**«Правда нашего бытия»: Из архивов Театра Вс. Мейерхольда** / Вступит. ст., коммент. и послеслов. О. М. Фельдмана, сост. и подготовка текста Н. Н. Панфиловой и О. М. Фельдмана. М.: Новое издательство, 2014. 327 с. (Мейерхольдовский сборник. Вып. 3.)

*О. Фельдман*. К читателю 7 [Читать](#_Toc399141668)

*И. Аксенов*. Пять лет Театра имени Вс. Мейерхольда: Исторический очерк 21 [Читать](#_Toc399141669)

Приложения 82 [Читать](#_Toc399141670)

Комментарии 112 [Читать](#_Toc399141682)

Дневник Театра РСФСР Первый 209 [Читать](#_Toc399141683)

Дневник театра 1922 – 1925 249 [Читать](#_Toc399141684)

*О. Фельдман*. Вместо послесловия 311 [Читать](#_Toc399141685)

**Указатель имен** 317 [Читать](#_Toc399141686)

**Принятые сокращения** 326 [Читать](#_Toc399141687)

# **{****7}** К читателю

«Правда нашего бытия» — так оценил В. Э. Мейерхольд открывающий эту книгу очерк о первых сезонах созданного им театра (1920/21 – 1924/25).

Задуманный как юбилейное издание к пятилетию театра очерк был написан И. А. Аксеновым, остававшимся на протяжении нескольких лет среди ближайших соратников Мейерхольда. Уцелел этот очерк в верстке — подготовленная весной 1926 года к печати брошюра не вышла в свет, поскольку те, кто помешал этому, сочли ее содержание субъективным, пристрастным, недопустимо откровенным.

Но нет другого документа, который так открыто передавал владевшую Мейерхольдом в середине 1920‑х годов оценку пережитого им и его театром в отстаивании того, что было стремительно завоевано осенью 1920 года, на время утрачено (могло казаться, утрачено безвозвратно), отвоевано шаг за шагом вновь и, наконец, упрочено. По существу, этот юбилейный аксеновский набросок — пробные страницы ненаписанных мемуаров Мейерхольда о резко менявшейся в начале 1920‑х годов судьбе его театра.

Рассказ Аксенова делает наглядной последовательность вынужденных превращений, выпадавших театру Мейерхольда вслед за его триумфальным возникновением. Тем самым этот короткий очерк дает ключ для систематизации россыпи документов, отразивших реальное течение событий и осевших в архивных залежах. Аксенов предлагает своего рода путеводную нить, он расставил ориентиры, позволяющие видеть неспокойную линию пути выдающегося театрального организма, не раз стоявшего перед угрозой исчезновения.

Как опыт такой систематизации в начале 1990‑х годов было решено издать брошюру Аксенова, сопроводив ее документальным комментарием, построенным на материалах, рассеянных в архивах и прессе, чтобы расширить и уточнить изложенные сведения. Сделать это удалось тогда только в журнальном варианте[[1]](#footnote-2). В рамках такого комментария, существенно разросшегося в нынешнем {8} издании, открылась возможность опубликовать многие неизвестные документы и восстановить объединяющие их связи.

Вторую часть книги составили впервые публикуемые «Дневники» театра за 1920 – 1925 годы. Их фактографическая строгость в той же мере подтверждает правоту изложения событий Аксеновым, в какой его очерк воссоздает логику обстоятельств, скрытых за скупостью дневниковых помет.

В конце 20‑х – самом начале 30‑х годов Мейерхольд часто вспоминал об остававшейся в верстке книжке Аксенова.

Всякий раз, когда менялись руководители театральной политики и во главе театрального ведомства возникало новое лицо, каждому из них, не знавшему былых обстоятельств, Мейерхольд настоятельно предлагал прочесть этот неизданный текст, чтобы познакомиться с препятствиями, загромождавшими путь его театра.

Огромную, более ста пятидесяти слов, международную телеграмму, отправленную из Парижа 12 октября 1928 года, в разгар напряженного многомесячного диалога с недавно возглавившим Главискусство А. И. Свидерским, Мейерхольд закончил категорическим требованием: «Прошу немедленно прочитать неразрешенную нашей цензурой брошюру к пятилетнему юбилею нашего театра, и у Вас откроются глаза на правду нашего бытия всеми изложенными в ней перипетиями нашей борьбы за право существовать»[[2]](#footnote-3).

{9} В 1930 году Мейерхольд почти наставительно убеждал А. С. Бубнова, пришедшего в Наркомпрос на место А. В. Луначарского: «Вы новый человек в Наркомпросе, т. Бубнов, и Вам еще нет времени [разобраться] в ряде сложных задач, <…> но я прошу Вас поручить кому-нибудь из Ваших секретарей прочитать составленную к пятилетию театра брошюру И. А. Аксенова, недопущенную к опубликованию усилиями т. Луначарского и Лебедева-Полянского»[[3]](#footnote-4).

Очерк Аксенова был в глазах Мейерхольда документом о сопротивлении его начинаниям.

Сохраняющая легко ощутимую печать стиля и темперамента ее автора, небольшая книжка Аксенова выразила позицию Мейерхольда, и ее приходится читать как своеобразные мемуары Мейерхольда, в этом ее необычность и этим она бесценна. Ту же роль по отношению к более ранним этапам пути режиссера выполнило изданное в 1929 году двухтомное исследование Н. Д. Волкова «Мейерхольд»: оно родилось из попытки систематизировать документы мейерхольдовского архива, а в итоге — не в ущерб свободе и благородству авторской позиции — зафиксировало нигде более столь точно не отразившиеся черты творческого опыта Мейерхольда в его — Мейерхольда — понимании. Разумеется, эти книги, как и их авторы, не похожи друг на друга. Уравновешенность и спокойствие историка, взвешенная ясность в изложении самых конфликтных ситуаций, строжайшая сдержанная объективность и внутренняя дистанция, неизменно соблюдаемые в рассказе Волкова, составляют живой контраст открыто воинственной позиции Аксенова, инициативнейшего участника многих воспроизводимых событий, неостывшего — ко времени сдачи рукописи — от столкновений, в ней изображаемых.

«В боевые годы ТИМа он был завлитом театра»[[4]](#footnote-5), — сказано в 1935 году в одном из откликов на смерть Аксенова. Таким в памяти современников осталось его место в театре 20‑х годов. И хотя должности, на которых он числился в ТИМе, назывались иначе, легко поверить (а можно попытаться доказать), что в пору «Великодушного рогоносца» и «Земли дыбом», а может быть, и на ранних стадиях зарождения «шекспировского» подхода к «Лесу», Аксенов участвовал в формировании этих замыслов именно так, как положено завлиту, и многое {10} мог бы рассказать о них. Веское подтверждение тому — его оставшееся неизданным предисловие к выполненному им переводу «Великодушного рогоносца»[[5]](#footnote-6).

Но в своем очерке истории ТИМа он ограничился суммарными замечаниями об эволюции метода театра и заявил, что оставляет в стороне разговор о его спектаклях. Исходным пунктом книжки он делает тезис о том, что Мейерхольд угадал и осуществил диктуемый ходом истории тип театра, открытого политике и общественности, к этому же социологически зауженному публицистическому тезису он стягивает на самых последних страницах свои выводы — и они отнюдь не покрывают перипетий предшествующего рассказа о создании театра (тогда еще — Театра РСФСР Первого), его героических удачах в отражении первых неприятельских атак, о вынужденном отступлении в глухое подполье, о последовавшем затем бешеном прорыве осады и блистательном новом рождении при почти мгновенной смене организационных форм, о чудесах дипломатической находчивости, о навязанных обстоятельствами соглашениях с не всегда почтенными (в глазах автора и его героя) и ненадежными союзниками, о холодной методичности все новых недремлющих врагов и о долгожданной счастливой развязке.

Может показаться, что сюжет книжки строится вокруг борьбы за здание старого театра *бывш. Зон* на Большой Садовой, непоправимо обветшавшую в годы разрухи громоздкую запущенную постройку, которую не стеснялись печатно называть «поганой посудиной Зона» («И дайте вы ему во имя вечной {11} справедливости настоящий театр вместо этой поганой посудины Зона»[[6]](#footnote-7), — взывал С. П. Бобров после триумфов «Рогоносца»).

Ее раз за разом пытались отнять у неожиданно для самого себя в 1920 году обосновавшегося в ней Мейерхольда.

Но подлинный сюжет книжки — борьба режиссера Мейерхольда за право на самостоятельность творчества.

Каждое звено его пути вопреки обстоятельствам этих лет было наполнено творческим напряжением и приводило к новым художественным открытиям. И несопоставимость результатов в очередной раз сокрушала тех, кого гибельные обстоятельства тяжелых и голодных московских зим 1920 – 1923 годов превращали в конкурентов и соперников Мейерхольда. Сначала это были остатки Вольного театра во главе с долго не желавшим сдаваться Б. С. Неволиным (зима 1920/21 года), затем безосновательно занесшиеся деятели Масткомдрамы (конец 1921 года), рассыпавшаяся в прах старая труппа незлобинцев (весна – лето 1922 года), заблудившиеся в собственном изобретательстве молодые вожди Опытно-Героического театра (сезон 1922/23 года).

Этой борьбе за Мейерхольда и его театр Аксенов на несколько лет подчинил себя.

Он пришел к Мейерхольду, имея за плечами долгий путь и определившееся место в литературной ситуации. Математик и поэт, он был художественным критиком, {12} автором первой русской монографии о Пикассо («Пикассо и окрестности», 1917), знатоком Шекспира и елизаветинцев[[7]](#footnote-8).

Его прекрасный психологический портрет оставил С. М. Эйзенштейн, в 1921 – 1923 годах слушатель его гвырмовских лекций:

«Его сравнительно мало любили. Он был своеобразен, необычен и неуютен. И имел злой язык и еще более злой юмор. Притом юмор своеобразный и не всегда доступный. <…>

{13} Я Аксенова любил очень.

И за злой язык, и за злой юмор, и за неуютность.

Может быть, потому что я понимал его лучше»[[8]](#footnote-9).

Ремесло историка применительно к изложению истории ТИМа менее всего увлекало Аксенова.

Позже один из полумемуарных театральных очерков он предварил словами: «Это не исследование и всего менее история архивного изыскателя. Я не справлялся ни с записями домовых книг, ни с метрическими выписками, я не устраивал перекрестного опроса свидетелей тех происшествий, которые собирались во мне. Я не вел дневника, я не исписывал картонных обрезков картотеки. Я пользовался самыми простыми и первобытными свойствами нашего животного мозга, способностью удерживать в себе слышанное и виденное. Новые впечатления наслаивались на старые, и все они срастались в ходе годов»[[9]](#footnote-10).

Таков он — при внешней методичности — и в публикуемом тексте.

О сложнейшей полосе в жизни Мейерхольда, времени резких сломов и перемен (до сей поры неполно изученных), Аксенов пишет по памяти, порой невольно смещая порядок событий, но твердо зная, что выпадавшее Мейерхольду и ТИМу запечатлевает точно.

Он не упоминает о своем участии в борьбе за ТИМ, но никак не скрывает своего отношения к событиям.

Отсюда памфлетность в изображении противников Мейерхольда.

Отсюда же призванная скрыть влюбленность в юные годы ТИМа нередко ироническая громоздкость фраз и нарочитое поигрывание словом, то будто бы по-ученому тяжеловесным, то разговорным, то сохранившим очевидные следы спешки, с которой делался текст[[10]](#footnote-11).

Еще воинственнее составлены Аксеновым обширные «Приложения» к брошюре (см. ниже с. [82](#_page082) – [111](#_page111)). Казалось бы, чисто информативная, спасшая немало документов, неизвестных в подлинниках, эта часть книги открыто метила в 1926 году во многих и многих конкретных адресатов, попавших в число ее персонажей. «Приложения» сформированы еще более вызывающе и азартно, чем написан текст. Для тех, кто знал контекст, из которого вырваны эти документальные {14} фрагменты (часто вырваны с кровью, с подразумеваемым язвительным резюме: «Комментарии излишни!»), было очевидным, что здесь все неспроста, что одни документы звучат обвинительно, другие — укоряюще, третьи наполняет победоносный подтекст.

Сценарий «Приложений», их монтаж выстроен с шекспировской дробностью, блещет шекспировским разнообразием персонажей и непринужденной суровостью оценок.

Действие открывают стоны и жалобы шутов — в таком качестве в [*Приложении № 1*](#_Toc399141671) фигурируют администратор Театра РСФСР Первого И. Н. Веров и недавний лидер Вольного театра Б. С. Неволин.

Ради «фальстафовского» фона приведена сценка «разложения» коршевской труппы ([*Приложение № 3*](#_Toc399141673)).

Как Гильденстерн и Розенкранц в [*Приложении № 5*](#_Toc399141675) появляются М. М. Бек и Н. Н. Овсянников, кующие из полуправды злонамеренную ложь.

В момент разразившейся катастрофы, грозящей театру уничтожением, выползают откуда-то из совсем иного измерения благороднейшие формалисты-педанты и в неведении требуют блюсти смятый обстоятельствами распорядок (распоряжения инспекторов РАБИСа в [*Приложении № 7*](#_Toc399141677)).

Вводятся голоса высокопоставленных глупцов (эта роль отведена В. Ф. Плетневу, заведовавшему Главполитпросветом), недалеких интриганов-крючкотворов (это амплуа заслуженно выпало его секретарю драматургу Д. П. Смолину), а также склонных к компромиссу неустойчивых капитулянтов (в [*Приложении № 4*](#_Toc399141674) не пощажен В. М. Бебутов, сопостановщик мейерхольдовских «Зорь» и «Мистерии-буфф»).

Приведены преимущественно те документы и ходатайства А. В. Луначарского, которые выглядят промахами, что попросту несправедливо: Луначарский, отстаивая Мейерхольда, нанес в эти годы его противникам не один меткий удар.

Развернуты массовые эпизоды (читай многоголосые — до ста трех подписей! — резолюции общих собраний в [*Приложениях № 8*](#_Toc399141678) и [*№ 9*](#_Toc399141679)). Ими оттенены патетические монологи несокрушимого протагониста — обращения, письма и телеграммы Мейерхольда.

И наконец, для развязки в качестве «бога из машины» в [*Приложении № 11*](#_Toc399141681) появляется Н. И. Подвойский, единым взмахом разрубающий последнее звено в цепи конфликтов, — он, разумеется, предусмотрительно представлен читателю заранее в [*Приложении № 4*](#_Toc399141674), где очень выигрывает в сопоставлении все с тем же неразумным — в глазах Аксенова — Луначарским.

Развязкой борьбы за право ТИМа на существование Аксенов делает организованный Подвойским летом 1924 года перенос спектакля «Земля дыбом» из театральных стен на открытую площадь к многотысячной праздничной толпе. Здесь сказалась приверженность Аксенова тому типу слитого с жизнью массового зрелища, растворенного в ней, о котором он мечтал в начале 20‑х годов.

{15}



Последний эпизод спектакля «Лес» («Снова Пеньки дыбом»).  
Фото на обложке «Зрелищ» (1924, № 76)

Это след явного увлечения и самое субъективное место в монтаже «Приложений». В несравненно большей мере упрочил положение театра Мейерхольда сыгранный в январе 1924 года «Лес», эта сотрясшая театральный мир могущественная мажорная режиссерская фантазия на классическую тему, свободная от каких-либо старых предрассудков и новых схем, изощренная вязь броских {16} сценических гротесков, магически обеспечившая ТИМу долгий и прочный контакт со всеми слоями менявшейся с годами аудитории.

Разумеется, многие фазы событий изложены Аксеновым отрывочно. Он совсем бегло касается судьбы театров, из обломков которых составилась труппа Театра РСФСР Первого (Новый театр ХПСРО, Госпоказ, Вольный театр), не пишет о его стремительной организационной предыстории, пришедшейся на самый конец сентября — начало ноября 1920 года; суммарно, вне точной хронологии он говорит о внутренних конфликтах его жизни.

Уцелевшие документы позволяют заполнить часть этих лакун, и это сделано в комментариях. Так, протоколы художественного совета Театра РСФСР Первого раскрывают неразрешимость ситуации, в которой жил театр: призванный развить новую творческую программу и воспринимаемый Мейерхольдом как площадка для осуществления неиспробованных художественных решений, этот театр посреди разрухи в голодной Москве существовал по согласованию с Наркомпросом на правах эвакопункта с необозримой труппой чуть ли не в триста человек, загрузить которых работой режиссура — не нарушая выдвинутых критериев — никак не могла.

Чтобы раскрылся накал борьбы, разгоревшейся вокруг Театра РСФСР Первого в последние месяцы его существования, летом 1921 года, необходимо существенно пополнить приведенные Аксеновым сведения о преследованиях, обрушенных на театр после майской премьеры «Мистерии-буфф». Серьезный интерес представляют документы ранней осени 1921 года, в которых Мейерхольд и его соратники на разных этапах столкновения с атаковавшей их Масткомдрамой формулируют обширнейшую — оставшуюся невыполненной — творческую программу Театра РСФСР Первого, фактически уже переставшего существовать и потерявшего бывш. Зон (см. «Объяснительную записку к смете» и другие материалы в комментариях на с. [154](#_page154) – [156](#_page156)).

Документы тяжело складывавшихся сезонов 1921/22 и 1922/1923 годов, во множестве осевшие в архиве, почти отсутствуют в «Приложениях».

Возможно, Аксенов не использовал их потому, что именно он был инициативным участником важнейших событий этого периода — и создания ГВЫРМа, и замышленной с дальним прицелом и надеждой на реванш полуподпольной работы над «Великодушным рогоносцем» в лаборатории ГВЫРМа, и слияния мейерхольдовцев с незлобинцами в Театр Актера, и затяжной позиционной войны с руководительницей Управления академических театров Е. К. Малиновской, в свою очередь позарившейся на бывш. Зон.

Он, Аксенов, ректор ГВЫРМа, стремительно превратившегося в ГВЫТМ, уже в конце 1921 года сделал возможным существование Вольной мастерской Вс. Мейерхольда. В начале 1922 года он увидел необходимость формального объединения остатков Театра РСФСР Первого (Вольной Мастерской Вс. Мейерхольда) с незлобинцами ради возвращения в отнятый у Мейерхольда осенью {17} 1921 года бывш. Зон, а затем он же вытеснил из бывш. Зон остатки рассыпавшейся незлобинской труппы.

Летом 1922 года он, уже в качестве ректора ГИТИСа, отбил бывш. Зон для ГИТИСа, точнее — для гитисовской Мастерской Вс. Мейерхольда, после чего выселял кинопрокатчиков из зоновского Зеркального зала и пустил на их место располагавшую деньгами оперетку М. Б. Зона и А. А. Брянского, чтобы они хотя бы частично оплатили ремонт «поганой посудины Зона».

Он подобрал на сезон 1922/23 года для Мастерской Мейерхольда менее стыдное, чем незлобинцы, соседство — Опытно-Героический театр В. Г. Шершеневича и Б. А. Фердинандова.

Аксенов действовал в этих обстоятельствах предусмотрительно, смело, просчитывая каждую комбинацию на много шагов вперед, причем важные решения ему нередко приходилось принимать в те дни, когда — и об этом знали враги и оппоненты — Мейерхольд отсутствовал в Москве.

Документы, восстанавливающие логику этих событий, собраны в комментариях (см. с. [174](#_page174) – [198](#_page198)).

В целом на очерк Аксенова, стремительно составлявшийся к пятилетию театра, легли те же противоречия, которые лежали на этом юбилее.

По мысли Мейерхольда, весной 1926 года празднование юбилея должно было закрепить официально за ТИМом то место на театральной карте, которое ему принадлежало по праву.

Нельзя было далее мириться с тем, что ТИМ все еще не входил в сеть государственных театров и не пользовался субсидией. Мейерхольд был уверен, что его театр более чем любой другой заслуживает этого.

Могло казаться, что он не желает видеть, как меняется в руководящих сферах отношение к его исканиям и к его позиции, к нему самому. (В феврале 1927 года он пообещал вернувшемуся из-за рубежа С. С. Прокофьеву заступиться за кого-то из его арестованных родственников, и тогда же некто сведущий из музыкантского мира охладил надежды Прокофьева, предупредив, что нынешний Мейерхольд — «человек, не пользующийся достаточно хорошей коммунистической репутацией, чтобы влиять на освобождение политически неблагонадежных»[[11]](#footnote-12).) Лидер великой театральной революции, преобразившей мировой театр, Мейерхольд продолжал видеть себя вождем Театрального Октября, хотя надо со всей определенностью подчеркнуть, что в прямом конкретном смысле слова {18} тот «немножко карикатурный октябрь» (слова Луначарского, 1922 год[[12]](#footnote-13)), который был провозглашен Мейерхольдом осенью 1920 года, угас к лету 1921‑го, еще до окончательной гибели Театра РСФСР Первого.

Все, что делал Мейерхольд в это пятилетие, создавало ему (как констатировал А. В. Луначарский) «не менее врагов, чем друзей», и в «довольно густых фалангах» его противников «было очень много и партийных людей, и рабочих»[[13]](#footnote-14).

В 1926 году старые лозунги не покрывали существа процессов, зарождавшихся в мейерхольдовском творчестве, они наполнялись для Мейерхольда новым смыслом, превращались в лозунги борьбы за мастерство.

И совсем скоро, уже в конце юбилейного года, Мейерхольд услышит от своих вчерашних трубадуров, что из вождя Театрального Октября он стал вождем Театрального Термидора.

Скоро ему укажут, что он отрывается от массового зрителя («Спуститесь с горных высот к фабричным равнинам, т. Мейерхольд!» — рекомендовала «Рабочая газета» 4 апреля 1928 года) и от собственной труппы, противопоставил себя трудовому коллективу.

И совсем неожиданно — и некстати — в 1928 году с творчеством Мейерхольда почти примирился старик Кугель. Совсем недавно отринувший, как глупую агитку, мейерхольдовский «Лес», он наконец после премьеры «Ревизора» (декабрь 1926 года) разгадал цельность личности Мейерхольда, увидел его «тревожное испытующее лицо с какой-то черточкой испуга пред жизнью и ее загадкой» и во всеуслышанье заявил, что понял наконец мейерхольдовские корни, уходящие к Достоевскому, к Гофману, Метерлинку, Эдгару По, Ибсену, Леониду Андрееву.

Этому выводу Кугеля сопутствовал другой, еще более неожиданный в его устах. Проживший жизнь лютым врагом режиссерского своеволия, Кугель теперь {19} признал законность места режиссера Мейерхольда в разворачивавшейся на его глазах театральной истории последних десятилетий и был готов принять даже «догмат о режиссере-вседержителе, режиссере-самодержце, о режиссере, не ограниченном никакими законами, потому что режиссер и есть источник закона»[[14]](#footnote-15).

Пройдет немного лет, и Аксенов, уже отдаляясь от театра Мейерхольда, будет видеть многое иначе, чем виделось в предъюбилейной горячке 1926 года.

Его итоговый взгляд на театр Мейерхольда — в его очерках о М. И. Бабановой и С. М. Эйзенштейне, выросших на его глазах великих учениках Мейерхольда, которым после счастливейшего ученичества выпало изгнание, разрыв с мастером, обрекшим их, как сказано Аксеновым, на странствия и самостоятельность. Эти очерки отличаются от самых ранних, начала 20‑х годов, статей Аксенова о Мейерхольде и от текста его истории ТИМа. В них иными предстают и автор, и Мейерхольд, и ТИМ, и непреложные законы, определявшие жизнь этого замечательного театра посреди всех тягот и внешних препон.

Мастерская великого художника в главном жила по законам, диктуемым личностью мастера. «Огромное мастерство Мейерхольда покоится на его замечательной способности изучать предмет одновременно и синтетически и аналитически. Живая смена результатов, получающаяся вследствие одновременного применения двух противоположных методов, ставя всякую рассудочную схематику в тупик, открывает интуиции мастера огромное поле для творчества»[[15]](#footnote-16), — писал теперь Аксенов, подчеркивая, что эти же свойства окрашивали организаторские начинания Мейерхольда, не раз «ставя всякую рассудочную схематику в тупик» и при неудачах погружая самого Мейерхольда в искреннейшее отчаяние.

Можно представить отчаяние, которое охватывало в подобных ситуациях сподвижников мастера и которое наверняка не раз выпадало на долю Аксенова. Эта тема отсутствует в его очерке истории ТИМа, ее нет даже в подтексте книжки, даже в авторских оговорках.

В книге Аксенова об Эйзенштейне (как и очерк о ТИМе, она не увидела света при жизни автора и героя) эта тема возникает на примере отношения Мейерхольда к ГВЫРМу:

«Эта манера работы не покидает Мейерхольда и во всех его попытках организационного характера. Здесь, где требуется точный учет задачи, четкая расстановка наличных сил, экономный расчет времени и средств, аналитико-синтетический метод создает только — говоря по-иностранному — хаос, а попросту — кашу, выбраться из которого никакая интуиция не в силах. Обычно {20} после годового упражнения над любым предприятием такого рода Мейерхольд ищет спасения в криках, проклятиях и поспешном бегстве от своего собственного порождения»[[16]](#footnote-17).

Не будет ошибкой предположить, что Аксенову, его стратегии и его тактике всегда оставался ближе Мейерхольд-аналитик, что масштабы и нежданность мейерхольдовского синтеза поражали его — и не одного его.

