. 4. [↑](#footnote-ref-210)
210. Лаэрт. Спектакли МГСПС. «Доходное место» в т. «Эрмитаж». — «Рампа», № 13, 26 декабря 1923 – 2 января 1924, с. 11. [↑](#footnote-ref-211)
211. А. Луначарский. Несколько впечатлений. — В кн.: Степан Кузнецов. М., 1927, с. 12. [↑](#footnote-ref-212)
212. Вл. Филиппов. О сценических приемах Степана Кузнецова. — В кн.: Степан Кузнецов, с. 36 – 37. [↑](#footnote-ref-213)
213. Что даст сезон. «Калигула» Дюма. — «Зрелища», 1923, № 65, 4 – 9 декабря, с. 9. [↑](#footnote-ref-214)
214. П. Марков. Московская театральная жизнь в 1923 – 1924 году. — «Печать и революция», 1924, кн. 4, июль – август, с. 139. [↑](#footnote-ref-215)
215. М. Загорский. На премьерах. — «Зрелища», 1924, № 70, 15 – 20 января, с. 5. [↑](#footnote-ref-216)
216. Самуил Марголин. Пролеткульт — МГСПС и обратно. — «Новый зритель», 1924, № 3, 22 января, с. 8 – 9. [↑](#footnote-ref-217)
217. С. Прокофьев. С. Марголин ни туда, ни сюда (Ответ на статью «Пролеткульт — МГСПС и обратно»). — «Рабочий зритель», 1924, № 5, 5 – 12 февраля, с. 5. [↑](#footnote-ref-218)
218. Юрий Соболев. «Театр Клары Газуль» (Театр МГСПС). — «Известия», 1924, № 47, 26 февраля, с. 7. [↑](#footnote-ref-219)
219. Борис Глубоковский. Мериме по-МГСПСски. — «Рампа», 1924, № 9, 4 – 9 марта, с. 8. [↑](#footnote-ref-220)
220. А. Февральский. Театр МГСПС. «Театр Клары Газуль». — «Правда», 1924, № 50. 1 марта, с. 6. [↑](#footnote-ref-221)
221. Эм. Б[ескин]. Театр Клары Газуль. — «Новый зритель», 1924, № 8, 4 марта, с. 8. [↑](#footnote-ref-222)
222. Румянцев. МГСПС. Театр Клары Газуль. — «Зрелища», 1924, № 76, 4 – 9 марта, с. 9. [↑](#footnote-ref-223)
223. П. Марков. Московская театральная жизнь в 1923 – 1924 году. — «Печать и революция», 1924, кн. 4, июль – август, с. 139. [↑](#footnote-ref-224)
224. Шип[улинский]. Театр Незлобина. «Фома Кампанелла». — «Вестник театра», 1920, № 74, 20 ноября, с. 7. [↑](#footnote-ref-225)
225. А. Луначарский. Театр и революционная Россия. — «Жизнь искусства», 1922, № 11, 14 марта, с. 3. [↑](#footnote-ref-226)
226. М. Загорский. Театр МГСПС. «Князья мира сего» — «Зрелища» 1924, № 81, 8 – 13 апреля, с. 10. [↑](#footnote-ref-227)
227. ЦГАЛИ, ф. 2068, оп. 1, ед. хр. 112, л. 5. [↑](#footnote-ref-228)
228. А. Л[еонов]. Сад «Эрмитаж». — «Труд», 1924, № 120, 29 мая, с. 6. [↑](#footnote-ref-229)
229. Виктор Эрманс. Торжествующий фарс. — «Новый зритель», 1924, № 22, 10 июня, с. 5. [↑](#footnote-ref-230)
230. См.: М. Загорский. О четырех хороших актерах, игравших скверно. — «Новый зритель», 1924, № 26, 8 июля, с. 6 – 7. [↑](#footnote-ref-231)
231. В. Б[люм]. Зачем?! — «Новый зритель», 1924, № 24, 24 июня, с. 8. [↑](#footnote-ref-232)
232. В. Р. Навязчивые вопросы. — «Новый зритель», 1924, № 24, 24 июня с. 9. [↑](#footnote-ref-233)
233. Разъяснение. — «Новый зритель», 1924, № 27, 15 июля, с. 14. [↑](#footnote-ref-234)
234. Юрий Соболев. «Смерть Тарелкина» в Эрмитаже. — «Известия», 1924, № 176, 3 августа, с. 5. [↑](#footnote-ref-235)
235. Валерий Бебутов. Путь режиссера. — «Советское искусство», 1935, № 26, 5 июня, с. 3. [↑](#footnote-ref-236)
236. Аббат Фанфрелюш. «Смерть Тарелкина» в Эрмитаже. — «Новая рампа», 1924, № 9, 12 – 17 августа, с. 8. [↑](#footnote-ref-237)
237. Гаген. «Смерть Тарелкина» в Театре МГСПС. — «Новый зритель» 1924, № 31, 12 августа, с. 9. [↑](#footnote-ref-238)
238. Борис Бабочкин. В театре и кино. М., 1968, с. 43. [↑](#footnote-ref-239)
239. «Ревизор». Беседа с Валерием Бебутовым. — «Искусство трудящимся», 1924, № 2, 9 – 14 декабря, с. 12. [↑](#footnote-ref-240)