И, собственно, при тех поправках, которые вносят поздние высказывания Аксенова в логику его очерка истории ТИМа, лишь отчетливее раскрываются кричащие противоречия исторических условий, в которых в это пятилетие протекала жизнь Мейерхольда и продолжалось его творчество.

Текст Аксенова печатается по верстке 1926 года, немногие исправления сделаны по наборной авторизованной машинописи. Очевидные оплошности, неточности в общеизвестных датах, путаница в фамилиях, названиях, в написании некоторых аббревиатур и прочие недосмотры, остававшиеся в верстке после спешной работы над недоведенным до конца изданием, выправлены публикаторами. Прихотливо нагроможденный (и небрежный) авторский синтаксис облегчен и максимально приближен к ныне принятому.

Авторская и наборная машинописи очерка Аксенова осели в музее ГосТИМа с пометами его директора В. Я. Степанова:

«Секретное», «Выдаче из музея ГосТИМа не подлежит».

Верстка присоединена к ним, очевидно, позже: можно предположить, что первоначально она хранилась у Мейерхольда — уцелела сделанная им для нее рукописная обертка-обложка.

Ныне они в РГАЛИ (ф. 963, оп. 1, ед. хр. 138).

*О. Фельдман*

# **{****21}** Иван Аксенов Пять лет Театра имени Вс. Мейерхольда *Исторический очерк*

Пять лет существования театра — срок достаточный для доказательства жизнеспособности его организации, но слишком краткий для обычной биографии. Условия возникновения и развития театра, о котором речь, однако, таковы, что биография оказывается достаточно богатой жизненными происшествиями, делающими возможным написание если не истории, то исторического очерка.

Связанный всецело с деятельностью человека, имя которого он носит, театр этот и вся история его существования входят — как глава — в очень большую книгу, название которой могло бы означаться как «История театра В. Мейерхольда». Такая книга, охватывающая уже свыше тридцати лет времени, в настоящее время еще пишется, пишется самим Мастером, и в интересах человечества, чтобы она как можно дольше оставалась в работе. Настоящий же очерк не может претендовать даже на полноту, исчерпывающую тему, им себе отведенную.

Обычно под историей театра разумеется описание данных им спектаклей, изложенное в хронологической их последовательности, сопровождаемое характеристикой, даваемой этим спектаклям историком.

Но спектакль сам по себе, являясь продуктом театрального производства, дает только косвенное указание на характер организации этого производства. Как бы ни был хорошо издан и прокомментирован каталог — даже последовательная серия каталогов, скажем, заводов Форда — не даст ни малейшего понятия о технике его производства, о тех организационных достижениях, которыми эти заводы приобрели себе славу.

Постановки Театра имени Вс. Мейерхольда (сокращенно ТИМ, как я и буду называть его в дальнейшем) у всех в памяти, многие из них и сейчас на глазах у публики; не забыта, думается мне, и их критическая оценка, равно как и многосторонняя полемика, их сопровождающая. Сводка этого критического комментария тоже не могла бы составить {22} исторического очерка деятельности ТИМа и во всяком случае не могла бы установить основного его характера.

Действительно, кому не известно, что В. Мейерхольд не имеет способности делать плохие постановки?

Что постановки его неспособны оставлять равнодушными людей, неспособных к нарушению рутины?

Что каждая его постановка вызывала и вызывает со стороны таких людей крики ошпаренного поросенка?

Что облако копиистов столбом стоит над работами Мастера?

Что при просвещенном содействии этой разновидности театральных грызунов каждую постановку В. Мейерхольда стараются списать, выхолостить и опошлить?

Что после такой операции она становится достаточно приемлемой для своих бывших противников и противопоставляется ими дальнейшим работам Мастера?

Все это истины, не требующие повторения, представления, неизбежно возникающие в каждом сознании при имени В. Мейерхольда.

В истории творчества В. Мейерхольда ТИМ занимает особое место не потому, что в нем были осуществлены хорошие постановки (в каком театре у Мейерхольда были плохие постановки?), а потому, что это первый и пока единственный театр, целиком построенный Мейерхольдом, построенный с величайшими трудностями и на совершенно новых в театральном мире основаниях. Организовать театр не как зрелищное предприятие, а как школу для создания актера-общественника, для воспитания режиссера-политработника и производства спектакля как контрольного листа для поверки правильности произведенной работы оценкой ее трудящимися массами, — вот задача, поставленная себе и своим сотрудникам В. Мейерхольдом в 1920 году, задача, решенная им в борьбе организации театра его имени, театра, входящего во вторую половину десятилетия своего существования.

Не стоит долго останавливаться на том, что задача эта не была придумана самим Мейерхольдом: она была выставлена в ходе развития революции всей культурной обстановкой того времени. Обстоятельство это тем не менее свойственно всякому изобретению: задача всегда ставится объективной действительностью, что не мешает нам чтить имена изобретателей и быть благодарными за открытия.

{23} Как же тут было дело?

В сентябре 1920 года В. Мейерхольд, бывший тогда в Новороссийске, назначается заведующим Театральным отделом Наркомпроса[[17]](#endnote-2).

Назначение это было принято московским театральным миром со значительным удовлетворением. Мейерхольда знали как знаменитого режиссера, помнили его как блестящего актера старого МХАТа и придавали особое значение тому, что во главе театрального дела республики будет отныне — и впервые за все время революции — стоять «свой театральный человек».

Левые театральные группы ожидали себе поддержки от родоначальника всего театрального новаторства.

Правые группировки полагали, что Мейерхольд окажется на их стороне и прекратит это «левое безобразие», будучи сам человеком со стажем и *бывш.* режиссером одного из *бывш.* императорских театров (каково было положение Мейерхольда в Александринском театре времен Теляковского — не время было помнить!). Чтобы понять эту странную теперь точку зрения, надо иметь в виду, что Мейерхольд уже много лет не жил в Москве и его александринские постановки были известны представителям московских «аков»[[18]](#endnote-3) больше понаслышке.

Учитывая то обстоятельство, что постановки эти велись в оформлении школы «Мира искусства»[[19]](#endnote-4), в то время уже вполне академизованной и для «аков» не только приемлемой, но и желанной (как противопоставление театру чистой живописности московской группы «Бубнового валета», под знаком которого в нашем городе процветало тогда «левое безобразие»)[[20]](#endnote-5), маститые столпы театрального порядка и академической рутины охотно игнорировали ленинградские постановки «Петра Хлебника», «Смерти Тарелкина» и «Мистерии-буфф»[[21]](#endnote-6).

Предполагалось, что Мейерхольд будет настолько занят служебными обязанностями, что для театральной активности у него останется слишком мало времени. Театра свободного нет, труппы тоже. Да и зачем человеку сколачивать труппу, возиться со зданием, когда все это есть, готово и ждет только распоряжения? Предполагалось, что Мейерхольд будет осуществлять ту или иную свою режиссерскую работу в том театре, который он найдет для нее наиболее подходящим.

Самый характер работ тоже не подлежал сомнению. Занятому человеку некогда придумывать новое, Мейерхольд будет работать над {24} возобновлением своих старых постановок. Никто не имел ничего против «Дон Жуана» или «Маскарада», увидать их на одной из местных сцен устраивало всех.

В общем, производственная деятельность Мейерхольда мыслилась приблизительно в плане работы его ученика Ф. Комиссаржевского, настолько всем незадолго до того угодившего, что могли только сожалеть об его безвестном отсутствии за границей, из краткосрочной командировки откуда он по сей день не вернулся[[22]](#endnote-7).

Повторяю, деятельность Мейерхольда представлялась как деятельность реставрационная.

Однако по приезде Мейерхольда в Москву обнаружилось одно печальное обстоятельство. Побывавший в белогвардейских лапах Мастер потерял всякую способность различать оттенок разницы в понятиях реставрация и контрреволюция, с которой он приехал довоевывать в Москве и за выведение которой из красной столицы в области ему подведомственной он принялся с обычной для него страстностью и серьезностью такой, что старожилы при всем старании своем не могли не запомнить.

Одним из очередных мероприятий Мейерхольда было расширение комиссии, уже существовавшей при ТЕО и имевшей задачей переработку существующих сценических текстов в духе революционного спектакля[[23]](#endnote-8).

Комиссия эта была расширена, помимо литераторов в нее были введены режиссеры как организаторы спектакля и актеры как эксперты-исполнители. И литераторы, и режиссеры, и актеры подбирались преимущественно из членов партии. Это происходило до первой партийной чистки, и число членов комиссии поэтому было достаточно {25} велико[[24]](#endnote-9). Сама комиссия была переименована в Мастерскую коммунистической драматургии, в просторечии Масткомдрам. Московские театры, делавшие сборы на «Поташе и Перламутре»[[25]](#endnote-10), с ужасом ожидали результатов этого очередного мейерхольдовского «большевистского зверства».

Другим «зверством» было намерение Мейерхольда организовать собственный театр, построенный на новых началах и имеющий целью служить образцом достойного революции театра.

Так как по этому театру — и с организационной, и с репертуарной стороны — пришлось бы равняться театрам, до того существовавшим, ужас обуял жрецов, и после многих усилий они отложились от ТЕО, подчинившись особому управлению, уплотнившему реставрированную контору императорских театров на Большой Дмитровке (ныне улица Потье). Театры эти с того времени стали называться отвлеченным именем *академических* и *государственных* (разные государства бывают!)[[26]](#endnote-11).

А театр, основанный В. Мейерхольдом, принял название Театра РСФСР Первого. По тем временам, как это ни странно теперь покажется, {26} в театральном мире это было дерзостью, которую столпы не прощали.

Здание для театра нашлось. Это была старая постройка, возведенная по поручению московских купцов художником-декадентом М. Дурновым для блудного игралища пресловутого Омона, переменившая с тех пор многих постояльцев[[27]](#endnote-12).

В нем еще теплилось несколько неразворованных ламп, замерзали остатки труппы Нового театра[[28]](#endnote-13), брошенные на попечение Валерия Бебутова беглым Комиссаржевским, трескались капитальные стены, бездействовало отопление, лопались водопроводные трубы, вода замерзала, растекаясь вдоль стен, подвал заливался канализационной жидкостью. По мокрой штукатурке, ускользая сквозь перетертую изоляцию проводов, шустро утекал электрический ток, и в самом темном углу здания, торжествуя всеобщим забвением, неусыпно вращался якорь электрического счетчика, непрерывно выбрасывая невидимые — пока — сквозь пыльную паутину недреманного окошечка цифры.

Бебутов работал в ТЕО рука об руку с Мейерхольдом, остатки школы Ф. Комиссаржевского и наличный остаток актерских сил Нового театра (дополненный частью труппы односезонного Показательного театра, той частью, которая пришла туда из Нового театра; другая половина вышла из Малого и возвратилась туда, откуда вышла[[29]](#endnote-14)) стали основным ядром артистического коллектива Театра РСФСР Первого.

Коллектив все же был маловат. К расширению его принимались меры. В это же время (а в 1918 – 1919 годы театры возникали в любом доме, владельцы которого хотели спасти от национализации свою недвижимость!) дом Востряковых отошел к МК, и бездействовавший там Вольный театр Неволина[[30]](#endnote-15) по бездомности вошел в переговоры о *слиянии* (очень {27} прошу читателя запомнить этот термин, в будущем изложении он ему встретится не один раз) с Театром РСФСР Первым[[31]](#endnote-16).

*Слияние*, не без давления внешних причин, состоялось. Мейерхольд был заведующим художественной частью театра, а Неволин выговорил себе право занимать должность хозяйственного администратора, не отказываясь, однако, от прав на режиссуру и на репертуарную автономность своей группы. Соглашение было достигнуто, здание занято, актеры собраны, администратор имелся, средства были отпущены, и работа пошла.

Сезон открылся поздно: к октябрьским торжествам, то есть 7 ноября.

Если вспомнить, что Мейерхольд приехал в Москву только в конце сентября того же года, увидим, что на организацию театра и подготовку первого спектакля потребовалось времени не больше месяца[[32]](#endnote-17). Скорость работы объясняется тем, что постановка «Зорь» Верхарна была намечена Мейерхольдом уже давно (в 1919 году)[[33]](#endnote-18) и остановка была только за материальной частью спектакля да разучиванием его актерами.

В Москве к тому времени установился обычай, введенный живописным театром, оценивать постановку по *левизне* художника, писавшего декорацию и сочинявшего костюмы.

В этом смысле общий интерес заключался в вопросе, как выйдет Мейерхольд из затруднения? Его графические пристрастия были известны, отрицательное отношение к живописному театру тоже. Непримиримость ко всяким реставрационным и ретроспективным опытам — а стало быть, и к графике «Мира искусства» — уже не оставляла сомнения. Решение театралам было непонятно.

Они упускали только то обстоятельство, что живописное течение «Бубнового валета» давно уже пошло на убыль, и Камерный театр использовал для себя продукты разложения этой некогда весьма живой группы.

Рядом с отмиравшими течениями раскрашенного кубизма все яснее намечалось возрождение графики, на этот раз трехмерной.

Как всегда бывает, процесс протекал с некоторой постепенностью, и полуживописная концепция Татлина предшествовала чистому графизму Поповой.

С Татлиным Мейерхольд уже имел работу летом 1917 года[[34]](#endnote-19).

{28} В стиле татлинского полуграфического контррельефа и была построена художником Дмитриевым декорация — площадка «Зорь»[[35]](#endnote-20).

Формально не оставалось сомнений — Мейерхольд оказался зрительно *левее* всех до него *левейших* московских постановщиков. Казалось бы — радоваться, но не тут-то было.

Спектакль был для большинства театральной (то есть наиболее рутинерски консервативной и косной) публики совершенно неприемлем. Привычка — дело великое, а привычка с несколькими столетиями давности — особенно. Чтобы понять это, надо будет вспомнить принципы создаваемого театра. Театр возник на торговой площади города позднего средневековья. Традиция площадной ориентировки в нем сохранялась с трогательной преемственностью, несмотря на всю придворную полировку последующих веков. Приступая к созданию нового театра, Мейерхольд решил повернуть его к истоку и взять за отправную плоскость туже площадь, но уже не торговую, а площадь современных этому театру городов советских республик. Не площадь торга и коммерческих состязаний (хотя бы и состязания певцов), а площадь митингов, демонстраций, политического агона представителей-ораторов от различных партий, ведущих борьбу за власть классов, их делегировавших.

Текст был взят верхарновский, то есть «декадентский». Но чудеса риторики символиста и политический пафос приятеля нашего друга Э. Вандервельде подверглись решительной советизации[[36]](#endnote-21). Так устанавливались {29} подвижность словесного оформления спектакля и создание революционного репертуара.

Одновременно с этим низложением принципа литературной неприкосновенности либретто в ходе постановки был выдвинут принцип подвижности текста в ходе самого представления. Публике было предложено принимать участие в действии, внося в него свои *цвишенруф*[[37]](#endnote-22), а при случае и организованное выступление на сценической площадке для прочтения ли какого заявления или для дефилирования в качестве демонстрации. Постройка спектакля оказалась настолько прочной, что она с легкостью выдерживала эти вводные эпизоды и оправдывала вывешенное в вестибюле объявление, которым публика приглашалась не стесняться выражением своей оценки спектакля, хлопать и свистеть, когда ей заблагорассудится, входить и уходить из зала, когда она найдет нужным, разговаривать и шуметь там же, насколько ей это будет угодно.

Известие о взятии Перекопа, прочитанное в ходе действия на спектакле 18 ноября, было принято публикой (это были, конечно, рабочие и красноармейцы: чистая публика ценителей чистого искусства давно отрясла прах) с подъемом, о котором доныне свидетельствуют отзывы тогдашних газет — критиков, которых нельзя упрекнуть в особом пристрастии к Театру РСФСР Первому[[38]](#endnote-23).

Вскоре вставок и дополнений набралось столько, что основной текст начал исчезать и его пришлось перемонтировать. Сообразно с этим видоизменились и {30} соответственные мизансцены — получилась вторая редакция спектакля (27 декабря), которая, впрочем, не была последней. Спектакль продолжал развиваться до самого своего снятия[[39]](#endnote-24).

И до самого своего прекращения этот спектакль не переставал вызывать самые противоречивые оценки. Ясный признак силы его организующего влияния виден был в страстности осуждения его одной стороной и поддержкой другой части аудитории, которую собирали «Понедельники “Зорь”» в Театре РСФСР Первом, устанавливая длящийся обычай театральной публичной дискуссии[[40]](#endnote-25).

Митинг, вошедший на подмостки со спектаклем «Зорь», таким образом не прекращался и в дни перерыва спектаклей. Площадь вошла в театр, некогда с нее сошедший, и в нем укрепилась. Об этом говорили и лотки с революционной литературой, и многочисленные политлозунги, развешенные по стенам театральных переходов, и огромные плакаты РОСТовских агиток Владимира Маяковского, заставлявших обегать этот театр всех, у кого еще сохранилась какая-нибудь подсознательная мечта о возможности какой-либо *консервации* или *реставрации*.

Скверной стороной этого было то, что площадь вошла в театр со свойственной ей по сезону температурой, к неудобствам которой присоединялась еще специфическая сырость запущенного театрального здания. Театр стал рассадником всяческих заболеваний, часть труппы, занятая в «Зорях», выбыла из строя с быстротой, делавшей назначение дублеров излишним. Требовалась смена. «Зори» решено было временно снять с репертуара[[41]](#endnote-26).

При этом обнаружилось неудобство контррельефной декорации, свойственное вообще декорации кубистической: однажды разобранная, она уже становилась неспособной к восстановлению.

Временное снятие «Зорь» превратилось в снятие окончательное.

Впрочем, спектакль свое дело сделал. Он раз навсегда положил границу между театром, ориентированным на революцию, и театрами, ориентированными на эстетику. Межевая канава вышла глубокой, и по ту сторону ее оказались, в сущности, все «левые» и «правые» театры. Театр РСФСР Первый и зарождавшиеся клубные кружки оставались пока в одиночестве.

Несмотря на трудность работы в климатических условиях московской зимы и нетопленого театра, работа эта не прекратилась. Пока {31} одна часть труппы лечилась и болела, болела и выздоравливала (что по тогдашним условиям жизни было делом далеко не легким), другая часть труппы, преимущественно бывшие комиссаржевцы, давала спектакль за спектаклем. Была возобновлена «Свадьба Фигаро»[[42]](#endnote-27), вновь поставлены «Вильгельм Телль» (с перемонтировкой текста и за сильными его сокращениями) и инсценирована «Песнь о Колоколе», которую постановщик обеих последних пьес В. М. Бебутов аранжировал в большую революционную композицию[[43]](#endnote-28).

Не дремала и группа Неволина. Она репетировала свой единственный, так и неосуществленный в востряковском особняке спектакль — «Фуэнте Овехуна»[[44]](#endnote-29). Пьеса эта — одно из бесчисленных детищ почтенного толедского епископа[[45]](#endnote-30), обладавшая весьма выразительным монархизмом и простительной революционностью, — казалась деятелям бывш. Вольного театра наиболее подходящей для современной им революционной публики. Мейерхольду она такой не казалась, но, разделяя участь всех работников «Зорь», он в то время лечился и хворал. Бебутов еще держался, но был занят собственными постановками, и «Фуэнте Овехуна» грозила скорым оформлением.

Тем временем был окончательно решен вопрос о постановке «Мистерии-буфф» Маяковского[[46]](#endnote-31).

Длительная и ожесточенная кампания предшествовала этой постановке. Много митингов и диспутов было ей посвящено, много чернил пролито, и бедная бумагой тогдашняя пресса не раз потеснилась общеполитическими статьями, давая место обсуждению этой темы. Еще до осуществления этой работы (ленинградскую постановку Москва не знала, знать не хотела и упорно говорила о невозможности осуществления такого спектакля) спор о ней принял крайне страстную форму. В спор были вовлечены и старые партийные работники, но единства мнения и тут не достигли[[47]](#endnote-32).

Самое понятие революционного спектакля практически еще не оформилось: театр Мейерхольда имел только несколько месяцев от роду, и понадобились годы его деятельности, быстрые годы долгой и тяжелой борьбы для того, чтобы дать практическое обоснование тезисам, которые в отвлеченной форме воспринимались всеми, но толковались согласно сложившемуся у каждого вкусу. О вкусах же спорить можно очень долго, и спор этот, как замечено, несмотря на всю свою страстность, к положительным результатам не приводит.

{32} К началу марта стали разучивать текст [«Мистерии-буфф»] и готовиться к оформлению. Работа была трудная.

Неволин, чувствуя, что для «Фуэнте Овехуна» в сезоне не хватит места, если только окажется возможным поставить «Мистерию», применял все имевшиеся у администратора возможности для торможения этой неприятной ему постановки, исподволь направляя средства, отпущенные на работу «Мистерии», к изготовлению писанных декораций и золоченных тронов «Фуэнты». Нечего говорить, что и актерская группа бывшего Вольного театра не оставлялась вниманием своего руководителя: ей давалось понять, что вопрос постановки трагедии Лопе де Веги — вопрос дальнейшего сотрудничества этой группы в Театре РСФСР Первом. Группа эта, правда, на сцене была не очень деятельна, но успела основательно окопаться в месткоме, до поры до времени тоже не проявлявшем никаких признаков жизни. В общем, Неволин, по-видимому, спокойно вел свою линию, уверенный в прочности своей позиции.

Он настолько был в этом убежден, что когда В. Э. Мейерхольд потребовал демонстрации того, что было приготовлено по «Фуэнте», и предъявленное вызвало единодушный протест просматривающей эту работу комиссии, Неволин ни в чем не изменил своей тактики и продолжал беспрекословно саботировать постановку «Мистерии», совершенно явно идя на конфликт[[48]](#endnote-33).

{33} Конфликт и произошел[[49]](#endnote-34). Новым «Положением о Театре РСФСР Первом» все управление сосредотачивалось в руках Комитета трех, в котором участие Неволина не предусматривалось.

Более того, этим же «Положением» ему предлагалось сдать должность и дела по ней новому лицу. Неволин начал с запрещения вывешивать этот документ в театре, обратился с призывом о поддержке к «своей» группе и «своему» месткому. В течение двадцати четырех часов должна была решиться судьба коллектива театра и разрешиться вопрос о том, насколько совместная работа объединившихся артистических сил была способна в такой малый срок сбить их в одно целое. На невозможность этого рассчитывал Неволин — и просчитался.

Поддержки он не встретил. Человек пять бывших его сотрудников, не игравших на сцене театра, где числились, а предпочитавших заниматься модным в те времена спортом, известным под именем халтуры, — вот все, что ответило на отчаянный призыв автора попытки этого пронунсиаменто [военного мятежа].

Неволин обратился с письмом к труппе, в котором извещал ее, что, ознакомившись с тем самым документом, который он ранее запрещал вывешивать, обнаружил факт своей происшедшей отставки, почему и «слагает с себя» обязанности, от которых он уже отставлен. Некоторая противоречивость этого манифеста легко объяснима естественной в таком положении взволнованностью человека, обманувшегося в расчете, казавшемся верным и точным ([*Приложение № 1*](#_Toc399141671)).

В чем же был этот расчет?

Для того чтобы понять возможность возникновения такой типично театральной интриги в обстановке театра, порывающего принципиально с традициями древнеклассического болота, надо вспомнить несколько фактов, происшедших вне стен этого театра.

Дело в том, что с конца февраля месяца В. Мейерхольд уже не работал в ТЕО.

Заведование это, начатое 27 сентября 1920 года[[50]](#endnote-35), закончилось 26 февраля 1921 года, продолжалось пять месяцев и закончилось в обстановке и при комментариях такого свойства, что группа охранителей «вечных ценностей» могла считать себя отныне хозяином положения.

{34} Ликвидация ТЕО[[51]](#endnote-36) оставила театры, не вошедшие в группу ак-объединения, на положении беспризорных, и их по размышлении решено было передать в ведение МОНО [Московского отдела народного образования].

Таких театров оказалось кроме [Театра] РСФСР Первого еще два. Это были бывшие частные театры Незлобина и Корша, которые страха ради прибегли к мимикрии, добровольно приняв имена [театров] РСФСР Второго и Третьего[[52]](#endnote-37). Нечего и говорить, что при случае они поспешили переименоваться в театры МОНО за теми же номерами.

Театру РСФСР Первому, конечно, такая позиция была в корне чужда, и он удачно отстоял свое основное наименование. Ко времени описываемых событий этот театр с подзаголовком «1‑й Театр МОНО» продолжал носить имя Театра РСФСР Первого, будучи уже и единственной зрелищной организацией этого рода[[53]](#endnote-38).

При таком положении дел станет понятным, что Неволин имел некоторые основания рассчитывать на поддержку известной части труппы в своей попытке овладеть накренившимся кораблем. То обстоятельство, что он из претендентов на шкипера обратился в первую убегающую с судна крысу, свидетельствовало о том, что первое испытание театром выдержано и что организация его достаточно окрепла.

Театр РСФСР Первый (и единственный) продолжал стоять на виду и если перестал быть постоянной угрозой [для] театральных реакционеров, то оставался для них явлением достаточно неприятным, бельмом на глазу, по крайней мере. Надо было готовиться к атакам всякого рода ([*Приложение № 2*](#_Toc399141672)).

Лучшим способом защиты театр считал развитие собственной деятельности. Он наметил грандиозный план для своей ближайшей работы, успел заручиться одобрением ее и различными обещаниями поддержки.

Помимо «Мистерии» ближайшей очередной работой была планирована драматизованная постановка первой оперы Вагнера «Риенци»[[54]](#endnote-39), премьера которой предполагалась как фестшпиль в честь конгресса Коминтерна, к которому уже тогда начинала готовиться Москва[[55]](#endnote-40).

Территориально деятельность театра тоже намеревалась расшириться: им уже был получен мандат на контроль своего интерланда (театра и сада «Аквариум» с прилегающим Госцирком)[[56]](#endnote-41). Этот «территориальный {35} мандат» постигла в дальнейшем, правда, участь вообще документов этого рода. Но будущее вообще скрыто от взоров смертных.

Понятно, что, выдержав первое испытание, прочность собственной спайки, театр работал одушевленно и усердно. Репетиции «Мистерии-буфф» происходили уже на воздухе. Зима заморозила каменный театр, он теперь оттаивал: говорить в нем было опасно. Даже театральные плотники временно были сняты с работы на сцене: установка сколачивалась во дворе. И только автор пьесы, В. Маяковский, сражался на солнечной стороне промозглого здания с костюмерами, которые «делали не так».

В раковине бывшего увеселительного сада «Аквариум» велись репетиции мизансцен «Мистерии-буфф». Лужи в саду иногда были подернуты ледяной корочкой, актрисы и актеры в летних костюмах быстро двигались по немногочисленным ступенькам эстрады, а совсем больной Мейерхольд с уцелевшей каким-то чудом (топливный кризис!) скамейки планировал и учил.

Эта идиллия тем не менее приводила в ужас многих, особенно людей, за недосугом никогда Маяковского не читавших, знавших о нем только по довоенным сплетням желтой прессы, репортеры которой своевременно нагоняли строку на пережевывании полудетских шалостей поэта.

«Мистерия-буфф» казалась попранием тем более недопустимым, что человек с репутацией Маяковского осмелился прикоснуться к такой нежной и хрупкой вещи, как пролетарская революция.

Старческая боязнь новизны была так сильна у цензоров, что комиссия, явившаяся принимать спектакль, прилагала все усилия к его запрещению. Однако, несмотря на все старания (а Маркс видит, насколько они были велики!), комиссия ничего не могла найти в свое оправдание.

Спектакль она тем не менее запретила… за его антирелигиозность. Дело в том, что премьера намечалась 1 мая — это по советскому календарю, а каббалистические вычисления (при помощи таинственных {36} «Ключа Границ», «В руце Лета» и «Эпакты»)[[57]](#endnote-42) поставили на тот же день празднование Святого Воскресения Христова. Вот по этому-то совпадению антирелигиозность «Мистерии-буфф» и вызвала запрещение цензоров.

Конечно, запрет был сделан в последний рабочий день с расчетом на невозможность его отмены за трехдневной недоступностью всех служебных кабинетов[[58]](#endnote-43).

Но на «Мистерию-буфф» было потрачено уже столько труда, что последнее препятствие оказалось взято с разбега. В текст второй редакции (сильно разнящейся от ленинградской версии, делая всю поэму уже совершенно новым произведением) была внесена поправка: рабочие не громили рая своими молотками, не прогоняли Господа Бога (времена изменились, и теперешние цензоры не позволили бы мне написать этих слов с прописных, щадя антирелигиозные чувства моих читателей), не трогая и даже ангелов, объясняя свою кротость стихом (надо же было чем-нибудь объяснить публике странность такого {37} поведения!): «Пощадим тебя для Первого мая». Этого оказалось достаточным, и спектакль пошел.

Он выдержал много представлений. Его играли до тех пор, пока многие из труппы не стали проситься на летний отдых, а часть неволинцев и просто оказалась в халтурных нетях. Заменить спектакль другим, сохраняя установку «Мистерии-буфф», оказалось невозможным. Контррельефная работа разборке не поддавалась, выстроена же она была так прочно, что, когда вторгшиеся впоследствии иноплеменники попытались ее убрать, удачи не последовало.

Многолюдность постановки требовала частых замен. Роли были коротенькие, «мизансцены прочные». Вводиться было нетрудно, и стало наблюдаться необычное явление. Многие из актеров других театров, завернувшие на «эту скандальную мистерию», предлагали свои услуги и выпрашивали позволение то «прочитать Машиниста», то «сыграть Разруху». К ужасу благомысленной части артистической Москвы в числе таких перебежчиков оказывались даже сотрудники академических театров. Это было тем возмутительней, что такие актеры и до и после своего выступления на установке Лавинского-Храковского в костюмах Киселева-Маяковского[[59]](#endnote-44) подвергались воздействию всей рабочей атмосферы Театра РСФСР Первого и его специфической публики, рабочих и красноармейцев, заполнявших три четверти зала, если не все девять десятых.

Понять теперь причину этой возмутительности становится все трудней — в [*Приложении № 3*](#_Toc399141673) читатель найдет достаточно объективное описание внутренней обстановки тогдашних охранительных театров. Многие подчинялись ей по инерции, полагая, что иначе быть не может. Побывав в Театре РСФСР, они наглядно убеждались, что иначе бывает и что так, пожалуй, лучше.

Так распространялось влияние театра, основанного столь недавно и жившего в условиях, трудность которых была только отчасти здесь изображена.

Пока шла «Мистерия-буфф», началась работа над «Риенци». Аудитория театра ширилась, ширились и постановочные планы, разрасталось место действия и перерастало размеры сценической площадки.

Макет Якулова отвоевывал у зрителя все больше места. Просцениум далеко выдвигался в зал, мостки перекидывались в ложи бельэтажа, {38} действие приобретало грандиозность, перераставшую возможности скромного театрального здания[[60]](#endnote-45).

Если зимой площадь вошла в театр — весенняя работа выносила театр на площадь. Недаром «Мистерию» репетировали в саду. Недаром велись длительные протоколы обсуждения вопросов театрализации физкультуры и тов. Подвойский проводил передачу Театру РСФСР прилегающей к нему земельной площади (см. [*Приложение № 4*](#_Toc399141674)).

Но «Риенци», замышленный как трагедия на музыке, требовал оркестра. Хор трубачей, обслуживающий до того «Зори» и «Мистерию», не был в состоянии справиться с вагнеровской партитурой — нужен был симфонический ансамбль. Он явился. Оркестранты *Большого акад. театра* (!) явились в Театр РСФСР и заявили, что берутся играть в этой постановке, не выдвигая никаких условий материального вознаграждения (а ведь наименее оплачиваемой частью сотрудников оперного театра, частью, наиболее загруженной работой, бессменно играющей как в опере, так и в балете, обремененной сыгровкой, репетицией и работой на дому, был и остается оркестр). Факт этого выступления свидетельствует об огромном моральном авторитете, которым стал пользоваться Театр РСФСР в низовой части наиболее отсталого коллектива наиболее косной театральной группировки.

Терпеть дальше стало совершенно невозможным. Все старые опыты игнорирования, замалчивания, отмахивания, высмеивания показали свою непригодность. Пришлось вытаскивать из арсенала старого театра древнее, как сам придворный театр, древнее, но ничуть не заржавленное (оно все время было в работе!) оружие интриги, сплетни и клеветы.

Болото получило толчок, всколыхнулось и испустило зловоние.

Театр РСФСР Первый числился, как мы знаем, в МОНО [Московском отделе народного образования]. У МОНО, ясное дело, на постановку «Риенци» денег не имелось. Да и постановка, рассчитанная как торжественный спектакль для конгресса Коминтерна, выходила за пределы заданий МОНО.

Пришлось обратиться за [финансовой] поддержкой к Главполитпросвету [ГПП]. С этого начался новый период.

Оказалось, что в ГПП на фестшпиль «Риенци» денег не будет, праздничным спектаклем уже избрана другая пьеса — «Мистерия-буфф» Маяковского, которую будет ставить режиссер Грановский, двух фестшпилей {39} поднять не удастся; впрочем, возможно будет *что-нибудь сделать…* если Театр РСФСР *перейдет* из МОНО в ГПП, хотя вероятий мало.

Здесь наблюдается весьма характерное для будущего явление: пройденная уже театром Мейерхольда постановка, пройдя период большого сопротивления и энергичного поругания, затем противопоставляется дальнейшим работам этого театра и применяется в качестве оружия против него.

Неожиданный оборот дела не подорвал энергии коллектива.

В ожидании вопроса о разрешении возникших затруднений готовый уже для выноса на сцену спектакль продолжали подчищать и готовить.

А на сцене, убрав передние части постройки «Мистерии-буфф», стали репетировать переработанный текст ибсеновской комедии «Союз молодежи», получившей и новое название — «Авантюра Стенсгора»[[61]](#endnote-46).

Репетиции шли быстро, с большим подъемом, и спектакль на сцене, ограниченной несколькими фанерными {40} листами и на ровном полу был скоро показан публике. В общей линии развития искусства Мейерхольда он занимает очень значительное место, являясь первым звеном логической цепи, за которым последовали такие работы, как «Нора» и «Бубус». Для труппы он сыграл большую роль, заставив актеров от декламации перейти к разработанным оттенкам прозаического диалога, проводимого в ритме движения и согласованного с музыкальным фоном.

В этом спектакле впервые обнаружились блестящие возможности В. Ф. Зайчикова и бессилие актеров неволинского коллектива[[62]](#endnote-47). У одного из них роль была даже отобрана и передана другому актеру, бывшему одновременно и администратором театра, то есть человеком вдвойне неприятным неволинцам в силу уже изложенных особенностей их позиции. Спектакль шел весело и с большим подъемом. Переговоры с ГПП [Главполитпросветом] подвигались довольно успешно, переход театра в его ведение казался делом решенным, любезностей говорилось много.

Но комиссия Губполитпросвета [ГубППа] внезапно вынесла решение: Театр РСФСР Первый закрыть и воспретить все его постановки. Решение было принято с необычайной поспешностью, обсуждение его обставлено тайной, свойственной процессам о величайших государственных преступниках, а мотивы оставались загадочными. Видимо было, что комиссия спешила и никому не хотела уступить чести закрытия Первого Театра РСФСР.

К вящему своему огорчению она все-таки опоздала — злокозненный театр уже перешел в ведение ГПП и ускользал от воздействия ГубПП[[63]](#endnote-48).

Вскоре выяснились причины смертного приговора, а по ним легко было установить и источник клеветы.

Оказалось, что Театр РСФСР Первый «поглотил страшные деньги» — это раз; ничего не сделал — это два; и что постановка «Мистерии-буфф» {41} стоила непомерно дорого, прикрываясь праздничным, в честь Коминтерна, характером, — это три[[64]](#endnote-49).

В распоряжении театра оказалось достаточно времени для ответа. Нетрудно было доказать, что, во-первых, инкриминируемая ему сумма (сорок три тысячи теперешних рублей) не была отпущена и «поглотил» он всего-навсего шесть тысяч рублей; что театр за полгода своего существования приготовил и показал пять новых спектаклей, возобновил шестой и готов к постановке седьмого (это два)[[65]](#endnote-50) и, в‑третьих, что «Мистерия-буфф», о которой идет речь, дается не в театре на Садовой, а в цирке на Цветном, труппа — не та, режиссер — не Мейерхольд, а Грановский, текст — не текст Маяковского, а немецкий перевод Риты Райт[[66]](#endnote-51).

Выяснение этих обстоятельств дало возможность В. Мейерхольду обрушиться на информаторов помянутой комиссии и дать им должную квалификацию, а председателю комиссии М. М. Беку усмотреть в этой квалификации признаки глубокого разложения актерской среды, выражая печатное сожаление о том, что театр ему так и не удалось ликвидировать ([*Приложение № 5*](#_Toc399141675)).

Невозможность постановки «Риенци» стала несомненной ([*Приложение № 6*](#_Toc399141676)). Но это не остановило театр: трагедия на музыке была все-таки дана во внесценном исполнении — ее два раза {42} сыграли в Консерватории[[67]](#endnote-52). И заложенные в эту работу возможности до сих пор старательно искажаются в Большом театре.

Что же касается до Театра РСФСР Первого, то ему и площадь становилась тесной. Он мечтал о массовом действии на Ходынском поле. Уже был разработан сценарий, были построены макеты (А. Весниным и Л. Поповой), уже были разбиты и протрассированы на месте планы их установки. Не хватило одного… денег.

Но это уже была не вина театра, а всего нашего тогдашнего экономического состояния[[68]](#endnote-53).

{44} Полугодичная работа Театра РСФСР Первого закончилась. Лето вступило в свои права — сезон закрылся.

Измученный и совершенно больной Мейерхольд дохаживал свои путешествия по канцеляриям, получая уверения во всемерной поддержке такого замечательного театра, как созданный им, и категорические обещания произвести погашение задолженности по сметам театра не позже середины сентября.

Туберкулез, к которому он издавна чувствовал склонность, мстил ему теперь за дерзкую попытку осушить развалины театра Омона собственными легкими — открытая рана на плече была достаточно красноречивым тому свидетелем. Он поехал залечить ее крымским солнцем.

Лето было страшно жаркое, земля лопалась, как каштан на огне[[69]](#endnote-54). Жить можно было разве в театре — там была тень и худой, как тень Мейерхольда, В. М. Бебутов, оставшийся заместителем Мастера до его приезда, который ожидался к началу сентября.

Актеры, верные привязанности к зданию, бледные и тощие, в ожидании сентябрьской выплаты продолжали собираться и работали с Бебутовым на перемонтировке «Фуэнты Овехуна», которая по изгнании оттуда королей и грандов обещала некоторые возможности к исполнению. В пьесу все больше входило новых людей. Неволинцам это не могло нравиться, но выставить своих кандидатов для «своей» постановки им было невозможно — большинство их бежало, и только маленькая кучка, собиравшаяся в месткоме под главенством того потерявшего роль актера, иногда поднималась в верхний этаж для безмолвного осуждения «искалеченной» драмы Лопе.

Было тихо.

Но тишина, как известно, чревата бурями. Гром собирался грянуть по своему обыкновению не из тучи.

Прямая атака на театр, произведенная ГубПП, и быстрота ее отражения делали невозможным оперирование материалами «спецтеатроведов».

Актеатры показали свое бессилие в борьбе.

И врагам Театра РСФСР пришлось обратиться к использованию отбросов Театрального Октября.

Ходить было недалеко.

{45} По соседству с Большой Садовой проходит Настасьинский переулок. В нем некогда помещался Театр имени В. Ф. Комиссаржевской[[70]](#endnote-55). Театр был маленький, но особняк, его вмещавший, отличался поместительностью и удобством использования под жилье. В него в свое время была пущена В. Мейерхольдом вышеупомянутая Мастерская коммунистической драматургии [Масткомдрам].

Учреждение это вскоре обнаружило все признаки большого процветания. Деньги за участие в заседании отпускались с большой аккуратностью, а так как всякое *заседание* предполагается вещью самой по себе полезной не в пример какому-нибудь *спектаклю*, то о «поглощательных способностях» этой Мастерской ни у какой комиссии (которая ведь сама тоже *заседала*) никакого беспокойства не возникало.

Вскоре обнаружилось, что драматурги, собравшиеся в Мастерскую, вовсе не склонны делать то, зачем их собрали. Корректирование и переработка пьес, написанных рабочими и крестьянами, их интересовала в наименьшей степени: у каждого за душой был солидный пук драматических произведений, не нашедших себе места ни на одной сцене, и каждому хотелось, чтобы его пьесы были поставлены Мейерхольдом.

Актеры-эксперты Мастерской (из числа не попавших в Театр РСФСР) также особого тяготения к рабочей драматургии не обнаруживали. Они по вполне понятным причинам посещали заседания, но своим прямым делом считали жаловаться на обиды судьбы и заштатное состояние. Число их заметно возрастало с каждым месяцем.

Там же разводились и режиссеры подобного же умонастроения. Работа Театра РСФСР была у них на виду, и чем более они на нее смотрели, тем более разочаровывались в возможности своего в ней участия. По {46} свойственной человечеству слабости это обстоятельство толковалось ими в свою — а не в Театра РСФСР — пользу: их, по-видимому, оттерли! Новые пополнения, прибывшие из провинции, приносили новые струи энергии к этому поначалу незаметному брюзжанию. Дело росло. Наконец, когда Мейерхольд уехал из Москвы и стало ясно, что ни о каких возможностях проникновения в Театр РСФСР для них вопроса не поднимается, обитатели Настасьинского переулка решили действовать самостоятельно. Надо было захватить какой-нибудь театр и завести свое дельце.

Жертвами были намечены театр Незлобина *бывш.* (а потом *бывш*. РСФСР Второй, в момент же описываемого — Театр Второй МОНО) или какой другой, если подвернется.

Театр Незлобина еще влачил существование. Управление ак-театрами само имело на него виды, и заклание его было отложено не в пользу Масткомдрам. Ей стали предлагать иные комбинации…

Результатом переговоров Масткомдрам с заведующим ТЕО ГПП В. Плетневым (у которого один из деятелей Масткомдрам служил секретарем, он же и драматург), был вызов на совещание [в ТЕО ГПП] месткома Театра РСФСР Первого[[71]](#endnote-56).

Совещание было не менее таинственно, чем заседания комиссии, уже закрывшей однажды злосчастный театр, и, видимо, преследовало те же цели.

По свидетельству оставшихся в живых масткомдрамцев, на этом совещании было достигнуто полное сердечное соглашение и обнаружено сродство душ. Неволинцы, как помним, состояли на положении масткомдрамцев, поэтому факт становится не только понятным, но понятным делается и то, что почтенный местком свято хранил от своих выборщиков тайну совещания, наметившего план разгона этих самых выборщиков.

В этом он проявил высокое достоинство, так что когда из ГПП пришла внезапная бумага с требованием сдать дела и имущество Театра РСФСР (имя и бытие которого этим навсегда упразднялось), вливать часть труппы в Масткомдрам (под контролем комиссии из состава {47} последней), режиссуру передать (за устранением Мейерхольда) П. Ильину, на исполнение чего Дмитрием Смолиным (он же драматург Масткомдрам, равно как и секретарь ГПП) давалось полчаса времени, — сценический эффект получился достойный мелодрам господина Деннери ([*Приложение № 7*](#_Toc399141677)).

Пробовали бороться.

Рабис стал на сторону театра и воспретил ему немедленное исполнение предписания, сообщив о том в ГПП.

ГПП в ответ на это опечатал театр.

Операцию производил контролер РКИ по фамилии Гарин. Человек этот вообще отличался большим проворством: полтора года спустя он прославился молниеносным бегством за границу из самой залы трибунала, собиравшегося оценить его прошлую провокаторскую деятельность приговором, к содержанию коего Гарин проявил высшую меру нелюбопытства. Такой человек, конечно, с наслаждением опечатывал Театр РСФСР Первый, он знал, что делал, и понимал, чему радуется.

Все описанное заняло три дня (со второго по пятое сентября 1921 года)[[72]](#endnote-57).

Рабис уступил силе и затих.

Бебутов пал духом, посылал письма с телеграммами в Крым к Мейерхольду и вступил в личные переговоры с неприятелем, изыскивая пути для компромисса.

Однако состав «Мистерии-буфф» и «Стенсгора», то есть девяносто пять процентов труппы, ни о каких компромиссах слышать не хотел ([*Приложение № 8*](#_Toc399141678)).

В таком положении дело оставалось до приезда в Москву В. Мейерхольда[[73]](#endnote-58).

Приезд этот ожидался с равным нетерпением обеими сторонами, потому что (как это ни странно) масткомдрамцы уверили всех и каждого, что они своими действиями оказывают величайшую услугу Мейерхольду вообще и его театру в частности.

Впоследствии они повторили это и публично.

Теперь уже позволительно верить их медвежьей искренности. Как выяснилось из их объяснений, они намеревались организовать вполне приличный театр, совсем такой, какой существовал до революции, {48} только в бытовых пьесах его репертуара хвалили бы большевиков и ругали бы белогвардейцев. Мейерхольд имел бы полную возможность контролировать постановочную работу режиссеров этого театра: В. Плетнев, не спросясь его, уже назначил Мейерхольда председателем Бюро режиссеров при ГПП. Невключение Мейерхольда в состав правления нового театра объяснялось нежеланием ставить главного руководителя Театра РСФСР в неловкое положение перед его бывшими сотрудниками, подлежащими разгону.

Вся комбинация, как видим, отличалась продуманностью и благородством.

Протокол общего собрания сотрудников Театра РСФСР Первого ([*Приложение № 9*](#_Toc399141679)), сошедшихся на третий вечер приезда своего руководителя в помещении еще не открывшегося Техникума театрального искусства (Новинский, 32), показывает, что компромиссные тенденции В. М. Бебутова не встретили никакой поддержки ни в труппе, ни у ее руководителя.

Какие-либо переговоры с Масткомдрамом были признаны невозможными, борьба за воссоздание Театра РСФСР объявлена основной задачей. Труппа его продолжала существовать независимо от места работы единичных участников ее, которым в индивидуальном порядке не возбранялось вступать куда угодно, хотя бы и в организацию Смолина — Бассалыго.

Собрание это имело следствием протест В. Плетнева, использовавшего наличие приказа о зачислении В. Мейерхольда председателем Бюро режиссеров для уличения его в нарушении служебной дисциплины.

Однако назначение это было проведено вне партийной линии, Мейерхольд о нем уведомлен не был, согласия своего не выражал, в должность не вступил. И его отказ от нее сразу ликвидировал всю хитрую затею ([*Приложение № 10*](#_Toc399141680)).

Таким образом, создалось положение неполного закрытия Театра РСФСР и состояние перманентного конфликта.

Рабис, который не мог отступиться от занятой позиции, продолжал считать Театр РСФСР существующим, а ГПП с этим ничего уже поделать не мог, так как оказалось, что отнятие помещения еще не ликвидировало существование этого чудовища. В этом обстоятельстве сказалась особенность Театра РСФСР Первого — недаром Мейерхольд не соглашался на организацию театра традиционного типа.

{49} Театр РСФСР готовится к сценической работе, не имея в своем распоряжении ни одних подмостков. Эта была не бумажная резолюция, работа велась очень интенсивная, хотя никакого помещения в виду не имелось. Был использован для этого Техникум, вскоре преобразованный в Высшие режиссерские мастерские[[74]](#endnote-59).

При этом вузе имелось отделение на правах исследовательского института, называлось оно Лаборатория актерской техники[[75]](#endnote-60). В состав этой Лаборатории и вступили актеры Театра РСФСР Первого, в ней они и работали независимо от той труппы, в которую заставила их вступить общечеловеческая потребность к пропитанию организма.

Времена были тяжкие.

ГПП, как известно, вместо выплаты задолженности закрыл театр и ограничивался обещаниями произвести расчет завтра. Лаборатория во главе со своим руководителем голодала стоически и в полном составе.

Впрочем, никто не сомневался, что к весне, когда у Лаборатории будут готовые постановки, найдется и помещение: спектакль решено было готовить внепортальный, без расчета на подвесные приспособления, и способный установиться на любом полу и площади. Молодежь Государственных режиссерских мастерских с большим энтузиазмом разрабатывала технику спектакля такого рода.

Бывший Театр РСФСР Второй, хотя и отрекся от этого ужасного имени, не смягчил этим отречением жестокие сердца своих соседей[[76]](#endnote-61). Его тоже закрыли, а помещение забрали себе «аки», хотя не знали, что, собственно, с ним делать. Несколько лет подряд он служил им оправданием в дефицитности их бюджета и «поглотил» сумму, которой уже никто не рисковал интересоваться. Теперь в нем процветает МХАТ Второй.

Бывшие претенденты на это здание, масткомдрамцы, уже не интересовались судьбой театра Незлобина. Дмитрий Смолин в награду за понесенные труды увенчивал их постановкой собственной драмы «“Товарищ” Хлестаков», Бассалыго играл в ней героическую роль, Ильин ставил это произведение, дирекция не щадила средств и не останавливалась перед затратами — все хотели прославиться.

На постановку пошли все средства, предназначенные на ремонт театра [бывш. Зон]. Масткомдрамцы не решались повторить опыт {50} Театра РСФСР и репетировали пьесу в старом логове на Настасьинском переулке.

Они не сомневались в успехе.

Он превзошел все ожидания. Результатом премьеры было постановление о немедленном закрытии предприятия. Руководители испросили в виде особой милости позволения поиграть еще недельки две — для амортизации расходов, по-видимому. Однако если зрительное представление абсолютной пустоты сопряжено с некоторой трудностью для сознания, состояние зрительного зала в дни Масткомдрам способствовало бы преодолению: зал был неописуемо пуст, а здание замерзло так, как никогда еще до того[[77]](#endnote-62).

Так закончилась буйная попытка организовать «вполне приличный» театр революционного направления.

{51} Судьба ее участников была различна.

Д. Смолин давно уже поставляет исторические пьесы актеатрам.

Д. Н. Бассалыго приобрел известность в качестве председателя правления Пролеткино, кинорежиссера и автора сценария картины «Из искры пламя».

И. С. Зубцов, Н. Экк и Р. Генина живы до сих пор — убедившись в ошибочности своего исходного положения, они решили изменить форму своего сотрудничества с Мейерхольдом и, сдавши соответственные экзамены, оказались сперва в числе его учеников, а потом и работников театра его имени, где их можно видеть и по сей день.

Дом *Большая Садовая, 20* оказался запертым и заколоченным, это была теперь выморочная недвижимость.

Наследники отыскались.