240. Леон Муссинак. Драматургическая архитектура. Выставка Фрадкиной и Вишневецкой. — «Советское искусство», 1933, № 21, 8 мая, с. 2. [↑](#footnote-ref-241)
241. Эм. Бескин. «Ревизор» в Театре МГСПС — «Новый зритель», 1924, № 47, 2 декабря, с. 7. [↑](#footnote-ref-242)
242. В. Д. Марков. Страницы пережитого. — В кн.: У истоков. М., 1960, с. 336. [↑](#footnote-ref-243)
243. Е. М. Шатрова. Жизнь моя — театр. М., 1975, с. 184. [↑](#footnote-ref-244)
244. Е. М. Шатрова. Жизнь моя — театр, с. 184. [↑](#footnote-ref-245)
245. П. Марков. «Ревизор» (Театр МГСПС). — «Правда», 1924, № 271, 28 ноября, с. 8. [↑](#footnote-ref-246)
246. С. Г[ородецкий]. Где Гоголь? — «Искусство трудящимся», 1924, № 2, 9 – 14 декабря, с. 12 – 13. [↑](#footnote-ref-247)
247. Виктор Эрманс. «Ревизор» Гоголя по Бебутову и Кузнецову. — «Новая рампа», 1924, № 25, 2 – 7 декабря, с. 4. [↑](#footnote-ref-248)
248. А. Базылев. «Париж». Театр МГСПС «Эрмитаж». — «Рабочий зритель», 1924, № 30, 9 – 15 декабря, с. 12. [↑](#footnote-ref-249)
249. Виктор Эрманс. Театр МГСПС. «Париж». — «Новая рампа», 1924, № 23, 18 – 23 ноября, с. 25. [↑](#footnote-ref-250)
250. Сергей Городецкий. Ак-ошибка. — «Искусство трудящимся», 1925, № 7, 6 – 11 января, с. 2. [↑](#footnote-ref-251)
251. См.: Ирина Силина. Красноярский Рабтемаст. — «Енисей», 1973, № 3, май – июнь, с. 69 – 73. [↑](#footnote-ref-252)
252. См.: Минусинск. — «Рабис», 1929, № 26, 25 июня, с. 14. [↑](#footnote-ref-253)
253. А. Грипич. Театр-студия. — «Жизнь искусства», 1921, № 776 – 779, 14 июля, с. 2. [↑](#footnote-ref-254)
254. 20‑летие режиссерской деятельности Вс. Э. Мейерхольда. — «Жизнь искусства», 1922, № 50, 19 декабря, с. 8. [↑](#footnote-ref-255)
255. Адр. Пиотровский. Театры, которых уже нет… Листки воспоминаний. — «Рабочий и театр», 1932, № 29 – 30, ноябрь, с. 7. [↑](#footnote-ref-256)
256. К постановке «Смерти Тарелкина» в Госуд. театре новой драмы. — «Жизнь искусства», 1922, № 45, 14 ноября, с. 3. [↑](#footnote-ref-257)
257. А. Мовшенсон. Театр новой драмы. Смерть Тарелкина. — «Жизнь искусства», 1922, № 47, 28 ноября, с. 5. [↑](#footnote-ref-258)
258. А. Пиотровский. Мысли автора. — «Красная панорама», 1923, № 1, 17 апреля, с. 14. [↑](#footnote-ref-259)
259. Б. А. В. «Падение Елены Лей» (В Госуд. театре новой драмы). — «Жизнь искусства», 1923, № 13, 2 апреля, с. 10. [↑](#footnote-ref-260)
260. Ал. Грипич. Режиссерский план. — «Красная панорама», 1923, № 1, 17 апреля, с. 14. [↑](#footnote-ref-261)
261. Анатолий Канкарович. «Падение Елены Лей» (Премьера Театра новой драмы). — «Петроградская правда», 1923, № 75, 4 апреля, с. 6. [↑](#footnote-ref-262)
262. Мих. Сл[оним]ский. «Наследство Гарланда» (Театр Пролеткульта). — «Жизнь искусства», 1924, № 4, 22 января, с. 3. [↑](#footnote-ref-263)
263. Эдуард Старк. «Наследство Гарланда» (Театр Пролеткульта). — «Красная газета», веч. вып., 1924, № 12, 15 января, с. 3. [↑](#footnote-ref-264)
264. Гр. Авлов. «Наследство Гарланда» — Театр Пролеткульта. — «Петроградская правда», 1924, № 16, 19 января, с. 5. [↑](#footnote-ref-265)
265. С. Мокульский. «Человек-масса». — «Ленинградская правда», 1924, № 74, 1 апреля, с. 7. [↑](#footnote-ref-266)
266. См.: «Новая драма» в «Театре Революции». — «Красная газета», веч. вып., 1924, № 163, 21 июля, с. 3. [↑](#footnote-ref-267)
267. См.: Адр. Пиотровский. Ленинградское разорение. — «Жизнь искусства», 1925, № 36, 8 сентября, с. 9. [↑](#footnote-ref-268)
268. В. Э. Мейерхольд. Переписка, с. 224. [↑](#footnote-ref-269)
269. Там же, с. 235. [↑](#footnote-ref-270)
270. Михаил Астангов. Статьи и воспоминания. М., 1971, с. 112. [↑](#footnote-ref-271)
271. П. Марков. Пьесы о 1905 годе. — «Правда», 1926, № 19, 24 января, с 7. [↑](#footnote-ref-272)
272. Вл. Масс. «Барометр показывает бурю». — «Вечерняя Москва», 1926, № 2, 4 января, с. 3. [↑](#footnote-ref-273)
273. Хрис. Херсонский. «Кадриль с ангелами» (Открытие Театра Революции). — «Известия», 1924, № 223, 30 сентября, с. 5. [↑](#footnote-ref-274)
274. Михаил Кольцов. «Кадриль с революцией». — «Правда», 1924, № 223, 1 октября, с. 5. [↑](#footnote-ref-275)
275. С. Г[ирини]с. «Эхо» в Театре Революции. — «Правда», 1924, № 256, 11 ноября, с. 8. [↑](#footnote-ref-276)
276. Эм. Бескин. «Эхо» (Театр Революции). — «Известия», 1924, № 257. 11 ноября, с. 7. [↑](#footnote-ref-277)
277. П. Марков. Театральная жизнь в Москве. Начало сезона, — «Печать и революция», 1925, кн. 1 – 2, январь – февраль, с. 142. [↑](#footnote-ref-278)
278. Бор. Вакс. Вопросы театра и драматургии. — «На литературном посту», 1927, № 7, 10 апреля, с. 52. [↑](#footnote-ref-279)
279. Театр Революции. К постановке «Воздушного пирога» (Из бесед). — «Новый зритель», 1925, № 6, 10 февраля, с. 11. [↑](#footnote-ref-280)
280. Театр Революции. К постановке «Воздушного пирога» (Из бесед). — «Новый зритель», 1925, № 6, 10 февраля, с. 11. [↑](#footnote-ref-281)
281. Э. Бескин. «Воздушный пирог». — «Новый зритель», 1925, № 9, 3 марта, с. 4. [↑](#footnote-ref-282)
282. В. Раппапорт. Между «Ревизором» и «Джентльменом». — «Новая вечерняя газета», 1925, № 21, 23 апреля, с. 7. [↑](#footnote-ref-283)
283. Михаил Кольцов. «Воздушный пирог». — «Правда», 1925, № 45, 24 февраля, с. 8. [↑](#footnote-ref-284)
284. М. Кольцов. Экзамен критике. — «Новый зритель», 1925, № 9, 3 марта, с. 5. [↑](#footnote-ref-285)
285. А. Луначарский. О театре. Л., 1926, с. 6. [↑](#footnote-ref-286)
286. А. Л. Грипич. «Воздушный пирог». — «Рабочий и театр», 1925, № 18, 1 мая, с. 7. [↑](#footnote-ref-287)
287. Театр Революции. К постановке «Воздушного пирога» (Из бесед). — «Новый зритель», 1925, № 6, 10 февраля, с. 11. [↑](#footnote-ref-288)
288. А. Грипич. Начало большого пути. — В кн.: Дмитрий Николаевич Орлов. М., 1962, с. 206 – 207. [↑](#footnote-ref-289)
289. См.: Г. Шахов. Сергей Мартинсон. М., 1966, с. 29 – 30. [↑](#footnote-ref-290)
290. См.: Мих. Левидов. Конец Криворыльска. — «Новый зритель», 1926, № 13, 30 марта, с. 3. [↑](#footnote-ref-291)
291. Юр. Соболев. «Конец Криворыльска». — «Вечерняя Москва», 1926, № 67, 24 марта, с. 3. [↑](#footnote-ref-292)
292. См.: Э. Цюрупа. Константин Александрович Зубов. М., 1953, с. 24. [↑](#footnote-ref-293)
293. П. Марков. Обзор театральный. — «Печать и революция», 1926, кн. 5, июль – август, с. 98. [↑](#footnote-ref-294)
294. С. Марголин. На переломе (Театр Революции). — «Современный театр», 1928, № 20, 15 мая, с. 392 – 393. [↑](#footnote-ref-295)
295. Садко. «Матрац» в Театре Революции. — «Вечерня Москва», 1927, № 100, 6 мая, с. 3. [↑](#footnote-ref-296)
296. Г. Шахов. Сергей Мартинсон, с. 36. [↑](#footnote-ref-297)
297. Э. Бескин. «Матрац». — «Жизнь искусства», 1927, № 19, 10 мая, с. 11. [↑](#footnote-ref-298)
298. В. Ашмарин. «Матрац» (Театр Революции). — «Новый зритель», 1927, № 19, 10 мая, с. 5. [↑](#footnote-ref-299)
299. См.: Вместе с вами. Борис Сергеевич Ромашов. М., 1964, с. 84. [↑](#footnote-ref-300)
300. Там же, с. 85. [↑](#footnote-ref-301)
301. П. Марков. «Мандат» (Театр им. Вс. Мейерхольда) — «Правда», 1925, № 92, 24 апреля, с. 8. [↑](#footnote-ref-302)
302. А. Луначарский. О Театре им. Вс. Мейерхольда. — «Вечерняя Москва». 1926, № 92, 22 апреля, с. 3. [↑](#footnote-ref-303)
303. «Ольга Леонардовна Книппер Чехова», ч. 2, М., 1972, с. 153. [↑](#footnote-ref-304)