Прежде всего, конечно, заговорил о возвращении ему здания Театр РСФСР Первый[[78]](#endnote-63).

Потом сделали заявку актеры театра Незлобина (*бывш*. Театр РСФСР Второй).

И немедленно вслед затем Марджанов (оперетка которого только что прогорела в другом месте) объявил себя соискателем, давая понять, что «за ним стоит иностранный капитал» (был пущен слух, что вездесущая АРА)[[79]](#endnote-64).

Меньше всего шансов получить здание было, конечно, у Театра РСФСР Первого: в его самоокупаемость верили меньше всего, и только {52} после блока с театром Незлобина согласились включить его в число конкурентов.

Это объединение (*слияние № 3*) после больших трудов и многих мытарств одолело-таки Марджанова (иностранный капитал которого не подтвердился) и вошло в стены старого приюта [Театра] РСФСР Первого, приняв имя Театра Актера.

*Слияние № 3* было очень похоже на слияние воды и масла.

Обе объединенные группы смотрели друг на друга волками.

Незлобинцы изо всех сил старались отгородиться от ресефесеровцев, охранить свой репертуар, великодушно предоставляя Мейерхольду постановки в Зеркальном зале на малой сцене.

Это оказалось неосуществимым, позаботился о том Масткомдрам: почтенные «бассалыжники» не удосужились починить крыши — она зияла именно над Зеркальным залом, на потолок которого натекло много воды, по своем замерзании образовавшей восьмивершковый слой льда, нагрузку, не предусмотренную строителями. Потолок держался только до первой солидной оттепели, по наступлении которой намеревался неизбежно обрушиться. До этого времени такое помещение приходилось обходить с осмотрительностью, и сцена оказалась общей для обоих членов объединения.

Оба они при ближайшем знакомстве обнаружили все признаки разочарования, но разочарования противоположных характеров.

Незлобинцы были разочарованы в приятную сторону. Никто не мешал им самоопределяться, репертуар их оставался в неприкосновенности. Никто не бранил безвкусия их бутафории и нелепости висячих декораций. Ресефесеровцы не только не требовали себе первых положений, но даже соглашались на бессловесные выхода. Мейерхольд ни разу не потребовал от стажников незлобинской труппы посещения физкультурных занятий своей Мастерской, чего боялись больше всего. И вообще все вели себя тихо, даже комплименты говорили, — ясно {53} было, что это всё *ненастоящие актеры*, но в конце концов люди не слишком зловредные.

Ресефесеровцы испытали разочарование совсем другого порядка.

Надежды на солидность нового члена объединения при ближайшем соприкосновении рассеялись как дым. Все слухи об административных способностях и финансовых возможностях незлобинцев оказались неточными. Администратора у них не было, да и администрировать, по правде говоря, было нечего. Все их достояние заключалось в еще нереализованной ассигновке на дрова, да в некоем имуществе, предмете их особой гордости. Имущество это состояло из груды безобразной картонной бутафории времен Тумпакова и Пинягина[[80]](#endnote-65), причем большая часть его, как выяснилось впоследствии, уже не принадлежала незлобинцам, будучи реквизированной, национализированной или, попросту говоря, заложенной без надежды на выкуп.

Брак по расчету, каким было это объединение, сразу свернул на дорожку, давно проторенную в разработке этого сюжета. Но дело происходило не в чеховские времена и не в Пятисобачьем переулке[[81]](#endnote-66). Потерпевшая сторона только присматривалась к нравам своего сожителя, выжидая подходящего момента для развода.

А посмотреть действительно было на что. Это был настоящий *театр*, и актеры его подавляли *стажной* традицией. Издали дело казалось страшным, но при ближайшем рассмотрении все были удивлены, что театра этого не существовало. Весь этот огромный массив был разбит на мелкие группки, во главе которых имелось по коноводу. Все группки находились в постоянной вражде с прочими и занимались взаимной конспирацией, доносительством и подсиживанием. Меньше всего они интересовались театром. Они, правда, требовали места на афише, не прочь были от *красной* {54} *строки*, следили за чинопочитанием сообразно стажу и прочих им по чинам присвоенных преимуществ.

Но главное дело было не в том.

Репетиции не посещались, на спектакль ходили с достаточной неохотой. Если роль была не ведущей, ее норовили спустить дублеру. {55} Жизнь в театре била ключом не вечером, а днем, не на сцене, а в коридорах. Каждая группка представляла из себя подвижное предприятие халтурного спектакля, где коновод играл роль антрепренера, режиссера и администратора (он же кассир). Ему принадлежало право поджидать и улавливать шустро появлявшихся в вестибюле импресарио, и принимать подряд, и затем взымать в свою пользу комиссионные и тантьемы. Междугруппная вражда основывалась на необходимости вовремя перехватить работодателя и не подпустить к нему смежного себе конкурента. Ясно, что такого рода коллектив ни на какое организованное действие был неспособен.

Пока театр топился. И оттаявшие стены его размягчились до того, что их легко можно было продавливать пальцем, а воздух был сплошь заполнен тем туманом, какой царил в Михайловском замке в день его торжественного открытия императором Павлом I (если доверять историкам). Денег на починку крыши ни у кого не было, а ГПП, с которым имелся контракт, предусмотрительно оговорил, что денег он никаких давать не будет.

Театр Актера начал функционировать с января[[82]](#endnote-67), и до весенней оттепели имелось времени не так уже много. Провал потолка и общее разрушение правого крыла театра, таким образом, откладывались на март месяц.

До этого времени надо было что-то предпринять. Найдена была компания неких дельцов, предложившая устроить в Зеркальном зале кинематограф, начав его организацию с починки крыши. С ними долго спорить не приходилось. И будучи заранее уверены, что единственным пунктом договора, который они выполнят, будет именно спасение правого крыла, договор заключили. Предвиденное неисполнение платежных пунктов контракта обещало в ближайшем будущем возможность выселения этих милых людей[[83]](#endnote-68).

{56} Пока все это происходило на Садовой, жизнь била ключом на Новинском.

Репетировалась пьеса Кроммелинка «Великодушный рогоносец», разрабатывались принципы ее постановки и *уже* вырисовывался план ее материального оформления.

Хотя эта пьеса и значилась в утвержденном для Театра Актера репертуаре, но ставить ее в нем никому из заинтересованных сторон не хотелось: незлобинцы не хотели опозориться близостью к такому спектаклю, а участники его не хотели позорить своей работы фирмой Театра Актера, действовавшего под полным господством бывших обитателей Театральной площади.

{57} Такой веселой и торжественной работы, какая шла на Новинском с семи вечера и дальше во всю ночь, участники ее еще не видали.

На ней сходились все разбросанные по городу старожилы [Театра] РСФСР Первого, занятые или незанятые в работаемой пьесе, безразлично.

Времена были трудные, многим приходилось добираться до Новинского уже после спектакля «служебного» театра, трамваи ходили плохо и больше в парк. По окончании репетиции многие оставались спать в большом зале 32‑го номера Новинского бульвара, пристраиваясь на конструкции Поповой или около.

Самую конструкцию соорудили с помощью верного плотника Театра РСФСР Арсения Петрова, и весь спектакль, с костюмами, «поглотил» тогда двести рублей денег.

Главное затруднение было в окраске: не было ни маляров, ни кистей, ни материала. Но голландская сажа нашлась, малярами оказались А. Темерин (он же по пьесе Бургместр), автор настоящего очерка и несколько студентов ГВЫРМа. На красную краску пошел грим, фиксативом послужил сандарачный лак, обычно применяемый для наклейки фальшивых бород.

Принцип невмешательства скоро доказал свою дальновидность. Театр Актера в руках незлобинцев явно шел к гибели. Дрова все еще имелись, но кроме этого основного капитала ничего положительного не обнаруживалось.

{58} Скоро сказалась потребность в сборах: заговорил *великий немой свидетель* всех внутренних и внешних переворотов *Садовой, 20*, всеми забытый и презираемый электрический счетчик. Первым вспомнил о нем МОГЭС и прочел его злокозненные показания, легшие в основу страшнейшего счета и ультиматума об уплате соответственной контрибуции. Театру Актера приходилось оплачивать всю энергию, зарегистрированную счетчиком со дня Февральской революции и, как выяснилось потом, накаливавшую лампы и печи не только разнообразнейших театров, квартировавших в помянутом помещении, но почти и целого квартала — к театральному току присоединялись прачечные, парикмахерские, кухмистерские, частные квартиры и вообще все кому не лень. Отсечение злоумышленных проводов могло иметь благие последствия только в будущем. Настоящее принадлежало последней цифре счетчика, и МОГЭСу не было никакого дела до источника ее происхождения.

Нужны были деньги, нужны были сборы, а не рассуждения о стаже и традициях. А сборов-то у незлобинцев и не получалось. Правда, они объясняли это невыгодным местоположением театра, мистической силой, тяготевшей над зданием, где всегда все прогорали, и прочими соображениями. Но делу это не помогало: ток выключали с большой аккуратностью через каждые две недели, норовя произвести эту неприятность в субботу под праздничный спектакль.

Пробовали ставить мелодрамы (театр-то ведь районный!), но посетители из Красной Пресни, в свое время наполнявшие ужасный и нетопленый Театр РСФСР, почему-то не хотели беспокоиться идти в *настоящий* Театр Актера, где хотя и царила тропическая сырость, но было теплее, чем в большинстве тогдашних московских квартир.

Такое положение вещей задело за живое некоторых незлобинцев, еще не окончательно поглощенных атмосферой *всамделишного* театра. Наступил момент, предвиденный Мейерхольдом, считающим, что во всяком театре есть актеры, надо только их найти. Одна из внехалтурных групп незлобинцев категорически потребовала от этого члена правления Театра Актера его постановки.

Он согласился и в промежутке работы над «Рогоносцем» прорепетировал с ними ибсеновскую «Нору». Спектакль дали в середине апреля[[84]](#endnote-69).

{59} За несколько часов до начала представления выгородили декорацию. Она была выдержана в стиле Пикассо и сделана из подручного материала: старых боковиков, повернутых к публике изнанкой, колосниковых правил, крючьев и подмосточных станков. Поверх плоскостей сооружения пустили фиолетовую и красную струю света. Городили декорацию студенты ГВЫРМа — Зинаида Райх, Сергей Эйзенштейн и Василий Федоров; работа эта проводилась ими в порядке зачета[[85]](#endnote-70).

Премьера прошла с большим напряжением. Технический персонал саботировал вовсю. В один прекрасный момент все уборные актеров оказались запертыми, и только предусмотрительность Мейерхольда, по опыту знавшего, что надо быть готовым ко всему, спасла спектакль от неожиданного антракта. В нужный момент двери были взломаны топором, причем неизвестное лицо, изнутри караулившее этот момент, обрушило выломанную дверь на дерзкого потрясателя основ, — по счастью, он отделался только ушибами.

{60}



Афиша премьеры «Великодушного рогоносца»  
В 4‑й строке сверху опечатка: «В. С.» вместо «Вс.»

{61} Спектакль этот был первым предупреждением незлобинцам, определенно почуявшим в нем начало своей гибели. Многие из них и до того оставили места в правлении, грозившие им ответственностью имущественного порядка по искам МОГЭСа и иных налоговых учреждений. Скандальное поведение администрации на спектакле «Норы» повело к бегству уличенных саботажников. Злостные халтурщики, предвидя конец своим отхожим промыслам и считая, что свидетельства о состоянии на службе в театре ими уже реализованы (налоги платят в марте, а прописка по квартирам произошла задолго до того), потеряли вообще всякий интерес к дальнейшему в нем пребыванию[[86]](#endnote-71).

Поэтому спектакль «Великодушного рогоносца», премьера которого была 25 апреля 1922 года, и громовой успех Мастерской В. Мейерхольда, от имени которой была произведена эта постановка, послужил сигналом к ликвидации Театра Актера[[87]](#endnote-72).

Некоторые из незлобинцев, искренно и до глубины сознания потрясенные блестящей игрой Ильинского и Бабановой (которые «по стажу» числились актерами четвертого положения), Зайчикова и {62} Темерина (которым «за бездарностью» в Театре Актера поручались бессловесные роли стрельцов и рынд) наглядно [увидели] несостоятельность критерия и системы построения театра дореволюционного времени. Они захотели учиться у Мейерхольда и работать под его руководством. Вопрос о первенстве отпал. Большинство из них было направлено В. Мейерхольдом в основывавшийся тогда Театр Революции[[88]](#endnote-73). А некоторые включены в организацию театра, еще не имевшего тогда имени, но решившего продолжать работу в бывшем здании Театра РСФСР Первого.



«Великодушный рогоносец». В. Ф. Зайчиков — Эстрюго:  
1. Рис. П. С. Галаджева, «Зрелища», 1922, № 8;  
2. Рис. Дани, «Театральная Москва», 1922, № 41;  
3. Рис. И. Ю. Шлепянова, «Зрелища», 1923, № 30

Работе этой не предвиделось препятствий. Факт безденежной постановки «Рогоносца», огромного ее успеха и неожиданная рентабельность в руках Мейерхольда здания, обреченного на гибель *настоящими* театрами, снимали с очереди всякие разговоры о «*поглощении*» и «*нежизненности*».

А необычайная жизнеспособность и выдержка коллектива [Театра] РСФСР [Первого] заставляла считаться с ним как с реальным фактом, хотя и очень неприятным.

{63} Такие факты лучше всего устранять.

Началось с комплиментов. Управление ак-театров пригласило В. Мейерхольда переговорить о возможностях совместной работы. Предполагалась постановка «Соловья» Стравинского с перевозкой декораций из Ленинграда[[89]](#endnote-74). Дело сводилось опять к реставрации уже бывшей постановки.

Ак-театры оставались верны себе, но проявили максимум доступной им прогрессивности: они предложили В. Мейерхольду ввести у них работу по изучению биомеханики и просили назначить инструктора для этого[[90]](#endnote-75). Вместе с тем выяснялась дата отъезда Мейерхольда из Москвы: ведь Мейерхольду надо же было ознакомиться со своими будущими сотрудниками.

Дата эта оказалась не соответствующей сведениям, которыми располагали ак-театры, и поэтому Мейерхольд, задержавшись в Москве, застал начало сложной комбинации, проведению которой должен был помочь его отложенный отъезд.

Речь шла, конечно, об изгнании Мейерхольда и его Мастерской из здания *Большая Садовая, № 20*.

Оно было намечено для Гос. Детского театра, проживавшего по Мамоновскому переулку под руководством «тоже ученицы Мейерхольда» Г. Паскар[[91]](#endnote-76).

Приглашение ставить «Соловья» являлось отступным, но это обстоятельство должно было обнаружиться уже после совершившегося факта отобрания помещения.

Обнаружив эту невинную хитрость, Мейерхольд объяснил невозможность своей работы с ак-театрами и уехал[[92]](#endnote-77).

Тогда заговорил ГПП: Театр Актера фактически перестал существовать, а если не перестал, то с ним все равно договор продолжен не будет, он несостоятелен, так как просил ГПП о заступничестве перед МОГЭС, — значит, у него денег нет, а у кого денег нет, с тем разговаривать не приходится.

Но здание уже давно не принадлежало ГПП.

Наркомпросу [в состав которого входил ГПП] вообще, как выяснилось в ходе отражения этой очередной попытки, принадлежат здания только тех театров, которые содержатся за счет государства.

{64} Прочие театральные помещения разделяют участь всей недвижимости, то есть числятся по МКХ [Москомхозу] и находятся во владении Моссо [Моссовета].

А так как Театр Актера по договору с ГПП ничего денежного от Наркомпроса не получал — здание его тем самым попадало в зависимость Моссовета.

Туда и пошли разговаривать.

Моссовет постановил кратко: «Отдать Мейерхольду»[[93]](#endnote-78).

Эта краткость была причиной длительных изысканий своей реализации. Мейерхольд, конечно, не мог стать антрепренером, коллектив разъехался, глава его тоже отсутствовал. Организовывать частное предприятие, хотя бы на началах кооперации, было невозможно — не у кого было бы собрать подписей, а Детский театр перешел в решительное наступление.

Выход был найден в передаче театра Мейерхольду для устройства спектаклей мастерских Государственного института театрального искусства[[94]](#endnote-79).

Государственный институт театрального искусства (ГИТИС) являлся продуктом разнообразных слияний, которым были своевременно подвергнуты Государственные высшие режиссерские мастерские (ГВЫРМ).

Помимо чисто теоретического отдела институт этот включал в себя ряд Мастерских сценического искусства, где учащиеся старших сроков могли бы проходить сценическую практику под руководством избранного себе мастера[[95]](#endnote-80).

Вот для этих-то сценических Мастерских и был взят у Моссо театр *Б. Садовая, 20*.

Комендант, назначенный ГПП (и явившийся, как водится, с милицией, с сургучом и печатями, намереваясь воспроизвести подвиги Смолина — Гарина), вынужден был отступить.

Из помянутых мастерских все имели уже помещения, покидать которые склонности не проявляли; бездомной была только Мастерская В. Мейерхольда. И театр, естественно, попал бы в ее единоличное ведение, не случись одного обстоятельства.

*«На окраине где-то города»*[[96]](#endnote-81) ютился так называемый Опытно-героический театр, основанный сецессионистами Камерного «ака», {65} возглавлялся он актером Фердинандовым и имажинистом Вадимом Шершеневичем[[97]](#endnote-82). Театр этот *героически* боролся с равнодушием публики, с проистекавшим оттуда дефицитом, также с жестокостью электрического счетчика. К сожалению, физические *опыты* и научные изыскания его в этой области были предусмотрены и карались. Положение становилось невыносимым.

Избегая всех прошлых, настоящих и, главное, будущих неприятностей, руководители помянутого театра обратились с ходатайством о принятии их в вассалы ГИТИСа на правах мастерской, причем играть они брались в Зеркальном зале театра на Садовой по изгнании оттуда злостно не плативших по договору кинематографщиков[[98]](#endnote-83).

Кинематографщиков в конце концов пришлось удалить с помощью физического воздействия властей.

Но Зеркальный зал тем самым не освободился. Состояние здания требовало ремонта, ремонт требовал денег, денег не было — в Зеркальный зал был пущен опереточный антрепренер Зон. Купно со своим коллегой Брянским они взяли на себя отопление всего здания, оплату части ремонта и обязались платить некоторый процент со своих сборов, в полноте которых не сомневались[[99]](#endnote-84).

В результате этого Опытно-героический театр и театр Мейерхольда оказались под одной крышей (правда, починенной!) и на одной сцене. Так состоялось *слияние № 4*.

Как и слияние с незлобинцами, оно было фиктивным, просуществовало еще меньший срок и было основано на соображениях хозяйственных.

Однако идеологические расхождения были другого оттенка, и на них стоит остановиться.

Если театр Незлобина являл собой наглядный пример гибели и разложения театра академических традиций, [то] Опытно-героический театр был молодым и буйным отпрыском богемы революционного времени.

{68} Он считал себя непримиримым врагом академизма, пролагателем новых путей и театром революционным.

Он так же, как и театр Мейерхольда, отказался от живописной декорации и, подражая постановке «Рогоносца», ставил свои пьесы на деревянных каркасах, одевая актеров в униформу, которую был склонен называть прозодеждой.

Внешнее сходство могло бы обмануть теоретика театральной хроники, но не обмануло театр Мейерхольда, как не обмануло оно и его публику.

Богемная революционность основывалась на понятии революционности формальной новизны. Если спектакль, полагает она, дать в таком виде, в каком его еще не давали, ощущение у зрителя будет новое. Всякая новизна революционна — такой спектакль будет революционным. Новая форма есть самодовлеющая революционная ценность. Тряпичные декорации — академическая традиция; городьба из палок — новизна, то есть революционность. Поставим же мещанскую мелодраму на палках и восславим тем революцию. Идеалистический снобизм и возрождение уайльдовского эстетизма, провозглашаемые такой формулировкой, слишком очевидны теперь, но тогда, когда впервые появились на сцене деревянные установки, многие, не вполне понимавшие суть дела, были склонны за палками не разобрать причин их появления на сцене Мейерхольда.

Сопоставление двух методов пользования новыми манерами сценического оборудования много способствовало уяснению различия. Дерево как материал оборудования и каркас как техническая его тема не были самодовлеющей ценностью в применении театра Мейерхольда. Им была поручена служебная роль.

Придворный и нечувствительно пришедший ему на смену капиталистический театр приучили публику к известному типу спектакля, к известной трактовке показываемых со сцен событий, к известному их истолкованию и созданию совершенно определенных выводов из увиденного. Вывод этот неизбежно находился в тесной связи со всей идеологией ушедшей эпохи. Вся система спектакля, вся его обстановка выработались в такой прочный организм, что и актер, входя в него как органическая клетка, вынужден был приспособить свою технику к такому истолкованию выпадавших на его долю ролей. В плену у того комплекса находился и зритель, многолетняя привычка которого заставляла {69} его дорабатывать впечатление увиденного именно в традиционном направлении. Если теперь этими академическими методами пытаться создать революционный спектакль, то самая революционная пьеса, трактованная указанным образом, неизбежно получила бы значение пьесы буржуазной; она была бы воспринята (в павильонной обстановке) как результат личного конфликта нехороших людей с хорошими, но неприспособленными к жизни, или (в постановке «суконной») как результат конфликта надмирных метафизических сил, с которыми людям все равно ничего поделать не удается.

Для спектакля-пропаганды надо было отвлечься от всего веками наслоившегося на театр наследия отживших эпох, оставив только самое необходимое — остов, схему, каркас спектакля, и в этих условиях уже ставить пропагандистские пьесы[[100]](#endnote-85).

Расхождение, как известно, тем сильнее обостряется, чем оно на первый взгляд незаметнее.

Понятно, что чувства названных коллективов вскоре стали далеко не братскими.

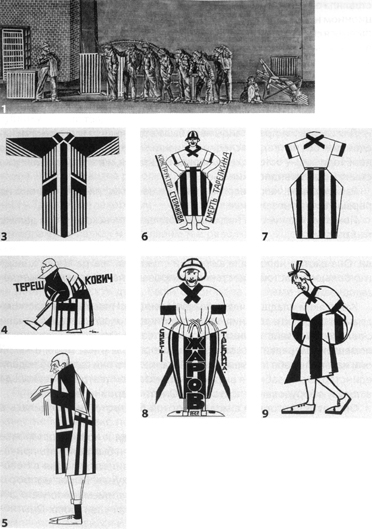
Публика тоже не осталась безразличной к тому, что ей показывали. Она охотно наполняла зал в дни спектакля театра Мейерхольда и с большой настойчивостью манкировала на спектакли *опытно-героические*[[101]](#endnote-86).

Как всякий младший член объединения (как Неволин, как масткомдрамцы в проекте слияния, как незлобинцы), *опытные герои* начали с овладения хозяйственными органами театра. Однако осторожность помешала им развить свои *героические опыты* в той мере, в какой они находили себе применение на Таганке. Зато они свято соблюдали единство кассы, забирая выручку от спектаклей театра Мейерхольда в пользу оборудования постановок Опытно-героического[[102]](#endnote-87).

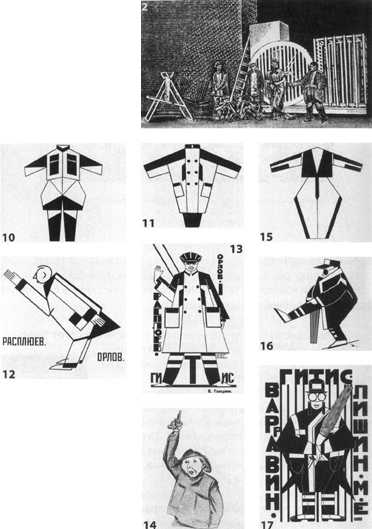
Оперетта прогорела с молниеносной быстротой и находилась в состоянии полной ликвидации[[103]](#endnote-88).

Поставив «Смерть Тарелкина»[[104]](#endnote-89) и переходя к новой постановке («Земля дыбом»), театр Мейерхольда вынужден был выяснить причины отсутствия средств на постановку. Повторилась история с Неволиным, с «Мистерией-буфф» и «Фуэнте Овехуна». Вырос вопрос о разделении касс, быстро перешедший, ввиду неприемлемости его для группы Фердинандова, в вопрос о дальнейших спектаклях Опытно-героического.

{70}



{71}



1 и 2. «Смерть Тарелкина» в Мастерской Вс. Мейерхольда, резано на дереве по фотографии В. Андреевым  
3. Униформа Тарелкина, рис. В. Ф. Степановой  
4. Тарелкин — М. А. Терешкович, рис. Дани  
5. Тарелкин — В. Ф. Зайчиков, рис. И. Ю. Шлепянова  
6 и 7. Конструктор Варвара Степановна и униформа Брандахлыстовой, рис. В. Ф. Степановой  
8 и 9. Брандахлыстова — М. И. Жаров, рис. П. С. Галаджева и И. Ю. Шлепянова  
10 и 11. Варианты военформы Расплюева, рис. В. Ф. Степановой  
12, 13 и 14. Расплюев — Д. Н. Орлов, рис. Дани, П. С. Галаджева и К. Кузнецова  
15. Униформа Варравина, рис. В. Ф. Степановой  
16 и 17. Варравин — М. Е. Лишин, рис. Дани и П. С. Галаджева

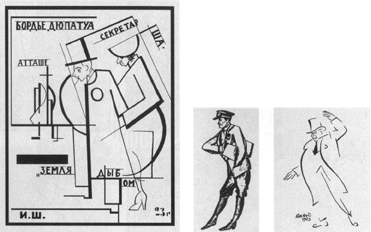
{72} Были бурные заседания, произносились слова о руке и ноге, драки не было. Опытно-героический театр прекратил свое существование[[105]](#endnote-90).