304. Там же, с. 382. [↑](#footnote-ref-305)
305. П. Марков. О Станиславском. — «Театр», 1962, № 1, с. 135. [↑](#footnote-ref-306)
306. Всеволод Мейерхольд. Перед концом сезона. — «Вечерняя Москва», 1925, № 66, 23 марта, с. 3. [↑](#footnote-ref-307)
307. П. Марков. «Мандат» (Театр им. Вс. Мейерхольда). — «Правда», 1925, № 92, 24 апреля, с. 8. [↑](#footnote-ref-308)
308. А. В. Луначарский. Основы театральной политики Советской власти М.‑Л., 1926, с. 15. [↑](#footnote-ref-309)
309. Эраст Гарин. О Мандате и о другом. — В кн.: Встречи с Мейерхольдом, с. 326. Ср.: Эраст Гарин. С Мейерхольдом, с. 103 – 116. [↑](#footnote-ref-310)
310. А. Луначарский. Какой театр нам нужен? — «Комсомольская правда», 1925, № 41, 12 июля, с. 2 – 3. [↑](#footnote-ref-311)
311. См: Адр. Пиотровский. Накануне «Ревизора» (О «Мандате») — «Жизнь искусства», 1925, № 35, 1 сентября, с. 5. [↑](#footnote-ref-312)
312. Ник. Асеев. «Рычи, Китай» в Театре В. Э. Мейерхольда. — «Красная панорама», 1926, № 7, 12 февраля, с. 15 – 16. [↑](#footnote-ref-313)
313. Н. Д. Волков. Театральные вечера. М., 1966, с. 284. [↑](#footnote-ref-314)
314. А. Луначарский. Итоги последнего драматического сезона. — «Известия», 1926, № 140, 20 июня, с. 3. [↑](#footnote-ref-315)
315. См.: Леонид Гроссман. Трагедия-буфф. «Ревизор» у Мейерхольда. — В кн.: Гоголь и Мейерхольд. М., 1927, с. 39 – 52. [↑](#footnote-ref-316)
316. Э. И. Каплан. Вещественное оформление «Ревизора» в постановке Вс. Мейерхольда. — В кн.: «Ревизор» в Театре имени Вс. Мейерхольда. Л., 1927, с. 64. [↑](#footnote-ref-317)
317. Три Хлестакова. Э. Гарин — «Рабис», 1927, № 1, 18 января, с. 14. [↑](#footnote-ref-318)
318. См.: Б. Алперс. Театр социальной маски, с. 83. [↑](#footnote-ref-319)
319. Владимир Маяковский. Полное собрание сочинений, т. 12, с. 310. [↑](#footnote-ref-320)
320. А. Слонимский. «Ревизор». — «Жизнь искусства», 1927, № 38, 20 сентября, с. 7. [↑](#footnote-ref-321)
321. См: Виктор Шкловский. Пятнадцать порций городничихи. — «Красная газета», веч. вып., 1926, № 307, 22 декабря, с. 4. [↑](#footnote-ref-322)
322. К. Рудницкий. Режиссер Мейерхольд, с. 370. [↑](#footnote-ref-323)
323. Мих. Чехов. Постановка «Ревизора» в Театре имени В. Э. Мейерхольда. — В кн.: Гоголь и Мейерхольд, с. 86. [↑](#footnote-ref-324)
324. М. Чарный. «Капитал» Маркса и «Ревизор» Мейерхольда. — «На литературном посту», 1927, № 7, 10 апреля, с. 57. [↑](#footnote-ref-325)
325. В. Блюм. Дискуссия о «Ревизоре». — «Жизнь искусства», 1927, № 4, 25 января, с. 6. [↑](#footnote-ref-326)
326. Н. Семашко. Не надо замазывать правды. — «Правда», 1926, № 303, 31 декабря, с. 6. [↑](#footnote-ref-327)
327. В. Э. Мейерхольд. Статьи, письма, речи, беседы, ч. 2, с. 140, 147. [↑](#footnote-ref-328)
328. Николай Петров. Октябрь или упадочность? — «Жизнь искусства», 1927, № 3, 18 января, с. 7. [↑](#footnote-ref-329)
329. См.: Э. И. Каплан. Жизнь в музыкальном театре. Л., 1969, с. 66 – 77. [↑](#footnote-ref-330)
330. В. Э. Мейерхольд. Статьи, письма, речи, беседы, ч. 2, с. 140. [↑](#footnote-ref-331)
331. См.: Л. Варпаховский. Уроки Мейерхольда. — В кн.: Музыка в драматическом спектакле. Л., 1976, с. 7 – 25. [↑](#footnote-ref-332)
332. М. И. Бабанова больше не появлялась и в спектаклях ТИМа. Доиграв сезон, она ушла в Театр Революции. [↑](#footnote-ref-333)
333. Вс. Вишневский. Статьи, дневники, письма. М., 1961, с. 284. [↑](#footnote-ref-334)
334. Адр. Пиотровский. Кинофикация театра. — «Жизнь искусства», 1927, № 47, 22 ноября, с. 4. [↑](#footnote-ref-335)