И в первый раз за свое существование закаленный всяческими испытаниями коллектив театра Мейерхольда мог сказать старинную формулу влюбленных: «Наконец одни!»

Медовый месяц своего сценического одиночества этот театр отпраздновал, как ему и подобало, массовой революционной пьесой «Земля дыбом», перестроенной из пьесы «Ночь» Марселя Мартине[[106]](#endnote-91).

Драму эту в точном переводе и в кубистическом павильоне уже давал Театр Революции, где она по вполне понятным причинам не могла быть воспринятой теми, к кому обращалась[[107]](#endnote-92). Огромный успех ее в театре Мейерхольда послужил лучшим оправданием той новой техники спектакля, основы которого только что были изложены.

Новым подтверждением правильности избранного пути и растущего признания этой правильности явился характер чествования двадцатипятилетней {74} режиссерской деятельности В. Мейерхольда[[108]](#endnote-93). Оно происходило в Большом театре 2 апреля 1923 года и впервые в истории торжеств этого рода привлекло в зал и на сцену этого архитектурного памятника совершенно новую публику. Дивизионная школа 14‑й стрелковой дивизии, кавалерийский эскадрон, легкий артиллерийский дивизион и Высшая школа красного воздухофлота со знаменем, оружием и оркестром взошли на подмостки приветствовать режиссера-революционера; уполномоченный ПУРа тов. Махалов читал адрес, и почетный караул вручил тов. Мейерхольду Красное Знамя.



Бордье Дюпатуа — Н. К. Мологин  
1. Рис. И. Ю. Шлепянова (Секретарша — Е. Я. Коган), «Зрелища», 1923, № 28  
2. Рис. П. С. Галаджева, «Антракт», 1923, № 3  
3. Рис. Дани, «Зрелища», 1923, № 35

История театра не запомнит такого торжества. Театральный Октябрь после долгой борьбы (только беглый очерк которой сообщен мной читателю) мог считать себя победителем, унося с этого торжества как трофей звание народного артиста Республики, завоеванное его знаменосцем.

Театр не успокоился на достигнутых результатах.

Все расширяя свою деятельность, работали внутри его и комячейка и комсомольская ячейка, глубоко пускала корни работа по руководительству клубных драмкружков и авиахиму.

Решено было во что бы то ни стало построить самолет. Началась агитация, сборы и организационная работа. Конец скрывался расстоянием, {75} но к нему приближались с настойчивостью и привычной уже театру выдержкой.

Все казалось благополучным.

И впервые за свое существование театр в полном составе решился покинуть Москву на лето; вопреки обыкновению московских театров, привыкших использовать частный ангажемент иностранных импресарио и отправляться гастролировать за границу, театр, принявший теперь название Театра имени В. Мейерхольда[[109]](#endnote-94), решил от таких предложений отказываться до выполнения им своего долга перед иногородней массой трудящихся. Харьков, Киев, Екатеринослав, Ростов-на-Дону увидели у себя спектакли нового театра, у которого — впервые — никто уже не отнимал помещения[[110]](#endnote-95).

К началу зимнего сезона 1923/24 года консолидировавшаяся и стабилизовавшаяся художественная реакция успела сколотить свою боевую программу. Вкратце она может быть сформулирована одним {76} словом: «Назад!» Развивая этот тезис, говорили: в репертуаре — назад к Островскому! в музыке — назад к Чайковскому! в живописи — назад к Маковскому!

Театр имени В. Мейерхольда ответил на эту программу постановкой «Леса»[[111]](#endnote-96).

Схема, найденная в первых работах театра, при постановке этой исторической комедии была расцвечена аксессуарами-характеристиками: проделанная подготовительная работа по схематизации делала это теперь вполне возможным. В результате оказалось, что Островский был далеко не таким носителем театральной отсталости, каким его надеялись видеть ак-защитники. Обнаружено было, что можно идти с Островским вперед, а его репертуар вовсе не обязан был оттаскивать назад к традициям театра, недостаточность метода которого достаточно обличалась даже для времени Островского и самим Островским.

Но со святыней шутить возбраняется. Святотатцы должны были быть обузданы.

{77}



1 и 2. Счастливцев — И. В. Ильинский; 3. Несчастливцев — М. Г. Мухин;  
4. Улита — В. Ф. Ремизова; 5 и 7. Восмибратов — Б. Е. Захава; 6. Турка — В. А. Маслацов; 8. Урядник — Н. В. Экк; 9. Портной — А. С. Каплан. Рисунки И. Ю. Шлепянова. 1924 г.

{78} И когда после заслуженного триумфа их очередного кощунства нераскаянные грешники отправились в начале лета 1924 года показывать свои спектакли ленинградским рабочим, традиционная летняя кампания по отобранию театра на *Большой Садовой* была возобновлена.

Партия эта не вышла из стадии дебюта и скоро привела к этюдному положению:

1. Театр *Б. Садовая, 20* отнимается у Театра имени В. Мейерхольда (ТИМ) и передается Пролеткульту (элегантный вариант: здание передается какой-либо оперетке).

2. Коллектив Театра имени В. Мейерхольда сливается (*слияние № 5*) с труппой Театра Революции.

Здесь имеются два продолжения:

а) *Слияние состоится. Мейерхольд остается* заведующим художественной частью Театра Революции — и *ничья*, так как в Театре Революции ему позволяют только академизовать собственную работу (*повторение ходов*), и —

б) *Мейерхольд уходит* из Театра Революции. Тогда следует немедленно:

3. Рабис требует регистрации Мейерхольда как безработного, и —

4. дает ему путевку в Большой театр *(мат)*. Угроза выглядела грозно, но была опровергнута следующим образом.

В это время (как это было и в эпоху наступления Масткомдрам) площадь опять позвала театр Мейерхольда. Все тот же неутомимый тов. Подвойский послал ему телеграмму, требуя устройства массового действия на Ленинских горах.

Телеграммы об акте на театр и о новой работе встретились.

Массовое действие на этот раз оказалось осуществимым, и театр дал производственный {79} ответ атакующим ([*Приложение № 11*](#_Toc399141681)). За основу была взята постановка «Земли дыбом». Ученики бывшего ГВЫРМа Коренев и Люце произвели подготовительную разведку местности и доложили диспозицию. Операцией руководил Мейерхольд, и очередной конгресс Коминтерна на этот раз не остался без фестшпиля. Нападение на театр было окончательно отбито.

Нет, впрочем, уверенности, что при случае оно не возобновится, но можно сказать на основании выстраданного театром опыта, что и новые попытки не смогут его уничтожить.

Облаком, омрачающим его существование, остается то обстоятельство, что здание, занимавшееся Театром РСФСР Первым, до сих пор ТИМу полностью не вернулось. За естественной смертью оперетты Зона — Брянского Зеркальный [зал] и все правое крыло театра отошло под игорный дом (Казино), доныне продолжающий свою *высокоуспешную* деятельность бок о бок со сценой Театрального Октября, не подавая никаких надежд на возможности расширения территории театра, которому все тесней становится на отвоеванном участке.

Участие в производстве — необходимая часть ученичества, поэтому Государственные экспериментальные мастерские (последний вариант школы Мейерхольда, история которой богата не меньшими событиями, чем театр его имени) переселились в ТИМ. Сильно разрослись партийные организации. Действуют два кружка по поднятию социальной сознательности сотрудников театра (марксистский и ленинский), работают четыре школы политграмоты (первой и второй ступени), клубно-методологическая лаборатория, психоисследовательский кабинет. Театральный Октябрь создал организацию, только по имени похожую на то, что разумеют под словом театр. Длительная и упорная борьба, проведенная коллективными усилиями всех приверженцев Театрального Октября, могла достичь своего успеха {80} только при условии большой сплоченности их рядов. Мы видели, в каких условиях вырабатывалась эта сплоченность и каким внешним испытаниям она подвергалась.

Испытания внутреннего порядка были не менее серьезны. Коллективу приходилось зорко следить за всеми нежелательными, с его точки зрения, явлениями, неизбежно, по человечеству, возникавшими в собственной его среде. Все колеблющиеся, малодушные, совместители и халтурщики по установлении недействительности увещаний и предупреждений из коллектива изымались. Со временем при все улучшающихся условиях жизни коллектива и ослабления натиска *внешних опасностей* опасность внутреннего ослабления обнаруживалась все отчетливей. Театру могло грозить профессиональное перерождение. Наметились тенденции к премьерству и все с этим связанное, грозившее стереть все специфические особенности многострадального коллектива. На защиту собственного лица коллектив поднялся сам. С полной его и беспощадной поддержкой все такие тенденции были ликвидированы с корнем, ликвидированы с быстротой и решительностью, не давшими никаких шансов на возможность их повторения.

Одновременно выяснилось, что расширившаяся деятельность внесценической работы способна породить одну разновидность сотрудничества, к непосредственному производству театра не относящуюся. Можно быть прекрасным клубным работником и большим другом ТИМа, можно быть его учеником и «сочувствующим», не имея данных для участия в его производстве. Такие люди, конечно, не могут быть членами трудколлектива, и это им указывалось. В таком направлении был проведен целый ряд чисток. Они повторяются периодически. Лица, уходящие после них из-под гостеприимного крова ТИМа, уносят с собой разные чувства, но неизменно сохраняют на всю свою деятельность отпечаток пройденной школы. В Москве ли, в провинции ли протекает их дальнейшая работа, она неизбежно проходит под знаком Театрального Октября и приносит даже на самые удаленные от центра сцены принципы трактовки агитационного спектакля, выработанные на *Б. Садовой, 20*.

Ликвидация театрального хлама, гигиеничность сценического оборудования, замена дорогих живописных декораций дешевой деревянной конструкцией — вот технические особенности постановки, становящейся все более распространенной. Эти принципы в {81} своем применении сохранили в труппе не одно здоровье актера, уберегли в каждой кассе не один десяток тысяч, а в общесоюзном масштабе создали экономию средств, во много раз покрывающую те суммы, в «поглощении» которых когда-то несправедливо обвиняли Театр РСФСР Первый его гонители.

По территории своего влияния этот театр давно уже вышел за пределы, намеченные его первым названием. Влияние это разлилось по всей поверхности шестой части нашего глобуса, а из вторых рук о нем судят и его изучают уже и в странах, еще не отвоеванных рабочими у своих эксплуататоров.

Это было отмечено на последнем торжественном событии в жизни ТИМа: 14 марта 1926 года над Москвой впервые поднялся самолет, построенный работниками искусства, — надо ли говорить, что этот единственный в своем роде самолет был сооружен на средства, собранные Театром имени В. Мейерхольда?

Итак? Итак, театр, задавшийся целью построить спектакль, соответствующий эпохе Красного Октября, существует уже пять лет. За это время его решали воспретить *четыре* раза и *пять* раз его сливали с другими организациями. Столько же раз у него отнимали помещение. До настоящего времени он еще не имеет всей площади, отнятой у него в первое его закрытие.

Мне хотелось в этих немногих страницах напомнить о жизненной борьбе первого революционного театра нашего Союза тем друзьям ТИМа, которые радуются его достижениям и считают пятилетие его существования своим собственным праздником.

# **{****82}** Приложения

## Приложение № 1[[112]](#footnote-18)

### Зампредседателю Тройки Первого Театра РСФСР т. Мейерхольду от З. Н. Верова

Настоящим сообщаю, что полученное мною от 8 сего марта от вас положение о Первом Театре РСФСР, а также приказ по театру мною не мог быть вывешен на доске Правления театра, так как заведующий театром Б. С. Неволин означенные объявления вывешивать запретил и подтвердил свое запрещение в присутствии председателя месткома Рогожина и секретаря т. Голубева, которые со своей стороны означенное запрещение санкционировали.

8/III-1921 г.

*З. Веров*

### Товарищам актерам, рабочим и музыкантам и всем работницам Первого Театра РСФСР (бывш. Вольного и Нового театров)

Слагая с себя обязанности заведующего театром, труппой и всей административно-хозяйственно-финансовой частью, приношу мою благодарность всем товарищам за оказанное мне доверие во время совместной работы. Воспоминания об этом являются для меня лучшей наградой за все труды по созданию нашего театра.

*Борис Неволин*

К сведению подписавших условия (договор) в Вольный театр, ныне [Театр] 1‑й РСФСР — срок этих условий был до 1 мая 1921 года.

*Б. Н*.

## **{****83}** Приложение № 2

### К труппе Театра РСФСР Первого

Настоящим те из артистов, которые разделяют взгляды на задачи и цели театра его руководителя, те, которые, несмотря на организационные недочеты и промахи, готовы продолжать наш трудный и длинный путь борьбы и исканий и впредь, когда открываются широкие перспективы гигантской творческой работы, — приглашаются сообщить об этом секретарю театра.

Записавшиеся будут приглашены в назначенное время, о котором будет объявлено особо, для заслушивания доклада заведующего художественной частью о дальнейших работах Театра РСФСР Первого в предстоящем летнем сезоне.

Комитет Трех *В. Мейерхольд*

Режиссерская коллегия *Бебутов*

Секретарь театра *Л. Колпакчи*

12/IV – 21 г.

## Приложение № 3

### Пора кончать

В «неделю профсоюзов» все театры были бесплатны для членов профсоюзов, преимущественно, по моему мнению, для рабочих. Билеты распределялись специальной комиссией.

Тем не менее, я в один вечер посетил два театра и одну студию МХТ с исключительной целью наружного осмотра публики и категорически утверждаю, что процент рабочих и низших служащих в студии был равен нулю, а в театрах нужно было долго всматриваться, дабы уловить затерявшихся в общей массе вылощенных интеллигентов и разряженных дам — один или два десятка рабочих и работниц. Отличить совсем не трудно.

Вообще с театральной Сухаревкой нужно раз навсегда покончить. Я приведу случай, из которого следует сделать надлежащий вывод. По примеру «Летучей мыши», на подмостках которой одно время нашли приют остатки оперетки Потопчиной для ночных кабаре, представители милиции в ночь с 20 на 21 сего февраля в Третьем Театре РСФСР (бывш. Корш) натолкнулись на следующую картину.

{84} Обычно спектакль в этом театре оканчивается в 10 – 12 часов вечера, между тем, прибыв на Богословский переулок в 12 часов ночи, милиция заметила, что в театре полное освещение, а все двери заперты на ключ. На стук представителей милиции появившийся за стеклянной дверью швейцар сбегал раньше куда-то наверх и спросил у кого-то разрешение — *открыть* или не открывать, и после каждого усиленного стука в дверь он это проделал три раза.

Наконец, двери открываются, и вошедшие убедились, что недавно ликвидированная Сухаревская площадь переселилась в этот театр, субсидируемый Республикой. Буфет открыт, на стойке несколько дюжин приборов ножей и вилок, большое количество пирожных, мяса, хлеба, повидлы, сахара, свежих яблок и т. п.

На заданный вопрос продавщица ответила, что пирожное отпускается с кремом по 1200 рублей и без крема по 1000 рублей за штуку, бутерброд с мясом 250 рублей и т. п. В фойе театра были зажжены все люстры. Председатель правления театра объяснил, что это закрытый концерт для своих сотрудников и рабочих, коих имеется свыше 300 человек, что продукты получены из МПК [Моспотребкооперации] бесплатно для удовлетворения рабочих и служащих, а концерт и вечеринка, как *это гласил* большой плакат, расписанный местным художником, якобы разрешен ОНО [Отделом народного образования] Городского района и должен продлиться до трех часов ночи. Письменного разрешения милиции предъявлено не было. По проверке лиц, находившихся на концерте, оказалось, что ни одного рабочего в театре нет, была избранная публика в числе 70 – 75 человек, состоящая исключительно из видных артистов и несколько человек со стороны, сотрудников Наркомпочтеля, различных военных учреждений и даже находящихся в командировке из Донской области. Был один представитель ТЕО, ведающий распределением между театрами продуктов, предметов и мануфактуры. Оказавшийся на концерте рабочий театра бутафор, восемнадцатилетний юноша, на мой вопрос, получил ли он свою долю из буфета, наивно ответил: «Откуда же мне взять для этого денег?» А низшие служащие театра, по ночам обслуживающие этих господ, тут же жаловались начальнику 2‑го района милиции, что такие вечеринки не редкость и что господа жрут, а им ничего не дают. Такие закрытые концерты и вечеринки в театрах, действительно, не редкость, причем это делается без дежурства представителей милиции и пожарной инспекции.

Между прочим, перед концертом кто-то говорит вступительное слово, посвященное «памяти Шопена», а так как театр закрыт на замок и там исключительно своя избранная публика, то кто мне поручится, что вступительное слово не было посвящено «памяти генерала Врангеля».

{85} Нужно обратить серьезное внимание и раз навсегда покончить с крылатыми фразами «искусство должно быть свободно», «искусство аполитично» и т. п. буржуазной дребеденью. Нужно всеми мерами прекратить спекуляции театральными билетами и вечеринки, устраиваемые «в память Шопена» с Сухаревским рынком, и дать действительный доступ широкой массе рабочих и трудящихся туда, где они могут, помимо заслуженного отдыха и развлечения освобождать свой мозг от религиозных и других обывательских предрассудков.

*Александр Глузман*

## Приложение № 4[[113]](#footnote-19)

РСФСР

Раб. Крест. Правит. Нар. Комисс. Проев.

Отдел

Нар. образования

Художеств. п/Отдел

8 апреля 1921 г.

№ 2428

### Мандат

На основании состоявшегося постановления на совместном совещании ТЕО Главполитпросвета и Художественного сектора Губполитпросвета МСР и КД [Московский совет рабочих и крестьянских депутатов] сад и театры «Аквариум» передаются на летний сезон 1‑му Театру РСФСР (Зимний театр), Теревсату (Летняя сцена) и учреждениям физической культуры Всевобуча.

{86} Предлагается осуществить передачу в кратчайший срок, а 1‑му Театру РСФСР и другим поименованным здесь учреждениям с представителем Худсектора совершить приемку «Аквариума» с тем, чтобы летний сезон в нем был открыт 1 мая 1921 года.

Завед. худож. сектором Губполитпросвета *(подпись)*

Управдел *(подпись)*

### Стенограмма заседания по вопросам театрализации допризывной физической культуры *18 июля 1921 года*

Председатель *т. Подвойский*.

Присутствовали *тт. Луначарский, Мейерхольд, Алейников, Иванов, Руссо, Соколов А., Соколов И*.

Начало в 15 час. 30 мин.

Доклад *тов. Мейерхольда*.

*Тов. Соколов* читает постановление.

*Тов. Подвойский*: Мне кажется, что здесь прежде всего нужно разрешить вопросы, так сказать, порядка программного; желательно или нет признать необходимость театрализации физкульта. Это первый вопрос. Вторым вопросом являются методы осуществления этой программы в ближайшее время. Вот три вопроса, которые нам предстоит разрешить.

По первому вопросу я позволю себе отметить следующее. Мы к вопросу о театрализации подошли вплотную еще с осени прошлого года. Анатолий Васильевич [Луначарский] был на ипподроме, когда мы давали праздник в честь 2‑го конгресса Коминтерна. В этот день допризывниками были исполнены различные физические упражнения. Тогда на всех нас произвела большое впечатление масса действующих лиц, исполняющих различные упражнения, по-видимому, без всякого видимого руководства. Это было нечто мистическое, сверхъестественное.

Но несомненно А. В., может быть, скажет, что это была лишь показная сторона дела. Об этом говорить не приходится. Но особенно большое впечатление произвели эти упражнения на массу смотрящей публики. Несомненно то, что этот праздник произвел громадное впечатление на всю массу. Ведь вы сами знаете, какое впечатление производит масса людей, двигающихся хотя бы на параде. Там не думается о том, какая работа была произведена прежде, чем добиться этих стройных согласованных движений. Не думается о той громадной работе, которая была проделана перед парадом и началась задолго до него. Потребовалось очень много усилий, чтобы согласовать {87} движения этой массы, дать им известную закругленность и законченность. Мы об этом не думаем, когда принимаем парад. На параде мы видим только плоды долгой и трудной работы, видим результаты этой работы. То же самое и в этих упражнениях. Мы здесь видели плоды долгой и очень трудной работы.

Но мы, к большому сожалению, не могли показать эту работу с наиболее выгодной стороны, потому что у нас нет соответствующих руководителей-режиссеров. У нас есть так называемые черновые работники, которые отделывают малейшие детали, но нет таких работников, которые могли бы показать всю эту работу лицом. Здесь уже нужен театральный режиссер. Тут мы вплотную подходим к театру. Только театр может дать творческую работу, которая выразит весь смысл наших упражнений, дать в наиболее выгодном свете их лучшие стороны. Нам театр именно нужен для такой работы, а не как кто-то смотрящий и оценивающий нашу работу. Мы в театре ищем своего сотрудника. Нам необходимо, чтобы театрализация началась сейчас же, немедленно, ибо задачи наши не терпят, и нам время терять нельзя. Мы совместно с театром доведем нашу работу до апофеоза. В этом направлении у нас уже были некоторые попытки во время парада на Красной площади. Мы стремились к тому, чтобы вошедшие на площадь части разлились по ней театрально, но у нас это не удалось, потому что не было соответствующих руководителей, а были только работники, хорошие работники, но не умеющие показать свою работу лицом.

Итак, программа театрализации стоит на очереди. Это нужно для того, чтобы приблизиться к массовому труду. Этот труд везде и всюду нам нужен, и мы к правильному его проведению стремимся. Это нам надо всегда помнить. Во всех наших работах нам нужен художественный элемент, чего без содействия театра мы дать физической культуре не можем. Что касается основного вопроса, то мы здесь стоим перед необходимостью во что бы то ни стало его разрешить.

Далее, что касается программы, то она уже нащупывается. Мне думается, что мы на сегодняшнем заседании должны все это зафиксировать в ряде определенных тезисов, благо здесь присутствуют начальники обоих заинтересованных ведомств — и Наркомпроса, и Всевобуч.

*Тов. Луначарский*. … Всякое выступление перед народом, перед большой массой есть ни что иное, как спектакль, в котором выступает сорганизованный народ. Так было во времена греков, так есть и сейчас в странах, где спорт стоит на достаточной степени развития. Я думаю, что никакое совершенство не может быть достигнуто путем только упорного труда. Для этого нужны еще кой-какие задатки, заложенные в самую натуру человека. За кулисами, конечно, трудятся и трудятся с большим упорством, но ведь «закулисы» не {88} есть еще театр. Театр есть лишь на сцене. За кулисами совершается лишь подготовительная работа. Попытка внести элементы… приводит лишь к большей затрате дополнительных, так называемых черных сил…

Самое физическое движение должно быть поставлено так, чтобы на площадке допризывнику не было скучно, а чтобы допризывники трудились более или менее с наслаждением…

Первое. Не знаю, ясно ли товарищ Подвойский нащупал эту норму. Я боюсь, что это будет подготовкой к параду и притом очень мучительной. Ее надо сократить, выработать известные методы, которые сократили бы эту работу, тейлоризировать ее. Для этого надо пригласить «театрального человека», который бы заботился о внешности. Это, по-моему, испортит всю работу…

Второе. Искусство должно развернуть человеческий организм, человеческое тело… Вот эта задача есть художественная, она научна. Но вот другая задача — это дать понять окружающей массе эту красоту и художественность. Показать эту работу лицом. И вот уже здесь начинание театра. Всякий парад есть уже спектакль. Всякое массовое действие есть манифестация театра. И когда за это берется художник, то он не может, не умеет показать, не умеет придать этой манифестации художественность. Здесь нужен театральный режиссер, которого мы еще не имеем.

Теперь вы говорите: «Отдайте нам Первый Театр РСФСР!», «Отдайте нам цирк и сад “Аквариум”!». Но, сами судите, разве это возможно? Мы еще не знаем вашей работы. Вы сначала нам покажите вашу работу, покажите, что вы сделали в этой отрасли, хотя бы на одной из ваших площадок. Заинтересуйте нас этим делом, и тогда мы вам, может быть, отдадим не только эти три театра, а, может быть, гораздо больше. С этого, по-моему, следует начать. Вы переговорите об этом с Моссоветом, но прежде надо сделать так, чтобы они поняли всю полезность этого начинания. Поступать же иначе — это значит устраивать такое дело, которое мы сами еще хорошо не знаем и не вполне поняли.

Я не сомневаюсь в том, что «Аквариум» был бы очень подходящ для Всевобуча со всеми своими многочисленными дорожками. Он был бы очень хорош для массовых упражнений Всевобуча. Но вот по отношению к Театру РСФСР — что там будет делать Всевобуч? Я думаю, что по-прежнему будут {89} ставиться «Зори» и «Мистерия-буфф», но он будет только несколько независим, но по существу нового там ничего не будет.

Конечно, я вполне сознаю, что массовый театр хорош. Театр РСФСР [Первый] именно и хорош как массовый, как театр революционный, и поступать с ним так легко не следует. Надо над этим подумать. Будет ли он развиваться по-прежнему или из сближения со Всевобучем выйдет что-нибудь новое, это еще не совсем ясно, это еще дело будущего. Я просил бы мне сказать об этом более конкретно.