335. А. Луначарский. «Любовь Яровая» К. Тренева (Малый театр). «Известия». 1926, № 303, 31 декабря, с. 5. [↑](#footnote-ref-336)
336. В. Э. Мейерхольд. Статьи, письма, речи, беседы, ч. 2, с. 169. [↑](#footnote-ref-337)
337. Аполлон Григорьев. Литературная критика. М., 1967, с. 503. [↑](#footnote-ref-338)
338. См.: Павел Громов. А. Блок, его предшественники и современники. М.‑Л., 1966, с. 176. [↑](#footnote-ref-339)
339. Игорь Ильинский. Сам о себе, с. 271. [↑](#footnote-ref-340)
340. А. Гвоздев. «Горе уму». Театр имени Вс. Мейерхольда. — «Жизнь искусства», 1928, № 12, 20 марта, с. 8. [↑](#footnote-ref-341)
341. Б. Алперс. Театр социальной маски, с. 71. [↑](#footnote-ref-342)
342. В. Блюм. «Горе…» кому? Один из «итогов» сезона. — «Новый зритель», 1928, № 29 – 30, 22 июля, с. 8. [↑](#footnote-ref-343)
343. А. Луначарский. О Театре Мейерхольда. — «Комсомольская правда», 1928, № 214, 14 сентября, с. 4. [↑](#footnote-ref-344)
344. В. Э. Мейерхольд. Статьи, письма, речи, беседы, ч. 2, с. 118. [↑](#footnote-ref-345)
345. Н. Тер-Осипян. Герой трех народов. — «Советская культура», 1969, № 52, 1 мая, с. 3. [↑](#footnote-ref-346)
346. М. М. Залка. За актера-общественника! — «Новый зритель», 1927, № 16, 19 апреля, с. 9. [↑](#footnote-ref-347)
347. В. Тихонович Разбитое корыто — «Жизнь искусства», 1927, № 14, 5 апреля, с. 4. [↑](#footnote-ref-348)
348. П. Марков. Октябрьские постановки (К проблеме социального спектакля). — «Новый мир», 1928, № 1, с. 264. [↑](#footnote-ref-349)
349. Б. Алперс. Театр и драматург. Путь Театра Революции. — «Театр», 1937, № 4, с. 81. [↑](#footnote-ref-350)
350. «Купите револьвер» (Беседа с директором Театра Революции М. М. Залка). — «Жизнь искусства», 1927, № 2, 11 января, с. 16. [↑](#footnote-ref-351)
351. См.: А. Луначарский. Рост социального театра. — «Известия», 1927, № 33, 10 февраля, с. 5. [↑](#footnote-ref-352)
352. См.: Д. Мануильский. «Купите револьвер». — «Правда», 1927, № 11, 14 января, с. 6. [↑](#footnote-ref-353)
353. Уриэль. «Купите револьвер». — «Комсомольская правда», 1927, № 7, 9 января, с. 6. [↑](#footnote-ref-354)
354. О театральной политике. Речь Всеволода Эмильевича Мейерхольда. — «Жизнь искусства», 1927, № 19, 10 мая, с. 4. [↑](#footnote-ref-355)
355. О. Л[итовский]. «Гоп‑ля, мы живем!» (Театр Революции). — «Правда», 1929, № 12, 15 января, с. 5. [↑](#footnote-ref-356)
356. П. О[синский]. «Гоп‑ля, мы живем!» в Театре Революции. — «Известия», 1929, № 5, 6 января, с. 4. [↑](#footnote-ref-357)
357. Эм. Бескин. «Гоп‑ля, мы живем!» в Театре Революции. — «Вечерняя Москва», 1928, № 295. 20 декабря, с. 3. [↑](#footnote-ref-358)
358. Вс. Мейерхольд. Реконструкция театра. Л.‑М., 1930, с. 36. [↑](#footnote-ref-359)
359. В. Э. Мейерхольд. Статьи, письма, речи, беседы, ч. 2, с. 218. [↑](#footnote-ref-360)
360. А. Гвоздев Первая удача («Гоп‑ля, мы живем!..» в московском «Театре Революции»). — «Красная газета», веч вып., 1928, № 351, 21 декабря, с. 4. [↑](#footnote-ref-361)
361. П. М[арков]. «Когда поют петухи» (Театр Революции). — «Правда», 1928, № 86, 11 апреля, с. 5. [↑](#footnote-ref-362)
362. И. Крути. «Когда поют петухи» (Театр Революции). — «Вечерняя Москва», 1928, № 75, 29 марта, с. 3. [↑](#footnote-ref-363)
363. Борис Гусман. Без репертуара («История одного убийства» в Театре Революции). — «Правда», 1930, № 137, 20 мая, с. 6. [↑](#footnote-ref-364)
364. Л. Нежданов. «История одного убийства». Театр Революции. — «Вечерняя Москва», 1930, № 110, 15 мая, с. 3. [↑](#footnote-ref-365)
365. «Рост» (Беседа с режиссером В. Люце). — «Новый зритель», 1927, № 1, 4 января, с. 15. [↑](#footnote-ref-366)
366. С. Евгенов. «Рост». — «Правда», 1927, № 29, 5 февраля, с. 6. [↑](#footnote-ref-367)
367. Мруз. «Рост» (Театр Революции) — «Новый зритель», 1927, № 9, 1 марта, с. 6 – 7. [↑](#footnote-ref-368)
368. А. Глебов. В пьесе «Рост». — В кн.: Дмитрий Николаевич Орлов, с. 216. [↑](#footnote-ref-369)
369. А. Луначарский Рост социального театра — «Известия», 1927, № 33, 10 февраля, с. 5. [↑](#footnote-ref-370)
370. С. Марголин. На переломе (Театр Революции). — «Современный театр», 1928, № 20, 15 мая, с. 392. [↑](#footnote-ref-371)
371. Б. Алперс. Театр и драматург. Путь Театра Революции. — «Театр», 1937, № 4, с. 80. [↑](#footnote-ref-372)
372. Анатолий Глебов. Автор об «Инге». — В кн.: Московский Театр Революции. Инга. М., 1929, с. 5 – 6. [↑](#footnote-ref-373)
373. А. Февральский. «Инга» (Театр Революции). — «Правда», 1929, № 71, 28 марта, с. 6. [↑](#footnote-ref-374)
374. О. Литовский. «Инга», Театр Революции. — «Современный театр», 1929, № 14, 2 апреля, с. 220. [↑](#footnote-ref-375)
375. Юдифь Глизер. М., 1969, с. 203. [↑](#footnote-ref-376)
376. Павел Новицкий. Юдифь Глизер. — В кн.: Юдифь Глизер, с. 28 – 29. [↑](#footnote-ref-377)
377. Анатолий Глебов Драматург и актер. — В кн.: Драматургия. М., 1933, с. 54 – 55. [↑](#footnote-ref-378)
378. О. И. Пыжова Призвание. М., 1974, с. 297. [↑](#footnote-ref-379)
379. Там же, с. 238. [↑](#footnote-ref-380)
380. См.: Конец «Ингам». — «Рабочий и театр», 1932, № 8, март, с. 23. [↑](#footnote-ref-381)
381. Б. Алперс. «Гора». Театр Революции. — «Жизнь искусства», 1929, № 20, 19 мая, с. 9. [↑](#footnote-ref-382)
382. Отмена премьеры в Госнардоме. — «Красная газета», веч. вып., 1929, № 318, 19 декабря, с. 4. [↑](#footnote-ref-383)
383. Б. Розенцвейг. «Партбилет». Театр Революции. — «Комсомольская правда», 1930, № 53, 5 марта, с. 4. [↑](#footnote-ref-384)
384. См.: М. Загорский. Театр Революции теряет темпы. — «Рабис», 1930, № 12, 17 марта, с. 13. [↑](#footnote-ref-385)
385. С. Володин. Тема, которая ждет своих авторов (К постановке «12‑й С‑261» в Театре Революции). — «Вечерняя Москва», 1930, № 79, 7 апреля, с. 3. [↑](#footnote-ref-386)
386. О. И. Пыжова. Призвание, с. 228. [↑](#footnote-ref-387)
387. Александр Гидони. «Человек с портфелем». В Театре Революции. — «Современный театр», 1928, № 9, 28 февраля, с. 181 – 182. [↑](#footnote-ref-388)
388. Алексей Попов. Воспоминания и размышления о театре. М., 1963, с. 199. [↑](#footnote-ref-389)
389. Алексей Попов. Воспоминания и размышления о театре, с. 199. [↑](#footnote-ref-390)
390. См.: М. Астангов. Суд актера. — «Советское искусство», 1934, № 27, 11 июня, с. 3. [↑](#footnote-ref-391)
391. П. «Окно в деревню» в ТИМе. — «Жизнь искусства», 1927, № 52, 27 декабря, с. 8. [↑](#footnote-ref-392)
392. Б. Алперс. «Окно в деревню». Театр им. Вс. Мейерхольда. — «Комсомольская правда», 1927, № 263, 18 ноября, с. 4. [↑](#footnote-ref-393)
393. Постановление междуведомственной комиссии о Гос. театре имени Мейерхольда. — «Жизнь искусства», 1928, № 41, 7 октября, с. 14. [↑](#footnote-ref-394)
394. В. Э. Мейерхольд. Переписка, с. 283. [↑](#footnote-ref-395)
395. В. Билль-Белоцерковский. Тоска по прошлому. — «Новый зритель», 1928, № 39, 23 сентября, с. 6. [↑](#footnote-ref-396)
396. Телеграмма В. Э. Мейерхольда тов. Луначарскому. — «Правда», 1928, № 219, 20 сентября, с. 4. [↑](#footnote-ref-397)
397. П. Керженцев. Театр Мейерхольда должен жить. — «Правда», 1928, № 220, 21 сентября, с. 4. [↑](#footnote-ref-398)
398. Мейерхольд или Театр Мейерхольда. Ответ тов. Мейерхольда на открытое письмо «Комсомольской правды». — «Комсомольская правда», 1928, № 244, 19 октября, с. 2. [↑](#footnote-ref-399)