Я должен еще знать, что Всевобуч намерен сделать с цирком. Я вполне согласен, что нет никаких данных, чтобы в Москве было два цирка. Если мы оставим только один цирк, то, пожалуй, будет даже лучше. Более целесообразно. В одном цирке мы сможем дать более хорошую программу, чем в двух…

*Тов. Мейерхольд*. … Я хотел бы сказать о двух периодах: о периоде тренировки и о периоде непосредственно перед спектаклем. Я понял, что Анатолий Васильевич сказал, что как будто тренировка совсем не нужна. Это неправильно. Конечно, тренировка — работа очень скучная, и поэтому с площадок теперь замечается даже некоторое дезертирство. Но этой скуки избежать очень трудно. Ведь когда спортсмен тренируется, ему бывает тоже очень скучно. Но он тренируется, видя в дальнейшем для себя некоторую пользу.

Но интересно то, что когда допризывник у вас на площадке устанет от долгой и скучной тренировки, то он все-таки с удовольствием идет в клуб или художественный кружок. Нам это необходимо учесть. Значит, занятия в клубе или художественном кружке допризывники считают для себя как бы некоторым отдыхом.

Конечно, театр хорош сам по себе, точно также и спорт хорош сам по себе. Но вместе с тем они взаимно дополняют друг друга. Если же мы эти две вещи будем отделять друг от друга, то получится то, с чем мы сейчас боремся в театре. В театральных школах у нас до сих пор почти не занимались гимнастикой. Если когда в школу и приходил учитель гимнастики, то он занимался там часок-другой, и этим дело кончалось. Вот теперь мы работаем над этим созданием такой программы, куда бы входили и многие элементы гимнастики. Мы предполагаем посвятить гимнастике весь первый курс. И если окажется этого мало, то можем захватить и часть второго курса.

Тов. Алейников говорит, что нужно учить театру, но говорить так, это значит забегать вперед лет на двадцать пять. Но мы тоже хотим иметь это в зародыше. Но мы знаем, что это будет лишь через двадцать пять лет, и для этого нам нужно войти в теснейший контакт со Всевобучем…

{90} Пролеткульт сейчас зарылся чересчур во внутренних переживаниях, зарылся в психологизме. Конечно, и там есть некоторые работники, прорывающие фронт…

Что касается Второго Театра РСФСР, то мы не мечтаем, что он перейдет в ведение Всевобуча, но вместе с тем надо заметить, что без Всевобуча массовые сцены мы ставить не в состоянии.

Теперь относительно цирка. Я думаю, что полезно было бы [одно] отделение программы отдать Всевобучу с тем, чтобы в этом отделении Всевобучем исполнялись [номера], которые теперь в цирке исполняются. Именно упражнения на турнике и т. д. Теперь цирк ударился в сторону варьете, и поэтому введение в программу упражнений Всевобуча оживит работу цирка…

*Тов. Подвойский*. Мне кажется, что затрагивать посторонние вопросы на собрании не представляется целесообразным.

*Тов. Соколов* приводит пример о влиянии музыки на работу. Далее он говорит о необходимости создания нового вида гимнастики — индустриальной гимнастики.

РСФСР

НКП

Главполитпросвет.

Комитет Республики

Отдел Художественный

22 июля 1921 г.

№ 588

### В Политпросвет Горрайона

Во исполнение постановления Особого совещания от 18 июля под председательством начальника главного управления Всевобуча тов. Подвойского с участием наркома по просвещению т. Луначарского, председателя Всероссийского бюро режиссеров т. Мейерхольда и членов коллегии Тефизкульта об организации «Городка Тефизкульта» на территории Первого Театра РСФСР, цирка (бывш. Никитина) и сада (бывш. «Аквариум») поручается начальнику Тефизкульта тов. Мейерхольду В. Э. и его помощнику (заместителю) тов. Соколову И. В. заключить договор с Горрайоном об использовании для работ по театрализации физической культуры сада бывш. «Аквариум» со всеми находящимися на его территории помещениями, сооружениями и инвентарем.

Зав. худ. отд. Главполитпросвета *(подпись)*

Секретарь *(подпись)*

### **{****91}** В коллегию МОНО

Несмотря на то, что художественный сектор Губполитпросвета выдал Первому Театру РСФСР (1‑й Театр МОНО) мандат на занятие помещения бывш. сада «Аквариум» на летний сезон, Горрайон воспрепятствовал этому, ссылаясь на то, что он намерен использовать всю названную территорию [по] плану, выработанному им самим.

В план Театра РСФСР Первого, известный художественному сектору Губполитпросвета, входит следующая программа:

*В закрытом театре*.

В то время как в Театре РСФСР Первом (бывш. театр Зон) в течение мая и июня исполняется «Мистерия-буфф» Маяковского, премьера которой состоится 1 мая, с утверждения Центральной комиссии по проведению первомайских празднеств при МК РКП на территории сада «Аквариум» в помещении закрытого театра другой частью труппы, усиливаемой новой группой артистов, исполняется следующий репертуар:

1) «Вильгельм Телль» и «Песнь о колоколе»,

2) «Свадьба Фигаро»,

3) «Нора»,

4) «Жорж Данден»,

5) «Женщины в народном собрании» (Аристофан),

7) «Смерть Тарелкина» (Сухово-Кобылин),

8) «Буря» (Шекспир),

9) «Спартак» (Волькенштейн),

10) «Близнецы» (Плавт).

Но центральной работой театра для этого летнего сезона является осуществление подготовляемой уже три месяца (с привлечением хора, оркестра, певцов) трагедии на музыке, в которой драматическое действие в течение монологов и диалогов прерывается пантомимой, мелодрамой и музыкально-вокальными моментами вагнеровской партитуры. Это «Кола ди Риенци — последний римский трибун», либретто Р. Вагнера, фрагмент романа Оттона Бульвера[[114]](#footnote-20).

*Открытая сцена*.

В летнем помещении на открытой сцене состоятся спектакли Теревсата по следующей программе:

Сезон откроется политическим обозрением «17-21 (Путешествие Бульбуса)», сочинение Арго, Адуева и Деге [Д. Г. Гутмана], постановка Д. Гутмана и {92} Кригеля, декорации художников Комарденкова, музыка Фельдмана. Следующей программой пойдет «Школа человеколюбия» Е. Зозули, «Светопреставление» Эренбурга[[115]](#footnote-21).

В саду предполагаются постановки ряда «Агит-Петрушек» на темы дня.

К третьей программе намечены «Город в кольце»[[116]](#footnote-22), «Екатерина Великая»[[117]](#footnote-23) и др.

*На открытых площадках*.

Кроме того на той же территории «Аквариума» на открытых площадках будут происходить спортивно-театральные выступления и другие лабораторные работы Всевобуча согласно тезисов резолюции, принятой на Всероссийском совещании политпросветов 1 – 8 ноября 1920 года. Соглашение Всевобуча и ТЕО Главполитпросвета предусматривает необходимость объединенной работы двух названных организаций. Необходимо немедленно приступить к осуществлению разработанной программы по театрализации физической культуры под наблюдением подотдела Тефизкульта при ТЕО Главполитпросвета и при участии художественного сектора Главполитпросвета, от которого уже получено принципиальное согласие на это новое начинание, где скрещиваются политпросветительская работа одного учреждения и специальная (по оздоровлению физической культуры) другого.

Так как осуществление трагедии на музыке «Риенци» вызвало необходимость организовать оркестр при Первом Театре РСФСР и таковой уже организован согласно представленной и утвержденной сметы, это дает возможность использовать таковой как для массовых пантомим на основе новых сценариев, так и для симфонических концертов {93} по новой программе с преобладанием героической музыки, как, например, 9‑я симфония Бетховена с новым текстом хора «К радости».

*Лит-Агит*.

Литературно-агитационная часть Первого Театра РСФСР в летнее время предполагает особенно интенсивно развить агитацию и пропагандистскую работу, стесненную зимой рамками коридоров театра. С этой целью будут предприняты следующие работы:

1) На территории сада будет раскинуто несколько специальных плакатных витрин, отражающих всю созидательную работу Республики в плакатах, диаграммах, рисунках и фотографиях.

2) Будет выстроен специальный киоск РОСТА с радиоприемником, работа которого будет демонстрироваться тут же на глазах у зрителей, а телеграммы которого будут тут же опубликовываться на специальных экранах. Переговоры по этому поводу уже начаты с РОСТА.

3) В саду будет несколько книжных витрин, демонстрирующих все новинки книжного и журнального дела в Республике.

Кроме того будет функционировать читальня, в которой будут все периодические издания и брошюры. Читальня будет открыта для публики с утра до вечера.

4) Широко будет проведен опрос зрителей об их впечатлении, а также требованиях и запросах, предъявляемых ими к современным зрелищам и развлечениям, путем особых анкетных листов.

5) По понедельникам по соглашению с культотделом Всерабиса будут происходить доклады, лекции, дискуссии по всем вопросам театральной и общественной жизни.

Сообщая эту программу летнего сезона, мы надеемся на то, что коллегия МОНО, дополнив ее своими указаниями, удовлетворит нашу просьбу о предоставлении нам помещений «Аквариума» на летнее время.

Председатель правления театра.

Заведующий художественной частью.

Заведующий Лит-Агит.

Председатель режиссерской коллегии.

Бюро комячейки.

Председатель месткома.

Верно: секретарь театра *Лев Колпакчи*

2/IV-21 г.

## **{****94}** Приложение № 5

### Письмо в редакцию[[118]](#footnote-24) *К постановке «Мистерии-буфф»*

В целом ряде центральных и местных учреждений, партийных организаций, а также в круге лиц, плохо ориентирующихся в событиях театральной жизни Москвы, упорно циркулируют слухи о том, будто бы постановка на немецком языке «Мистерии-буфф» в цирке организована и осуществлена Первым Театром РСФСР.

Так, например, наш театр получил выписку из одного протокола одной комиссии, где, вменяя в вину Театру РСФСР Первому расточительную затрату на постановку «Мистерии-буфф» в цирке, сообщается предложение немедленно и вместе с тем закрыть Первый Театр РСФСР[[119]](#footnote-25).

«Бездонная бочка», статья тов. Н. Овсянникова в «Коммунистическом труде» (№ 373, 28 июня 1921 г.) приветствует решение Комиссии трех о закрытии Театра РСФСР Первого и также инкриминирует ему затрату на постановку «Мистерии-буфф» сотни миллионов.

Указывая на то обстоятельство, что постановка названной пьесы в Первом Театре РСФСР стоила 27 миллионов, Театр РСФСР Первый считает долгом довести до всеобщего сведения, что никакого участия в инкриминируемой ему постановке «Мистерии-буфф» в цирке он не принимал.

Зав. худ. частью *В. Мейерхольд*

Председатель режиссерской коллегии *В. Бебутов*

«Коммунистический труд»  
от 7 июля 1921 года за № 381

### К закрытию Театра РСФСР *(письмо в редакцию)*

В номерах 141 «Известий» и 376 «Коммунистического труда» напечатано письмо В. Мейерхольда и В. Бебутова. Все это письмо от начала до конца не соответствует точному положению дела.

Авторы письма, одновременно распространяющие резолюцию на ту же тему от имени коллектива театра, утверждают и в резолюции, и в письме, что причиной закрытия театра послужила постановка «Мистерии-буфф» в цирке Саламонского, с которой Первый Театр РСФСР не имеет ничего общего.

{95} Комиссия, постановившая о закрытии Первого Театра РСФСР, обсуждала два вопроса: о Первом Театре РСФСР и о специальной постановке «Мистерии-буфф» в цирке Саламонского.

По первому вопросу постановлено: немедленно все постановки Первого Театра РСФСР воспретить и самый театр закрыть, по второму — предложить ТЕО Главполитпросвета снять «Мистерию-буфф». Оба постановления в мотивировочной части указывают на расточительность расходов этих предприятий.

Первый Театр РСФСР кроме «Мистерии-буфф» и «Зорь» в текущем году ни одной новой пьесы не поставил и тем не менее с 1 января поглотил, как совершенно правильно ставил вопрос Овсянников в «Коммунистическом труде», сотни миллионов рублей, а если учесть все снабжение, то свыше миллиарда.

Он превысил расходы театра бывш. Корш, у которого отдельные постановки стоили необычайно дорого, в то же время Первый Театр РСФСР не дал ни одного спектакля, в отличие от всех остальных театров, для рабочего населения в районах.

Резолюция, подписанная теми же авторами, обвиняет комиссию в том, что она явилась орудием в руках «злонамеренных спецов из тех, которые свили себе прочное гнездо в правительственных учреждениях для проведения шулерских приемов своей безответственной и спекулятивной игры». На такое обвинение комиссии, созданной при партийном органе, отвечать, разумеется, нечего — на него достаточно указать пальцем. Приходится констатировать, что разложение в актерской среде, судя по такого рода пунктам, зашло дальше, чем об {96} этом докладывал пишущий эти строки на Губернской конференции работников искусств.

Совершенно ложно утверждение, будто постановка «Риенци», задуманная Первым Театром РСФСР, не может преодолеть совершенно чудовищных волокит незаинтересованных «междуведомственных комиссий».

Смета на эту постановку задержана Художественным сектором все по тем же причинам, так как стоимость ее исчисляется сотнями миллионов, а со снабжением приближается к миллиарду.

«Если бы ко времени получения постановления указанной комиссии, — пишут авторы в пункте четвертом резолюции, — Театр РСФСР Первый не был распоряжением наркопред Луначарского передан в ведение ТЕО Главполитпросвета, то постановление это вызвало бы в коллективе названного театра ту растерянность, которая, несомненно, приостановила бы текущую работу». Это единственный правдивый пункт. Постановление о закрытии [театра] предполагало приостановку работы, разумеется, вне зависимости от того, будет ли растерянность в Первом Театре РСФСР или не будет. К сожалению, приходится констатировать, что еще один театр, закрытый органом Московского совета, нашел сейчас же покровительство центральных органов Наркомпроса.

Заведующий худ. сектором Губполитпросвета *М. Бек*

*Примечание: «Мистерия-буфф» шла и идет в двух театрах — в помещении бывш. театра Зон и в Государственном цирке. Что касается официальной стоимости постановки в помещении Зон, то таковая действительно обошлась в 27 миллионов рублей единовременно, но, как пишет т. Бек, итого эти спектакли стоили сотни миллионов рублей, а вместе с материальным снабжением свыше миллиарда. Что касается постановки той же «Мистерии-буфф» в цирке, то она сразу же обошлась в 550 миллионов рублей.*

*Н. Овсянников*

## **{****97}** Приложение № 6

РСФСР Московский

Совет Раб., Крест, и Красноар. Деп.

Художествен, п/отдел

1‑й Театр

9 июля 1921 г.

№ 729

Ввиду исключительного значения готовящейся в Первом Театре РСФСР постановки революционной трагедии на музыке Вагнера «Риенци» прошу вас, подведомственные мне учреждения, содействовать скорейшему продвижению смет как финансовых, так и материальных.

Нарком *А. Луначарский*

С подлинным верно: секретарь *(подпись)*

## Приложение № 7[[120]](#footnote-26)

РСФСР

НКП

Главный Полит.‑Просветит.

Комитет Республики

Отдел Художеств.

2 сентября 1921 г.

№ 279

### [В] Масткомдрам

Художественный отдел ГПП уведомляет, что взамен театра б. Незлобина, который представлен вам быть не может, в ваше распоряжение на основании постановления плановой комиссии и по соглашению с наркомом по просвещению передается Театр РСФСР Первый (б. Зон), где вам надлежит принять здание со всем инвентарем и со всеми делами.

Художественному совету Масткомдрам поручается создание одного показательного театра Масткомдрам путем соединения лучших сил обеих трупп для дальнейшей работы в плане Масткомдрам.

{98} Зав. режиссерско-постановочной частью т. Ильину поручается формирование новой труппы и прием дел в этой области от Театра РСФСР Первого.

Зав. ЛИТО тов. Смолину поручается прием ЛИТО от Театра РСФСР Первого.

Зав. административной частью Масткомдрам т. Сахновскому поручается прием административно-технических дел Театра РСФСР Первого, а также и всей материальной части, для чего организовать комиссию, состав которой определить Руководящей коллегии Масткомдрам.

Зав. худ. отд. *В. Плетнев*

Секретарь *Смолин*

С подлинным верно:

ответственный руководитель МКД [Масткомдрам]

*Зубцов*

РСФСР

НКП

Главный Полит.‑Просветит.

Комитет Республики

Отдел Художеств,

2 сентября 1921 г.

№ 280

### Театру РСФСР Первому

На основании постановления плановой комиссии ГПП и по соглашению с наркомом по просвещению Театр РСФСР Первый со всем инвентарем и оборудованием должен быть передан Мастерской коммунистической драматургии, на которую возложена также коренная реорганизация труппы театра в смысле создания одной труппы Масткомдрам и укомплектования ее силами труппы [Театра] РСФСР Первый для работы в плане Масткомдрам.

Одновременно с сим финотделу ТЕО дано распоряжение о ликвидации финансовых дел Театра РСФСР Первого.

Подлинный подписали:

Зав. худ. отделом *Плетнев*

Секретарь *Смолин*

С подлинным верно.

{99} Всероссийский

Производствен. Союз

Работников Искусств

Московский Губотдел

ГУБРАБИС

5 сентября 1921 г.

№ 7373

### Первому Театру РСФСР

Копия в Масткомдрам

ЭКО Губрабиса на основании распоряжения зав. ЭКО МГСПС тов. Пур предлагает Вам до окончательного выяснения вопроса о слиянии Вашего театра с Масткомдрам спектаклей не прекращать и билеты сдавать своевременно в МГСПС для распределения.

Всякая попытка со стороны участников Масткомдрам к срыву спектакля будет рассматриваться как акт нарушения профессиональной дисциплины.

Зав. ЭКО Губрабиса *П. Лебедев*

Вр. Секретарь *Н. Козлов*

С подлинным верно.

### В Первый Театр РСФСР

Настоящая выписка из протокола препровождается для исполнения в отмену постановления МГО Всерабиса от 5‑го сего сентября за № 7363.

Управдел *Николаева*

### Выписка из протокола заседания президиума МГО Всерабиса *5 сентября 1921 года*

Слушали: Отношение ЭКО Губрабиса Первому Театру РСФСР за №№ 7363, 64 от 5 сентября 1921 года.

Постановили: В отмену постановления ЭКО Губрабиса просить Художественный подотдел ГПП о разрешении в течение недели, впредь до разрешения вопроса настоящего, продолжать спектакли в Театре РСФСР Первый.

Исх. № 7399 от 6 сентября 1921 г.

С подлинным верно: управделами *Николаева*

*Получено 6 сентября в 3 часа дня*.

*С. Браиловский*

{100} НКП

Главный

Полит.‑Просветит.

Комитет Республики

Отдел Художеств.

6 сентября 1921 г.

№ 235

### В бывш. Театр РСФСР Первый тт. Браиловскому и Бебутову.

Копия Масткомдрам

Художественный отдел предлагает в целях спешного формирования труппы и подготовительных и ремонтных работ Масткомдрам в театре спектакли Театра РСФСР Первый прекратить.

Руководителям театра, под их личной ответственностью, принять все меры к тому, чтобы распоряжения Художественного отдела были исполнены немедленно и точно.

Зав. Худ. Отделом *(подпись)*

Секретарь *(подпись)*

*Получено 6 сентября в 2 час. 30 мин. дня*.

*С. Браиловский*

РСФСР

НКП Главный

Полит.‑Просветит.

Комитет Республики

Отдел Художеств.

6 сентября 1921 г.

№ 233

### В Театр РСФСР Первый

До сведения Художественного отдела дошло, что распоряжение отдела за № 280 от 2 сентября с. г. театром точно не выполняется. Художественный отдел предлагает без всяких дальнейших разговоров тов. Браиловскому сдать печать и дела и впредь всему составу театра выполнять все предложения и приказы художественного отдела [немедленно и точно][[121]](#footnote-27).

Зав. худ. отделом *(подпись)*

Зав. ТЕО *(подпись)*

Секретарь *(подпись)*

## **{****101}** Приложение № 8

### Резолюция, принятая общим собранием работников Театра РСФСР Первый *3 сентября 1921* *года*

Коллектив работников Театра РСФСР Первого, заслушав полученное театром отношение Главполитпросвета за № 280 от 2 сентября с. г. и информационное сообщение секретаря Художественного отдела т. Смолина, постановляет:

1. Не возражая принципиально в силу государственной экономической необходимости против слияния Театра РСФСР Первого с Мастерской коммунистической драматургии, энергично протестовать против ликвидации Театра РСФСР Первого, выражающейся в форме подчинения коллектива театра управлению Масткомдрам, по следующим причинам:

*а)* формирование новой труппы и принятие дел поручается т. П. Ильину как заведующему режиссерско-постановочной частью, этим актом ликвидируются полномочия В. Э. Мейерхольда и В. М. Бебутова, что является окончательно неприемлемым;

*б)* ответственное руководство в лице т. Бассалыго также считаем совершенно неприемлемым, как кандидатуру лица недостаточно компетентного;

*в)* широкий производственный план Театра РСФСР Первого с постановками исключительного значения в области формальных заданий и духа революционного творчества (на большой сцене «Кола ди Риенци», «Пугачев», «Гамлет» и др. в плане [Театра] РСФСР Первого) не может быть осуществлен при условии подчинения указанному управлению Масткомдрам.

{102} 2. Указать на официальное заявление наркома А. В. Луначарского тов. В. Э. Мейерхольду о том, что театр нив коем случае не будет передан никакой организации и оставлен за В. Э. Мейерхольдом как главным руководителем.

3. Принять к сведению заявление председателя Всерабиса т. Лебедева о полной неосведомленности Губрабиса относительно операции, производимой над Театром РСФСР Первым.

4. Протестовать против той поспешной и насильственной формы при опечатании Рабкрином помещений и передаче дел, которая проявлена участвовавшими в этом представителями Масткомдрам и послужила для терроризирования работников театра и подрыва его текущей работы.

5. Энергично протестовать против какого бы то ни было изменения имени театра. Он должен сохранить название «Театр РСФСР Первый».

Председатель собрания *Раневский*

секретарь *Херсонский*

Печать месткома Театра РСФСР Первый.

Дорогой мастер, учитель, друг, товарищ[[122]](#footnote-28).

Не сумею рассказать в письме, как по тебе скучаю, и хоть бы письмо прислал с адресом.

Ну, с чего начать?

Давай с театра. После целого ряда происков, интриг, сплетен, слухов и предположений в правительственных кругах возникло пожелание финансировать и наш театр (кроме Большого, Малого и Художественного), но непременно соединив его с… Масткомдрам, однако совершенно реорганизованной Масткомдрам. Бассалыго смещен, изгнаны прежние драматурги и изменяется весь облик этого начинания.

После длительной и упорной борьбы, которую я вел рука об руку с Лебедевым и Яроцким, а также с месткомом нашего театра, удалось отстоять основные линии нашего производственного {103} плана — «Риенци», «Пугачев», «Гамлет», «Нора», «Женщины в народном собрании» и др., а также труппу.

Пришлось пожертвовать Браиловский, к сожалению, — он не прошел ни в верхах, ни в низах.

Труппа на собрании держалась образцово, дружно, сплоченно. Тебе все шлют приветы и горячие пожелания скорее поправиться и вернуться.

Все новое дело театра «1‑й Мастерской драматургии РСФСР» предложено возглавлять тебе. Внутренняя структура еще не выработана. Всем крутит Смолин. Отстоять название пока не удается. Плетнев уверяет, что отправил тебе письмо, но я в это плохо верю.

Как только поправишься, сейчас же приезжай и грызись львом.

Труппа вернулась вся, и все тебя любят и ждут.

Много было прений в начале этого процесса слияния, но сейчас понемногу горизонт проясняется.

«Союз молодежи» прошел 25 раз с блеском, спектакль очень вырос и окреп, но, к сожалению, сейчас пока ввиду реорганизации театра снят. Структуру управления см. на обороте.

Напиши как можно скорее мне, когда думаешь приехать, как себя чувствуешь, живешь и питаешься.

Крепко тебя целую, люблю и жду.

Твой всегда *Валерий*.

Как только вернешься, надо будет много изменить, что за Уполномоченный от Партии — Брониковский или Стемба. Все «или» «м. б.» надо реализовать, а председ. коллегии заведующих должен быть ты. Обо всех своих предположениях немедленно напиши мне и Смолину. Надо «одернуть». Жду письма.

*В. Б*.

### Среди работников искусств[[123]](#footnote-29) *(заметка, переданная в ряд газет)*

Профессиональное движение среди работников искусств отличается наибольшей отсталостью и до последнего времени продолжало в массе носить характер чисто материальной и правовой заинтересованности. Взгляд на свой труд как на художественное производство и организованное сознательное отношение к производственному плану до сего времени не популярны в широких массах зрителей.

{104} В этом отношении с удовлетворением можно отметить некоторый сдвиг в сторону развития общественного профессионального сознания в актерской массе и как неизбежное следствие этого — профессиональное отношение к производственному процессу и плану.

В Театре РСФСР Первом, сливающемся ныне с Мастерской коммунистической драматургии, на днях состоялось два общих собрания всех работников театра: артистов, служащих и рабочих.

Всестороннему обсуждению были подвергнуты вопросы формирования нового театра и его организационные и художественные условия, причем в основу был выдвинут прежде всего производственный план дальнейшей работы.