399. ГосТИМ репертуаром обеспечен (Беседа с В. Э. Мейерхольдом). — «Жизнь искусства». 1929, № 2, 6 января, с. 9. [↑](#footnote-ref-400)
400. В. Э. Мейерхольд. Статьи, письма, речи, беседы, ч. 2, с. 176. [↑](#footnote-ref-401)
401. Шарль Дюллен. Воспоминания и заметки актера. М., 1958, с. 72. [↑](#footnote-ref-402)
402. М. Бархин. Как создавалось здание Театра Вс. Мейерхольда. — «Декоративное искусство СССР», 1974, № 5, с. 37. [↑](#footnote-ref-403)
403. Н. Басилов. Первая постановка. — В кн.: Встречи с Мейерхольдом, с. 368. [↑](#footnote-ref-404)
404. В. Э. Мейерхольд. Статьи, письма, речи, беседы, ч. 2, с. 174. [↑](#footnote-ref-405)
405. Там же, с. 217. [↑](#footnote-ref-406)
406. И. Туркельтауб. «Клоп» в Театре им. Мейерхольда. — «Жизнь искусства», 1929, № 12, 17 марта, с. 7. [↑](#footnote-ref-407)
407. Д. Тальников. Клоп. — «Жизнь искусства», 1929, № 11, 10 марта, с. 10. [↑](#footnote-ref-408)
408. Питер Брук Пустое пространство. М., 1976, с. 121. [↑](#footnote-ref-409)
409. Острые, иногда дискуссионные идеи о театральности Маяковского и о ее современной силе высказал Ю. А. Смирнов-Несвицкий в книге «Зрелище необычайнейшее. Маяковский и театр» (Л., 1975). Спорной представляется трактовка театра Маяковского как театра лирического; притом многие находки автора имеют творческий характер и могут обогатить мысль практика и теоретика сцены. [↑](#footnote-ref-410)
410. Игорь Ильинский. Сам о себе, с. 273. [↑](#footnote-ref-411)
411. М. Загорский. Только об актерах. — «Современный театр», 1929, № 14, 2 апреля, с. 217. [↑](#footnote-ref-412)
412. С. Мокульский. Еще о «Клопе». — «Жизнь искусства», 1929, № 13, 24 марта, с. 10. [↑](#footnote-ref-413)
413. В. Э. Мейерхольд. Статьи, письма, речи, беседы, ч. 2, с. 216. [↑](#footnote-ref-414)
414. См.: Б. Милявский. Сатирик и время. О мастерстве Маяковского-драматурга. М., 1963, с. 207 – 212. [↑](#footnote-ref-415)
415. Цит. по кн.: Б. Милявский. Сатирик и время, с. 205. [↑](#footnote-ref-416)
416. Б. Алперс. Театр социальной маски, с. 62. [↑](#footnote-ref-417)
417. В. Э. Мейерхольд. Статьи, письма, речи, беседы, ч. 2, с. 347. [↑](#footnote-ref-418)
418. См.: В. Ермилов. О настроениях мелкобуржуазной «левизны» в художественной литературе. — «На литературном посту», 1930, № 4, февраль, с. 6 – 13. [↑](#footnote-ref-419)
419. См.: Вс. Мейерхольд. О «Бане» Маяковского. — «Вечерняя Москва», 1930, № 59, 13 марта, с. 3. [↑](#footnote-ref-420)
420. См.: В. Ермилов. О трех ошибках тов. Мейерхольда. — «Вечерняя Москва», 1930, № 62, 17 марта, с. 3. [↑](#footnote-ref-421)
421. Георгий Горбачев. Победа революционного искусства (По поводу «Выстрела»). — «Жизнь искусства», 1929, № 52, 29 декабря, с. 7. [↑](#footnote-ref-422)
422. Альманах эстрады. Л., 1933, с. 6. [↑](#footnote-ref-423)
423. Игорь Ильинский. Сам о себе, с. 276. [↑](#footnote-ref-424)
424. М. Ф. Суханова. Три пьесы В. В. Маяковского. — В кн.: В. Маяковский в воспоминаниях современников. М., 1963, с. 313. [↑](#footnote-ref-425)
425. Владимир Маяковский. Полное собрание сочинений, т. 13, М., 1961, с. 136 – 137. [↑](#footnote-ref-426)
426. Б. Алперс. Театр социальной маски, с. 110. [↑](#footnote-ref-427)
427. В. Э. Мейерхольд. Статьи, письма, речи, беседы, с. 347. [↑](#footnote-ref-428)
428. Илья Сельвинский. Командарм 2. — В кн.: Встречи с Мейерхольдом, с. 393. [↑](#footnote-ref-429)
429. А. Гвоздев. «Командарм 2» (Госуд. театр им. Мейерхольда). — «Жизнь искусства», 1929, № 42, 20 октября, с. 5. [↑](#footnote-ref-430)