Артисты, не получающие с 1 мая жалованья от Главполитпросвета, совершенно изнуренные недоеданием, питающиеся на средства, получаемые от продажи своих вещей и от случайных заработков на стороне, проявили редкую сознательность и выдержку, стоя перед вопросом существования первого революционного героического театра республики. Личное материальное крайне тяжелое положение не поколебало их твердой воли продолжать свою революционно-художественную работу. Выработав свои чисто художественные основания для реформы театра, коллектив работников театра направил свою резолюцию в соответствующие управляющие и профессиональные органы, и ни один человек не договаривался о своих материальных условиях до утверждения героическо-революционного производственного плана своего театра.

Так поступают наиболее активные художники-революционеры из среды актеров. Еще большую сплоченность вокруг своего художественного производства проявляют, конечно, студийцы и актеры пролеткульта, выделившиеся из рабочей среды.

Совершенно иначе обстоит в массе халтурящих и спекулирующих искусством буржуазных артистов.

## Приложение № 9

### Резолюция

Работники Театра РСФСР Первого, собравшись 29 сентября в количестве 103 человек (артисты, правление, режиссура, драматурги, художники, рабочие и пр. технический персонал и Лит-Агит), восторженно приветствуя возвращение в Москву своего вождя и вдохновителя В. Э. Мейерхольда и вполне присоединяясь к его отказу войти в предприятие, представляющее собой искусственный сплав из подлинно революционного Театра РСФСР Первого {105} и организации с мещански-обывательским уклоном и случайным подбором работников (Масткомдрам), выносят следующую резолюцию:

1) Та часть труппы, которая согласилась работать в Масткомдрам при условии возглавления ее В. Э. Мейерхольдом с его ближайшими сотрудниками и сохранения производственного плана Театра РСФСР Первого, — с момента отказа В. Э. Мейерхольда и появления в стенах первого революционного театра республики возрожденного шантана «Омон» (концерты 27, 28 сентября), считает свое участие в таком деле абсолютно невозможным.

2) Утверждая существование Театра РСФСР Первого как единого творческого организма продолжающимся, констатируем, что в нем с первых же дней существования работала лаборатория новой подлинно революционной драматургии, и театр готов расширить эту работу для создания единого репертуарного центра республики.

3) Театр РСФСР Первый согласно новым экономическим условиям производит необходимую хозяйственную реорганизацию дела, осуществляя намеченный производственный план предстоящего сезона.

4) Указать, что в то время, когда академическим театрам выданы уже миллиардные суммы в погашение задолженности, над первым революционным театром республики представители художественного отдела Главполитпросвета производят недопустимый эксперимент: вместо того, чтобы озаботиться о немедленной помощи работникам театра, которые изморены четырехмесячной голодовкой, они выбрасывают их на улицу, не выплатив задолженности.

5) Требуем незамедлительной в кратчайший срок выплаты задолженности и ликвидационных сумм для того, чтобы труппа могла продолжать свою работу в производственном плане Театра РСФСР Первого, и взываем к отделу охраны труда МГСПС о немедленном вмешательстве для ликвидации вопиющей задолженности.

6) Первый Театр РСФСР для выполнения своего производственного плана требует предоставления нового оборудованного театрального помещения (с инвентарем и материалами, ранее заготовленными театром), так как работа в сыром, холодном и полуразрушенном помещении (бывш. Зон) привела многих работников к потере трудоспособности. Если же иное помещение предоставить невозможно, то необходим срочный ремонт театра бывш. Зон.

7) Просить редакции газет опубликовать настоящую резолюцию.

Резолюция принята единогласно всеми присутствовавшими на собрании в количестве 103 человек.

## **{****106}** Приложение № 10

РСФСР

НКП

Главный

Попит.‑Просветит.

Комитет Республики

Отдел Художеств.

27 сентября 1921 г.

№ 352

Председателю Всероссийского бюро режиссеров

тов. В. Э. Мейерхольду

Художественный отдел Главполитпросвета приглашает Вас пожаловать в отдел.

Зав. Худ. отделом *Плетнев*

Секретарь *Копейкина*

Товарищ Всеволод Эмильевич!

Осведомившись от товарищей работников Масткомдрамы нового состава о Ваших мероприятиях по отношению к Первому РСФСР Театру, считаю необходимым заявить:

1. Созыв Вами совещания работников бывшего Театра РСФСР Первого независимо от нас не могут рассматриваться иначе, как шаги, дезорганизующие в силу того, что Вы не использовали нашего предложения о совещании, с одной стороны, и потому, что Вы — член художественного совета Масткомдрамы, с другой.

2. Ваше заявление о том, что театр никому не передан, не отвечает действительности, ибо это сделано по решению Главполитпросвета.

Поэтому я предлагаю Вам ответить мне, как заведующему художественным отделом Главполитпросвета и члену художественного совета Масткомдрамы, на следующие вопросы:

1) Считаете ли Вы для себя возможным быть членом художественного совета Масткомдрамы и вести работу с нами.

2) Считаете ли Вы для себя возможным говорить о работе Вашей с нами вообще.

Если на эти вопросы ответы будут отрицательными, я вынужден буду поставить вопрос в партийном порядке, ибо Ваши действия нарушают планомерность работы и терпимы быть не могут.

С товарищеским приветом *Плетнев*

1 октября 1921 г.

{107} Тов. В. Ф. Плетневу

Товарищ Плетнев.

Получив письмо Ваше от 1/Х-21 г. 5‑го октября 21 г. в 13 час, довожу до Вашего сведения:

1. Быть членом художественного совета Масткомдрам не считаю для себя возможным.

Справка: в бытность мою зав. ТЕО НКП я считался членом совета МКД [Масткомдрам] лишь номинально и никакого участия в работах совета не принимал, в корне расходясь с художественной идеологией руководителей МКД.

2. Дабы не вносить дезорганизации в работу худож. совета отдела ГПП, не считаю возможным занимать пост председателя Всероссийского бюро режиссеров при худож. отделе ГПП, руководимом Вами, художественная идеология которого резко враждебна моей, что выяснилось в факте разгрома Театра РСФСР Первого.

3. Считаю, что положение, в которое Вы поставили меня как профессионального работника определенной квалификации, вряд ли даст Вам моральное основание ставить вопрос в партийном порядке.

С коммунистическим приветом *Мейерхольд*[[124]](#footnote-30)

## Приложение № 11

РСФСР Рабоче-Крест. Правит.

НКП

Московский Совет

Раб.‑Кр. и Кр. Деп.

Отдел Народн. Образ.

Худ. п/Отдел

14 июня 1924 г. № 753

г. Москва

Всеволоду Эмильевичу Мейерхольду[[125]](#footnote-31)

Настоящим сообщаем, что ввиду имеющегося предложения Моссовета об объединении Вашего театра с Театром Революции для освобождения занимаемого {108} Вами помещения б. театра Зон, мы полагаем, что необходим Ваш приезд в Москву в Ваших интересах для переговоров по данному вопросу.

Зам. зав. худ. п/отд. МОНО *Холмский*

Секретарь *Кушнер*

### Телеграмма

Москва МОНО Художественный п/Отдел.

Просим приостановить дело о слиянии упомянутом бумаге № 753. Будем Москве 24 июня.

Президиум совета трудколлектива: *Мейерхольд, Зубцов, Лойтер*

### Телеграмма

Москва Гнездниковский Губрабис Замковскому и Яковлеву.

Получив сообщение МОНО о объединении Театра Революции с Театром имени Мейерхольда ради освобождения помещения театра бывш. Зон, просим приостановить это дело до приезда нашего 24 июня.

Президиум совета трудколлектива: *Мейерхольд, Зубцов, Лойтер*

### Письмо-телеграмма

Ленинград Европейская Мейерхольду.

Дорогой Всеволод Эмильевич пятнадцатого июня пятый конгресс Коминтерна точка.

Перед открытием предполагается чествование конгресса на красном стадионе точка.

Делегатам конгресса программу рабочего гуляния хочу сюрпризом продемонстрировать Вашу работу точка.

Нужно Ленинских горах поставить «Европу дыбом» «Земля дыбом»[[126]](#footnote-32) или Ваш «Лес».

{109}



Афиша «Рабочего гулянья» 29 июня 1924 г. в Москве на Ленинских горах,  
в заключение обширной программы которого в присутствии делегатов  
Пятого конгресса Коминтерна был показан спектакль «Земля дыбом»

{111} Прошу выехать один день столковаться. Привет.

*Подвойский*

Первый Дом Советов.



Афиша спектакля «Д. Е.», данного 3 июля 1924 г.  
для делегатов Пятого конгресса Коминтерна

### Телеграмма

Москва Первый дом Советов Подвойскому.

Отзыв о проекте могу дать лишь в Москве много не разбираю присланном точка.

Приеду 24 точка.

Убедительно прошу воспрепятствовать стремлению МОНО отнять у меня театр бывш. Зон точка.

29 дадим Ленинских горах «Землю дыбом» обязательно.

*Мейерхольд*

# **{****112}** Комментарии

# **{****209}** Дневник Театра РСФСР Первый

{210} Печатается по поздней машинописной копии из архива А. В. Февральского (РГАЛИ, ф. 2437, оп. 4, ед. хр. 86, л. 1 – 32). На ее обложке Февральский написал:

«Подлинник находился у члена Союза писателей (переводчица) Наталии Николаевны Соколовой, бывшей в 1921 г. секретарем постановочной части Театра РСФСР Первого. После ее смерти (18/XII-1968) подлинник утрачен».

На первой странице машинописи он сделал две пометы, дублирующие друг друга: «Выправленная и дополненная копия в материалах “Мистерии-буфф”», «Исправленный текст в материалах “Мистерии-буфф”». Выявить исправленный текст пока не удалось. Фрагменты «Дневника» приведены Февральским в кн.: *Мейерхольд 1968*, ч. 2, с. 23 и 515, а также: *Февральский 1971*, с. 127, 138, 149 – 150.

Копия обрывается на описании премьеры «Мистерии-буфф», сыгранной 1 мая 1921 года; четыре последующие месяца жизни Театра РСФСР Первого в ней не отражены.

Редакторские примечания даны под строкой.

{211} *7‑го ноября, воскресенье*.

Первый день празднеств Октябрьской Революции. Открытие театра. Первый спектакль «Зори».

*8‑го ноября, понедельник*.

Второй день празднеств Октябрьской Революции. Второй спектакль «Зори».

*Вторник, 9‑го ноября*.

Третий день празднеств Октябрьской Революции. Третий спектакль «Зори».

*Среда, 10‑го ноября*.

Спектакля нет. Отдых актеров вместо понедельника.

*Четверг, 11‑го ноября*.

«Зори».

*Пятница, 12‑го ноября*.

«Зори».

*Суббота, 13‑го ноября*.

«Зори».

*Воскресенье, 14‑го ноября*.

«Зори». Спектакль не состоялся по болезни А. Я. Закушняка (утомление горловых связок).

У горлового врача встретились кроме А. Я. Закушняка еще Демидова, Голубев, Кальянов, Даревский и много других. Все лечили свои голоса после «Зорь»…

*Понедельник, 15 ноября*.

Спектакля нет.

Отдых работников театра.

{212} *Вторник, 16‑го ноября*.

Первый спектакль «Свадьба Фигаро» П. Бомарше (возобновление).

*Среда, 17‑го ноября*.

«Свадьба Фигаро» П. Бомарше.

*Четверг, 18‑го ноября*.

«Зори».

*Пятница, 19‑го ноября*.

«Зори».

*Суббота, 20‑го ноября*.

«Зори».

*Воскресенье, 21‑го ноября*.

«Свадьба Фигаро».

{213} *Понедельник, 22‑го ноября*.

Спектакля нет. Отдых работников театра.

Беседа о «Зорях» (первая). Нач. в 7 1/2 час. (см. дополнительную афишу к сводной афише № 36).

К участию в беседе приглашаются представители общественных, театральных и литературных организаций, а также лица, имеющие предложить какие-либо изменения в тексте сценария «Зорь».

Вход свободный для всех.

Публика заполнила весь зрительный зал. Присутствует почти целиком вся труппа Театра РСФСР и технический и служебный персонал.

Председательствует т. Бассалыго.

Секретарь М. Б. Загорский.

Стенограмму диспута см.[[127]](#footnote-33)

*Вторник, 23‑го ноября*.

«Зори».

*Среда, 24‑го ноября*.

«Зори».

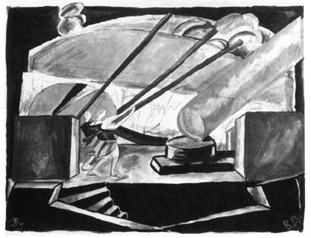
*Четверг, 25‑го ноября*.

«Зори».

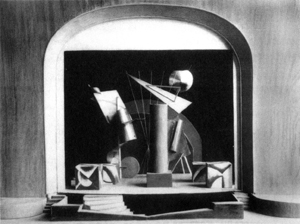
*Пятница, 26‑го ноября*.

«Свадьба Фигаро».

{214}

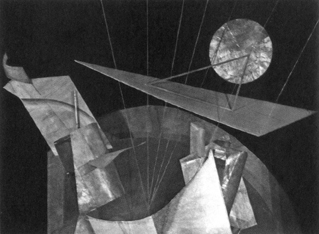


В. В. Дмитриев. Эскиз к «Зорям». 1920  
(Копия Я. З. Штоффераю Дата: «1919» в углу слева — ошибка)

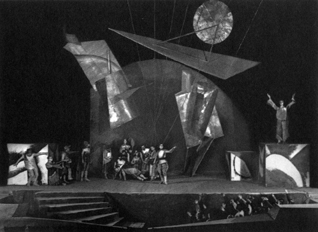


Макет установки «Зорь», реконструкция для музея ТИМа. 1925

{215}

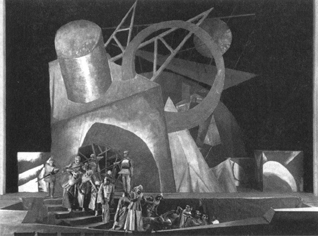


Фрагмент установки «Зорь». 1920

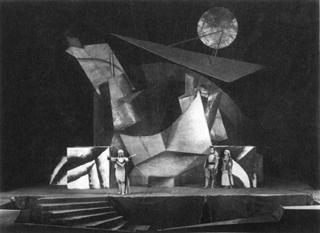


«Зори». Картина 1‑я, «Пожар»

{216}

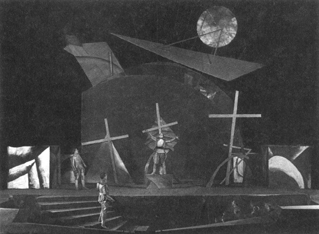


«Зори». Картина 2‑я, «У ворот Великограда»

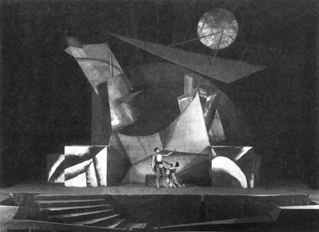


«Зори». Картина 3‑я, «У Эреньена (Первый министр)»

{217}



«Зори». Картина 4‑я, «Кладбище»



«Зори». Картина 6‑я, «Убийство»

{218} *Суббота, 27‑го ноября*.

Спектакля нет.

*Воскресенье, 28‑го ноября*.

«Свадьба Фигаро».

*Понедельник, 29‑го ноября*.

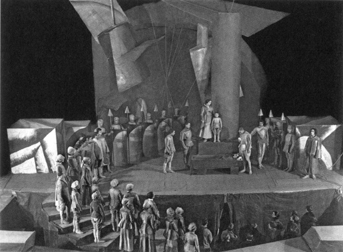
Спектакля нет. Отдых работников театра.

Продолжение беседы о «Зорях». Нач. в 7 1/2 час. К участию в беседе приглашаются представители всех московских театров, общественных организаций и литературных объединений. Вход свободный.

Публики значительно меньше, чем 22‑го, и меньше подъем, ниже внутренний ток всего диспута. Многие уходят ранее конца[[128]](#footnote-34).

*Вторник, 30‑го ноября*.

«Зори».



«Зори». Картина 7‑я, «Площадь народов»

{219}



«Зори». Финал

*Среда, 1‑го декабря*.

«Зори».

*Четверг, 2‑го декабря*.

«Зори».

*Пятница, 3‑го декабря*.

«Зори».

*Суббота, 4‑го декабря*.

Спектакля нет.

*Воскресенье, 5‑го декабря*.

«Свадьба Фигаро».

*Понедельник, 6‑го декабря*.

Спектакля нет.

Отдых работников театра.

*Вторник, 7‑го декабря*.

«Зори».

{220} *Среда, 8‑го декабря*.

«Зори».

*Четверг, 9‑го декабря*.

«Зори».

*Пятница, 10‑го декабря*.

«Свадьба Фигаро».

*Суббота, 11‑го декабря*.

Спектакля нет.

*Воскресенье, 12‑го декабря*.

«Зори».

*Понедельник, 13‑го декабря*.

Спектакля нет.

Отдых работников театр.

*Вторник, 14‑го декабря*.

«Зори».

*Среда, 15‑го декабря*.

«Зори».

*Четверг, 16‑го декабря*.

«Зори».

*Пятница, 17‑го декабря*.

«Свадьба Фигаро».

*Суббота, 18‑го декабря*.

Спектакля нет.

*Воскресенье, 19‑го декабря*.

«Зори».

Спектакль идет исключительно для красноармейцев, едущих из Москвы для выполнения срочного боевого задания.

Тов. А. А. Мгебров сказал вступительное слово — призывал красноармейцев активно участвовать в новом революционном театре, а во встречу со своими актерами, так же как и в боевую жизнь, вложить пафос революции, творящей новую жизнь и новое искусство.

Гислена в первый раз играл Кречетов. Клара — Демидова, Пророк — Левинский, Эно — Надлер.

{221} Спектакль начался в 8 ч. 58 м., кончился в 10 ч. 48 м., продолжался 1 ч. 50 м.

*Понедельник, 20‑го декабря*.

Спектакля нет.

Отдых работников театра.

*Вторник, 21‑го декабря*.

«Зори».

На спектакле присутствуют делегаты VIII Всероссийского Съезда Советов. Последняя картина покрывается многократными дружными аплодисментами; вызывают В. Э. М.

*Среда, 22‑го декабря*.

Открылся VIII Всероссийский Съезд Советов.

«Зори».

Пресс-бюро, работающее при Съезде, должно было передать для опубликования в театре сводки работы Съезда за истекший день; но несмотря на неоднократные наши запросы в Бюро сводка до конца спектакля не была готова.

Назначенная после спектакля читка В. Маяковским новой редакции «Мистерии-буфф» не состоялась, так как В. Э. М. и В. М. Бебутов, занятые на съезде, до позднего вечера в театр не приехали.

{222} Местком организовал общее собрание труппы в форме неофициального частного совещания по нескольким вопросам продовольственного характера (см.)[[129]](#footnote-35).

*Четверг, 23‑го*.

«Зори».

*Пятница, 24‑го декабря*.

«Свадьба Фигаро».

*Суббота, 25‑го декабря*.

Спектакля нет. 11 час. вечера — репетиция «Зори», новая редакция. Третья, четвертая, пятая картины — заняты только солисты.

*Воскресенье, 26‑го декабря*.

«Свадьба Фигаро» — 7 1/2 час.

12 ч. — «Зори», репетиция новой редакции; третий, четвертый и пятый акты (солисты, оркестр, хор, хоревты).

*Понедельник, 27‑го декабря*.

«Зори».

Первый спектакль второго варианта, существенно изменившего первоначальную редакцию; более укреплены образы, оживлены характеры, ярче расцвечены отдельные моменты и внутренние противопоставления идей и лиц. Сильно изменен и дополнен текст — работа В. Э. М. и В. М. Бебутова и отчасти результат критики зрителей на первый вариант.

Спектакль специально для работавших на субботнике и воскреснике. Работники театра заняты в день обычного недельного отдыха тоже в порядке субботника.

После спектакля долгие овации исполнителям и режиссерам. В. Э. и Валерий Михайлович на сцене посреди рукоплещущих комедиантов и зрителей.

{223} Назначенный на после спектакля диспут о детском театре (по докладу И. Эренбурга) отменен.

Послана телефонограмма (утром принята секретарями) Владимиру Ильичу Ленину:

«Дорогой вождь! Труппа театра РСФСР Первого, художественный совет театра и весь технический и служебный персонал выражают горячее желание видеть Вас на спектакле “Зорь” в новом варианте, 28/XII[[130]](#footnote-36). Зная, как Вы заняты, труппа просит Вас, если Вы не сможете быть 28/XII, посетить один из ближайших спектаклей “Зорь”.

За председ. художеств. совета — *В. Э. М*.

Председ. месткома — *Бассалыга*».

Передал Херсонский.

Приняла Пельман.

Дальше указаны дни ближайших спектаклей «Зорь».

Владимир Ильич ответил по телефону В. Э., что он 28/XII быть не может, так как очень занят, но обязательно приедет на один из ближайших спектаклей.

Н. К. Крупской и П. М. Керженцеву послано приглашение как авторам критических указаний, которые использованы во втором варианте[[131]](#footnote-37).

*Вторник, 28‑го декабря*.

«Зори».

Долгие овации после 4‑й картины (основательно измененной), зрительный зал волнуется, гудит, рукоплещет. После 8‑й картины[[132]](#footnote-38) снова долгие овации, вызывают режиссеров, Закушняка, кричат «браво!». Комедианты вынуждают В. Э. и Валерия Михайловича [Бебутова] выйти на сцену… Публика все больше втягивается в хоровое исполнение «Интернационала» в середине и конце «Зорь»; скептические улыбки, смущенные придержанные голоса сменяются восторженными лицами, сияющими глазами, широко раскрытыми ртами. Весь театр наполнен одним мощным дыханием и голосом взволнованных грудей.

{224} При выходе из театра публику, выливающуюся бурными истоками из дверей, встречают каскады ракет, красные и оранжевые звезды, выброшенные в темное небо веселящимися мальчишками.

Рядом с нашим театром цирк выпускает своих зрителей, и толпы народу разбегаются по площади и улицам, — возбужденные разносят бодрый праздник, рожденный нашим искусством.

Движение на Тверской и Садовой мгновенно спутано и задержано, наши зрители как манифестанты преграждают мостовые, шумят, смеются, останавливают и пугают автомобили и извозчиков и разносят свое волнение, растекаясь по окрестным улицам и переулкам…

*Хрисанф Херсонский*

*Среда, 29‑го декабря*.

Спектакля нет.

В 9 час. В. Маяковский прочел «Мистерию-буфф», переделанную заново для нашего театра.

*Четверг, 30 декабря*.

«Свадьба Фигаро».

Вывешено извещение о подготовке для «Недели работницы» постановки «Норы» Ибсена — режиссер В. Э. М. Роли распределены так:

Нора — Демидова, Звягинцева.

Гельмер — Нелли, Ильинский, Асланов.

Ранк — Певцов, Мгебров, Фрелих.

Кристина — Субботина, Трузе, Гардт.

Крогстад — Хохлов, Голубев.

Анна-Мария — Нарбекова, Аманова.

Служанка — Пираревская, Сизова.

Экраны по планам В. Э. М. работы Елены Бебутовой.

*Пятница, 31‑го декабря*.

«Зори».

После спектакля во время оваций при открытом занавесе зритель из публики обратился к зрительному залу:

«Товарищи, не было и нет другого такого театра, как этот, где мы отдаемся ему и чувствуем себя вольно, бодро, свободно живя вместе с ним! Этот театр действительно достоин называться Первым театром РСФСР».

{225} Новый год встречали во Втором театре РСФСР (бывш. Незлобина) вместе с коллективом того театра и Первого Самодеятельного Красноармейского театра.

В символической картине, представляющей падение старых театров и вырастание на их месте новых — революционных, артист нашего театра т. Даревский в костюме пророка из «Зорь» прочел стихотворение, сочиненное т. Нелли (тоже наш актер):

На переломе всех историй,  
Когда кругом кричит набат,  
Мы в мир несем с собою «Зори», —  
И с нами пусть в согласном хоре  
Сердца любовью зазвучат!

Пускай и близкий и далекий,  
Любовью пламенной горя,  
Сольется с нами в красном блоке.  
Чтоб здесь на скованном Востоке  
Зажглася новая заря.

Мы первый РСФСР‑е —  
И, накаля мир в сотни вольт.  
Наш провозвестник и герольд  
Всем в новый мир откроет двери!  
За нами! С нами М‑д!

Открыв сердца, мы всем народам  
Пошлем наш дружеский привет.  
Мы только будем эпизодом…  
Мы знаем, верим — с новым годом  
Зажжется всюду красный свет!

Тогда — восторженны и юны —  
Пришла прекрасная пора —  
Найдем в сердцах иные струны  
И в славу Мировой Коммуны  
Пошлем громовое ура!..

*Суббота, 1‑е января 1921 г*.

*Воскресенье, 2‑е января*.

*Понедельник, 3‑е января*.

*Вторник, 4‑е января*.

«Зори».

{226} В. Э. из публики прислана записка:

«Тов. М‑д! — четвертый раз мне удается пробраться на постановку “Зорь”. Улыбка презрения и насмешки, которую я питал к первым постановкам, пропала. Пьеса стала удобоварима, поэтому жизнеспособна. Сегодняшние аплодисменты должны были Вам кое-что показать.