430. Б. Алперс. «Командарм 2». Театр им. Мейерхольда. — «Новый зритель», 1929, № 40, 6 октября, с. 4 – 5. [↑](#footnote-ref-431)
431. Адр. Пиотровский. Куда идет ТИМ? — «Жизнь искусства», 1929, № 43, 27 октября, с. 6. [↑](#footnote-ref-432)
432. Сельвинский вспоминал: «Репетировались наши пьесы одновременно: “Клоп” до двенадцати, “Командарм 2” — после. Иногда я приходил с утра, чтобы понаблюдать за работой Мейерхольда над текстом Маяковского, иногда Маяковский оставался на репетиции моей трагедии» («Встречи с Мейерхольдом», с. 387). [↑](#footnote-ref-433)
433. См.: К. Рудницкий. Режиссер Мейерхольд, с. 427 – 428. [↑](#footnote-ref-434)
434. Конст. Тверской. Командарм 2. — «Рабочий и театр», 1929, № 49, 8 декабря, с. 6. [↑](#footnote-ref-435)
435. Адр. Пиотровский. Куда идет ТИМ? — «Жизнь искусства», 1929, № 43, 27 октября, с. 7. [↑](#footnote-ref-436)
436. Б. Алперс. Театр социальной маски, с. 51. [↑](#footnote-ref-437)
437. См.: С. Л. Сельвинский в Доме культуры (На «вечере рабочего зрителя» в МНДК) — «Рабочий и театр», 1930, № 1, 5 января, с. 11. [↑](#footnote-ref-438)
438. См.: Госдрама признает свою ошибку. «Командарм 2» снят с репертуара. — «Ленинградская правда», 1930, № 17, 17 января, с. 4. [↑](#footnote-ref-439)
439. В. Вишневский. Театр и война. — «Советское искусство», 1932, № 9, 21 февраля, с. 3. [↑](#footnote-ref-440)
440. Вс. Вишневский. Статьи, дневники, письма, с. 279, 33. [↑](#footnote-ref-441)
441. Всеволод Вишневский. Последний решительный. Л., 1931, с. 3 – 4. [↑](#footnote-ref-442)
442. См.: С. Вишневецкая. Всеволод Мейерхольд и Всеволод Вишневский. — В кн.: Встречи с Мейерхольдом, с. 399. [↑](#footnote-ref-443)
443. Вл. Мирин. Последний и решительный. — «На литературном посту», 1931, № 7, март, с. 34 – 35. [↑](#footnote-ref-444)
444. П. Марков. Поражение Вишневского и победа Мейерхольда. — «Советский театр», 1931, № 4, с. 12 – 13. [↑](#footnote-ref-445)
445. См.: А. Гурвич. Арифметика вместо диалектики. — «Советский театр», 1931, № 4, с. 16 – 18. [↑](#footnote-ref-446)
446. См.: В. Киршон. Метод, чуждый пролетарской литературе. — Там же, с. 13 – 15. [↑](#footnote-ref-447)
447. Б. Алперс. Театр социальной маски, с. 110. [↑](#footnote-ref-448)
448. Вс. Вишневский. О современниках и Шекспире. Записи 1932 – 33 года. — В кн.: Драматургия. М., 1933, с. 25. [↑](#footnote-ref-449)
449. Вс. Вишневский. Статьи, дневники, письма, с. 281. [↑](#footnote-ref-450)
450. Там же, с. 281 – 282. Подразумевается исследование: Николай Волков. Мейерхольд, т. 1 – 2. М.‑Л., 1929. [↑](#footnote-ref-451)
451. Вс. Вишневский. О современниках и Шекспире. — В кн.: Драматургия, с. 24 – 25. [↑](#footnote-ref-452)
452. Вс. Вишневский. Статьи, дневники, письма, с. 285, 300, 306. [↑](#footnote-ref-453)
453. А. Гладков Мейерхольд говорит. — «Новый мир», 1961, № 8, с. 234. [↑](#footnote-ref-454)
454. В. Блюм. Театральный термидор. — «Жизнь искусства», 1926, № 20, 18 мая, с. 7. [↑](#footnote-ref-455)
455. А. Афиногенов. Дневники и записные книжки. М., 1960, с. 232. [↑](#footnote-ref-456)
456. См.: Н. Берковский. Мейерхольд и смысловой спектакль. — «На литературном посту», 1929, № 2, январь, с. 39 – 45. [↑](#footnote-ref-457)
457. Предложение В. Э. Мейерхольда и ответ Вс. Вишневского. — «Советское искусство», 1937, № 22, 11 мая, с. 1. [↑](#footnote-ref-458)
458. Г. Кристи. Возвращение к Станиславскому. — В кн.: Встречи с Мейерхольдом, с. 580. [↑](#footnote-ref-459)
459. См.: Б. Зингерман. Корифеи советской режиссуры и мировая сцена. — В кн.: Вопросы театра. М., 1970, с. 101, 107. [↑](#footnote-ref-460)
460. Питер Брук. Пустое пространство, с. 59 – 60. [↑](#footnote-ref-461)