Мне кажется, первая картина нуждается в изменениях. Она по-прежнему непонятна и “футуристически-бессвязна”. Нехороша заминка у провожающих труп старого Эреньена. При входе Жака в город они будто нарочно не следуют за ним».

Подпись неразборчива.

*Среда, 5‑го января*.

«Зори».

После спектакля состоялось открытие Студии при театре в нижней аудитории, расписанной т. Черкесом[[133]](#footnote-39). Во вступительном слове В. М. Бебутов вкратце определил работу Студии, слагающуюся из двух основных предметов: изучения движения на сцене под руководством В. Э. М. и изучения театральной речи по системе и под руководством М. Ф. Гнесина. Студия не будет обычным театрально-образовательным учреждением, где до сих пор преобладает засилье лекционной системы по так называемой «широкой программе», но явится мастерской театра в тесном значении этого слова и даст ученикам, а равно и актерам нашего театра лишь основное конденсированное воспитание на основе теоретического и практического изучения эти двух элементов, решающих бытие актера на сцене: движения и слова.

Далее В. М. Бебутов вкратце определил воспитательное и историческое значение для русского театра работы в этой области, произведенной В. Э. М. и М. Ф. Гнесиным.

Михаил Фабианович Гнесин сделал введение в свой курс «музыкального чтения», определив его основу как закономерную науку, пользующуюся общими законами математики, физики, поэзии и музыки. Выяснил понятие об архитектонике поэтического произведения, о метре и ритме, о взаимоотношении психологического содержания и {227} формальных законов и на многочисленных примерах показал метод подхода актера к поэтическому словесному произведению, отделив вполне сознательный и научный метод от случайного кустарничества, в пример которого привел разработку «Восстания» Верхарна — Брюсова Сережниковым, напечатанную в «Вестнике театра»[[134]](#footnote-40). Строка за строкой, отдельные строфы и весь приведенный отрывок зазвучали в его изумительно чуткой передаче: и ошибки, и исправление их наглядно и понятно объяснили систему М. Ф. Гнесина.

Актеры долго после этого группами и в одиночку повторяли строки стихов и на разных новых примерах применяли его указания.

В. Э. М‑д, вводя в курс изучения движения, указал прежде всего на бессистемность и кустарничество изучения движения в современных театральных школах и на дурные привычки, привитые в этом отношении так называемыми далькрозистками, исказившими в значительной мере идеи Далькроза и особенно повредившими театру своей сентиментальной манерной и расслабленной — штампованной — «пластичностью».

Драматическое движение ближе к искусству акробата и циркача, чем к балету. Балет — это устремление вверх, желание быть невесомым, непредметным. Движение в драме, как и в цирке, основано на чувстве своего веса и прочной опоре его на землю.

В практической работе над своим движением мы пойдем не от манерности и «жестиков», а от элементарных физических упражнений в ловкости, подвижности, умении крепко и сильно держать себя и двигаться среди реальных физических предметов и впечатлений.

*Четверг, 6‑го января*.

«Зори».

{228} *Пятница, 7‑го января*.

*Суббота, 8‑го января*.

*Воскресенье, 9‑е января*.

«Зори».

*Понедельник, 10‑го января*.

*Вторник, 11‑го января*.

«Зори».

После спектакля занятия в Лаборатории с М. Ф. Гнесиным. Продолжая первую беседу, М. Ф. Гнесин детализировал теоретически и показал на ряде примеров и опытов с отрывками стихотворений точные понятия об архитектонике стиха и музыкально построенной речи вообще, о метре и ритме, о зависимости взаимной формы и содержания.

*Среда, 12‑го января*.

«Зори».

После спектакля беседа В. Э. М‑да о методах работы актера над своим телом и движениями. Основные понятия и законы. Примеры. Самочувствие физическое и метод работы дома для актера. «Зеркалить». Устройство комнаты, отношение к предметам и людям.

*Четверг, 13‑го января*.

*Пятница, 14‑го января*.

*Суббота 15‑го января*.

«Свадьба Фигаро».

Спектакль предоставлен исключительно работникам «Центропечати», празднующим в эти дни трехлетие деятельности своего учреждения. Перед началом спектакля руководитель Центропечати т. Малкин сказал краткую речь по поводу юбилея, обращенную к своим сотрудникам[[135]](#footnote-41).

*Воскресенье, 16‑го января*.

«Зори».

«День красной казармы», спектакли во всех театрах отданы исключительно красноармейцам.

{229} Перед спектаклем доктор Брускин сказал краткое слово о том, что санитарное просвещение есть могучее орудие в деле строительства новой здоровой жизни и борьбы с наследием старого режима: с эпидемиями, невежеством и разрухой.

*Понедельник, 17‑го января*.

Спектакля нет — отдых работников театра.

*Вторник, 18‑го января*.

Спектакля нет — канун Крещенья, отдых работников театра. Вечеринка работников театра в Лаборатории.

*Среда, 19‑го января*.

«Зори».

В роль Эреньена вступил т. Бассалыго.

*Четверг, 20‑го января*.

«Зори».

*Пятница, 21‑го января*.

«Зори».

В фойе театра развешаны агитационные и сатирические плакаты РОСТА и уже несколько дней аккуратно ежедневно вывешивается «Плакатный вестник» РОСТА с последними телеграммами, полученными днем после выпуска газет.

*Суббота, 22‑го января*.

«Зори». Вместо ранее объявленного спектакля «Свадьба Фигаро». Шестнадцатая годовщина расстрела рабочих перед Зимним Дворцом в Питере 9‑го января.

В четвертой картине[[136]](#footnote-42) — митинг на кладбище — тов. Херсонский, игравший разведчика, сказал краткое слово в воспоминание о 9‑м января 1905 г.:

«Жак Эреньен! Разрешите на время прервать ход событий нашей трагедии, для того чтобы вспомнить сейчас здесь ту трагедию, которая разыгралась в этот день шестнадцать лет назад в Петербурге! В этот день рабочие и работницы Петербурга пошли к царю к Зимнему Дворцу с иконами, с хоругвями, с царскими портретами в руках, чтобы просить {230} деспота о милости и доброте! Наивные и простые души, доверчивые, как дети, они хотели получить от царя то, чего можно добиться только упорной и долгой, кровавой борьбой. Они пали первыми жертвами своей доверчивости! Но в этот день зажглись первые зори социальной революции! 9 января и 1905 год были теми наглядными уроками, которые нужно было пережить русскому пролетариату для того, чтобы потом раз навсегда окончательно покончить с царизмом и буржуазным строем и с его приспешниками! Вечная память предтечам тех, кто погиб за дело Советской России и Мировой Революции!»

Весь зал встал и обнажил головы при звуках «Вы жертвою пали…», спетого хором.

Разведчик: «Да здравствует авангард Мировой Революции победоносный российский пролетариат! Ура!».

«Ура!» — подхвачено всеми актерами и зрительным залом.

Разведчик: «Теперь разрешите нам продолжать наше представление» (дальше обычный текст: «Ордэн доносит…»).

Эта речь была составлена перед самым выходом разведчика и сказана им с большим подъемом наизусть без свитка-текста в руках, как это делалось раньше, когда разведчик также говорил о победе над Врангелем в Крыму. Судя по разговорам в публике и по замечаниям нескольких лиц, пришедших в антракте из публики за кулисы, чтобы поделиться своим впечатлением, искренний революционный пафос этого выступления произвел на зрительный зал сильное действие.

После спектакля состоялись занятия в Лаборатории по биотехнике с В. Э. М. До глубокой ночи актеры, переряженные в своеобразные сборные костюмы, приспособленные для движений, работали над индивидуальными и коллективными движениями по методу В. Э.

Выступление в память 9 января отмечено краткими заметками в «Правде» (от 25 января) и в «Коммунистическом труде» (от 25 января).

После спектакля до Лаборатории на сцене прошла полная репетиция всех сцен «Зорь» с Эреньеном тов. Сысоевым.

11 час. дня. Считка «Мистерии-буфф».

*Воскресенье, 23‑го января*.

«Зори».

12 ч. Репетиция — считка за столом «Мистерии-буфф».

10 1/2 час. вечера в Лаборатории — урок В. Э. М. по биомеханике.

{231} *Понедельник, 24 января*.

*Вторник, 25‑го января*.

«Зори».

*Среда, 26‑го января*.

«Зори».

10 час. вечера. Лаборатория, вступительная лекция тов. Мысовского к курсу «Дыхание как элемент сознания», курс тов. Мысовского проводится в *дискуссионном порядке*[[137]](#footnote-43).

*Четверг, 27 января*.

«Зори».

*Пятница, 28 января*.

«Свадьба Фигаро».

*Суббота, 29 января*.

«Зори».

Лаборатория. Продолжение курса тов. Мысовского «Дыхание».

*Воскресенье, 30 января*.

Спектакль — «Зори».

В 2 час. дня — диспут о «Мистерии-буфф». В. Маяковский прочел пьесу в новой редакции и рассказал о тех мытарствах, которые она испытала при попытках постановки на сцену. Прения и резолюцию см. в газетных вырезках в архиве театра[[138]](#footnote-44).

Лаборатория, 10 час. вечера. Первое практическое занятие по курсу тов. Державина «Основы акробатики»[[139]](#footnote-45).

*Понедельник, 31 января*.

В 8 ч. вечера. Диспут по докладу В. Керженцева «Ударная программа для театров». В прениях участвовали: тт. Якулов, Брендер и др. См. отчет в «Вестнике театра»[[140]](#footnote-46).

{232} *Вторник, 1‑го февраля*.

Спектакль «Зорь».

В Лаборатории первый урок В. Бебутова «Слово». Чтение в тональностях.

*Среда, 2‑е февраля*.

Спектакль «Зорь».

10 час. вечера в Лаборатории продолжение курса тов. Мысовского «Дыхание».

*Пятница, 4 февраля*.

«Свадьба Фигаро».

Лаборатория — самостоятельные упражнения.

*Суббота, 5 февраля*.

«Зори».

Лаборатория — продолжение курса тов. Мысовского «Дыхание».

*Воскресенье, 6 февраля*.

«Свадьба Фигаро».

*Вторник, 8 февраля*.

Спектакля не было. Театр не отапливается из-за отсутствия дров. Очень холодно. Играть невозможно.

*Среда, 9 февраля*.

Спектакль «Зори». Театр отапливается, хотя температура зала и уборных очень низкая.

Лаборатория. Продолжение курса тов. Державина «Основы акробатики».

*Четверг, 10 февраля*.

Спектакль «Зори».

Лаборатория. Урок В. Бебутова.

*Пятница, 11 февраля*.

Спектакль «Зори».

Лаборатория. Урок Бебутова.

*Суббота, 12 февраля*.

Спектакль «Свадьба Фигаро».

Лаборатория. Урок тов. Мысовского.

{233} *Воскресенье, 13 февраля*.

Спектакль «Свадьба Фигаро».

Лаборатория. Урок Херсонской[[141]](#footnote-47) не состоялся.

*Вторник, 15 февраля*.

Спектакль «Зори».

Лаборатория. Урок Петрова[[142]](#footnote-48) не состоялся.

*Среда, 16 февраля*.

Спектакль «Зори».

Лаборатория. Урок Бебутова не состоялся.

Доставлен макет «Мистерии-буфф». Состоялось совещание в Макетной с художником[[143]](#footnote-49).

*Четверг, 17‑го февраля*.

Спектакль «Зори».

Лаборатория. Урок Петрова не состоялся.

*Пятница, 18‑го февраля*.

Спектакль «Зори».

Лаборатория. Урок Бебутова не состоялся.

*Суббота, 19‑го февраля*.

Спектакль «Свадьба Фигаро».

Лаборатория. Самостоятельные упражнения, урок тов. Мысовского.

*Воскресенье, 20‑е февраля*.

Спектакль «Свадьба Фигаро».

Лаборатория. Урок Херсонской не состоялся.

*Вторник, 22‑е февраля*.

Спектакль «Зори».

Лаборатория. Урок Бебутова.

*Среда, 23 февраля*.

«Зори».

*Четверг, 24 февраля*.

«Зори».

{234} *Пятница, 25 февраля*.

«Зори».

*Суббота, 26 февраля*.

«Свадьба Фигаро».

*Воскресенье, 27 февраля*.

«Свадьба Фигаро».

*Вторник, 1‑го марта*.

«Зори».

*Среда, 2 марта*.

Спектакль «Зори» отменен, из-за отсутствия дров в театре низкая температура.

*Четверг, 3 марта*.

Спектакль «Зори» отменен по той же причине.

*Пятница, 4 марта*.

Спектакль «Зори» отменен по той же причине.

*Суббота, 5 марта*.

«Свадьба Фигаро».

*Воскресенье, 6 марта*.

«Свадьба Фигаро».

*Вторник, 8 марта*.

Спектакль «Зори» отменен из-за отсутствия дров.

*Среда, 9 марта*.

Спектакль «Зори» отменен по той же причине.

*Четверг, 10 марта*.

Спектакль «Свадьба Фигаро» отменен по той же причине.

*Пятница, 11 марта*.

Спектакль «Свадьба Фигаро» отменен по той же причине.

*Суббота, 12 марта*.

«Зори».

{235} *Воскресенье, 13 марта*.

«Зори».

*Вторник, 15 марта*.

«Свадьба Фигаро».

*Среда, 16 марта*.

«Зори».

*Четверг, 17 марта*.

«Свадьба Фигаро».

*Пятница, 18 марта*.

День Парижской коммуны.

«Зори».

*Суббота, 19 марта*.

«Зори».

*Воскресенье, 20 марта*.

«Зори».

*22 марта*.

«Зори».

*23 марта*.

«Зори».

*24 марта*.

«Зори».

*25 марта*.

«Свадьба Фигаро».

*26 марта*.

«Свадьба Фигаро».

*27 марта*.

«Зори».

*29 марта*.

«Зори».

*30 марта*.

«Зори».

{236} *31 марта*.

«Зори».

С 22‑го по 31 марта шли днем репетиции шиллеровского вечера.

*1‑го апреля*.

«Свадьба Фигаро».

*2‑го апреля*.

Состоялась закрытая генеральная репетиция возобновляемого шиллеровского вечера: «Вильгельма Телля» в переработке В. Бебутова и в его же композиции шиллеровской поэмы «Песнь о Колоколе».

Спектакль шел под руководством В. М. Бебутова, ставившего обе вещи в минувшем сезоне в «Новом Театре» Ф. Ф. Комиссаржевского. Возобновление не внесло новых черт в постановке «Телля», но были прокорректированы все старые mise en scène, введены новые исполнители, а для исполнения ролей Телля и Геслера были приглашены актеры районного театра имени Сафонова тов. Эггерт и Мухин, старые исполнители этих же ролей в первой постановке. Эти же товарищи исполняли партии хоревтов в «Песне о Колоколе».

Новой чертой во внешнем рисунке спектакля явилась вызванная технической необходимостью некоторая реконструкция того просцениума, который настилался над орхестрой в дни спектаклей «Фигаро».

Просцениум, излишний для шиллеровского спектакля, требующего небольшого и сравнительно мелкого отрезка сценической площадки, пришлось (в силу технических неудобств его) оставить — ибо, убрав его, сохранилась бы орхестра для «Зорь».

Поэтому, не прибегая к совершенному удалению просцениума, режиссер закрыл его, сплошь затянув черной материей, чем была создана как бы нейтральная зона. Ее окраска оказалась весьма совпадающей в общем тоне с тоном декорации.

*3‑го апреля*.

Первое представление возобновленного шиллеровского вечера: «Вильгельм Телль» и «Песнь о колоколе».

Спектакль имел значительный успех.

Первое представление в этом сезоне «Телля» ознаменовало прекращение постановок «Зорь».

Шиллеровский вечер ставился, чередуясь с «Женитьбой Фигаро», это продолжалось в течение недели.

{237} Затем, когда началась постановка декораций для «Мистерии-буфф», — постройка, занявшая всю сцену и даже часть зрительного зала и лож, — и спектакли неизбежно должны были быть перенесенными на сцену Зеркального зала, «Зори» были сняты с репертуара, ибо конструкция маленькой и неглубокой сцены Зеркального зала не позволяла ставить «Зори».

Таким образом «Зори», как оказалось впоследствии, шли в последний раз 31 марта.

Выдержали «Зори» 78 представлений[[144]](#footnote-50).

Выпадение из репертуара «Зорь», возобновление шиллеровского вечера и намечающаяся премьера «Мистерии-буфф» знаменуют начало некоторого внутреннего перелома в жизни Первого Театра РСФСР.

Последние недели, предшествовавшие этому перелому (весь март месяц), отмечены рядом тягостных событий, накладывавших неизменно свой черный отпечаток на внутренние переживания театра. Болел В. Э. М., редко бывавший в театре; начиналась яростная атака со стороны врагов и лично В. Э. М., и возглавляемого им театра — атака, ведшаяся со всех флангов и по всем направлениям, и внутри и извне ТЕО, внутри и извне театра; почувствовалось колебание дисциплины, разложение состава административно-технического аппарата, а затем и труппы[[145]](#footnote-51).

Положение было, конечно, наиболее губительным для дела. Труппа, — точнее некоторая ее часть, легко поддающаяся изменчивым настроениям, охотно доверявшая сплетням «друзей», — почувствовав, что дисциплина колеблется, быстро пошла по линии наименьшего сопротивления, что болезненно отозвалось на общем ходе работы и, конечно, прежде всего на исполнении единственной в репертуаре пьесы «Зори».

{238} Представления «Зорь» начинают с этого момента приобретать дурной тон актерской «халтуры». Некоторые участники спектакля позволяют себе опаздывать или даже вовсе не являться к исполнению своих ролей. Тает число участников орхестры: происходят самовольные дружеские замены одних исполнителей другими. Спектакли идут в очень плохом тоне, неверном темпе, лишенные подъема и пафоса. Они не заражают зрителей — и зрители не вовлекаются в ход представления.

Величайших усилий стоит энергичным помощникам режиссера тов. Ясинскому и Гжельскому собрать требуемых участников, произвести необходимые перемены среди исполнителей и наладить спектакль настолько, чтобы он мог быть показан.

Отчасти это падение дисциплины, эта подмена былого подъема героичности полнейшим равнодушным и формальной «казенщиной» исполнения объясняется тем, что прежде [труппа] искала и требовала для себя живой, вечно обновляемой внутренне напряженной работы. Но такой работы в силу особых причин, отчасти уже отмеченных (болезнь В. Э. М. и новый фазис в политике Наркомпроса по отношению ТЕО, откуда ушел В. Э. М.) — в силу этих причин театр дать не мог. Но и продолжаться эта прострация, в которую начинал впадать театр, дальше не могла; пребывать в таком состоянии значило для театра морально умирать.

И едва оправившись от болезни, выйдя из клиники, В. Э. М. вступает на путь решительной борьбы с этим своеобразным — отчасти невольным, отчасти вызванным злой волей — саботажем технич.‑административного аппарата, с одной стороны, с другой — с упадком дисциплины в труппе. Происходит крупная перемена в административном составе управления Театра: место заведующего административно-финансовой частью занимает {239} тов. Копчинский, сменивший Б. С. Неволина. Вырабатывается схема управления Театра. Вся полнота власти передается «Тройке» в лице О. Д. Каменевой, В. Э. М. и тов. Копчинского.

Труппа получает новые задания наряду с работой по возобновлению «Телля», — начинаются энергичные подготовительные занятия над «Мистерией-буфф», срок первого представления которой бесповоротно назначается на 1‑е мая. Труппе объявлено, что вся она является мобилизованной для осуществления необходимой для театра постановки «Мистерии». Вместе с тем правление театра, действуя в полном контакте со вновь избранным местным комитетом, начинает вести решительную борьбу по искоренению всяческого саботажа и развала в деле.

Спектакли начинают приобретать утраченный тон. Назначенные дежурные режиссеры (тов. Соболев и Эллис) обязуются следить за стройностью и налаженностью спектаклей. Вводится особый «Дневник»[[146]](#footnote-52), в котором отмечены все шероховатости спектакля, все его дефекты, все замечания, относящиеся ко всем, кто занят в постановке. И несомненно, что принятые меры, а, главное, наметившаяся — и вполне определенно — новая захватывающая работа выводят Театр из тягостного состояния прострации.

Перелом состоялся. Болевший Театр перенес опасный кризис. Он счастливо его пережил. Выздоровление идет быстрыми шагами. Организм, внутренне не подточенный, еще полный энергии и признательности [так!], уже легко переживает некоторые уклонения от нормального течения процесса.

Работа идет. И она не останавливается ни при каких тяжелых обстоятельствах.

А между тем тучи еще не все рассеяны. Еще не вовсе изжиты болезненные потрясения. Так, например: все еще не налаживается административный аппарат: арест и вызванный им уход из дела тов. Копчинского мешает, конечно, правильной работе всей технической и финансовой части театра, тем более что правлению театра вскоре пришлось столкнуться с совершенно неожиданными новыми затруднениями. Почти накануне генеральной репетиции — и когда [шла] работа по завершению постройки и окраски декораций — театру было {240} отказано в получении истребованных материалов со складов, что было в конце концов улажено, но что в свою очередь в значительной мере помешало нормальному ходу работы, и, что свидетельствует о том, при каких тяжелых условиях, переживая какую борьбу, приходилось Театру осуществлять намеченный им план[[147]](#footnote-53).

*5‑го апреля*.

«Вильгельм Телль», «Песнь о Колоколе».

*6‑го апреля*.

«Вильгельм Телль», «Песнь о Колоколе».

*7‑го апреля*.

«Вильгельм Телль», «Песнь о Колоколе».

*8‑го апреля*.

«Свадьба Фигаро».

*9‑го апреля*.

«Свадьба Фигаро».

*10‑го апреля*.

«Свадьба Фигаро».

*12‑го апреля*.

Спектакля нет ввиду спешного ремонта Зеркального зала, куда переносятся спектакли и где приспосабливается сцена для постановки шиллеровского вечера и «Свадьбы Фигаро».

*13‑го апреля*.

«Вильгельм Телль» и «Песнь о Колоколе».

*14‑го апреля*.

«Вильгельм Телль» и «Песнь о Колоколе».

*15‑го апреля*.

«Вильгельм Телль» и «Песнь о Колоколе».

*16‑го апреля*.

«Свадьба Фигаро».

{241} *17‑го апреля*.

«Свадьба Фигаро».

17‑го апреля Лит-Агитом открыт Книжный киоск. Выставленными книгами могут пользоваться зрители во время антрактов. Библиотека составлена из наиболее ярких произведений как политической агитационной, так и художественной литературы.

Тут же у киоска выдаются для заполнения зрителями особые анкеты, в которые заносятся публикой все впечатления и замечания о спектакле[[148]](#footnote-54).

*19‑го апреля*.

«Свадьба Фигаро».

*20‑го апреля*.

«Вильгельм Телль» и «Песнь о Колоколе».

*21‑го апреля*.

«Вильгельм Телль» и «Песнь о Колоколе».

*22‑го апреля*.

«Свадьба Фигаро».

*23‑го апреля*.

«Свадьба Фигаро».

*24‑го апреля*.

«Вильгельм Телль» и «Песнь о Колоколе» — в последний раз в текущем сезоне.

Объявление, что ввиду срочной подготовки «Мистерии-буфф» спектакли в 1‑м театре РСФСР прекращается с 26‑го апреля по 1‑е мая.

На 1‑е мая назначена премьера «Мистерии-буфф», уже анонсированная в только что вышедшей пасхальной сводной афише московских театров.

*25, 26, 27, 28, 29, 30‑го апреля*.

Спектаклей нет. В неделю перерыва на Страстной неделе репетиции «Мистерии-буфф» приобретают особо интенсивный характер. Происходят они под руководством В. Э. М. и В. М. Бебутова.

{242} Ввиду того, что сцена Театра занята рабочими, в спешном, совершенно срочном порядке — буквально днем и ночью — заканчивающими постройку декораций для «Мистерии», репетиции пьесы В. Маяковского перенесены в сад театра «Аквариум», где на оркестровой эстраде усиленно занимаются и днем и вечером все занятые в спектакле исполнители.

Работа всех частей театра — всех его мастерских, а в особенности монтировочной — кипит в эти дни напряженной энергией, направленной целиком на осуществление задания, ставшего действительно ударным, задания боевого — по постановке «Мистерии». Режиссеры, актеры, техники, бутафоры, монтеры, плотники, машинисты в театре, портные в мастерской Степанова[[149]](#footnote-55) — все работают не покладая рук. Стучат молотки и визжат пилы на сцене, на которой уже вырисовываются контуры грандиозных сооружений — земного шара, ада, рая, ковчега, — мелькают кисти в руках художников, последние накладывающие мазки на гигантские свои постановки. Являет странное зрелище зрительный зал театра, откуда вынесены стулья партера, — этот зал, шесть лож которого декорированы эмблемами тех «вещей» и тех частей машин, кои будут «говорить» в последней картине «Мистерии». И под стук молотков, визг пил, гомон и шум занятых в работе — происходят первые репетиции на сцене.

27‑го впервые намечались «места», впервые знакомились исполнители воочию с теми «сложными» сооружениями, три этажа коих придется им преодолевать.

28‑го происходило нечто вроде первой черновой генеральной репетиции, правда, еще без костюмов, но уже при установленном свете, в полном тоне, в надлежащем темпе, с аккомпанементом оркестра.

{243} 29‑го в пятницу на Страстной (небывалый эпизод в истории театра в Страстную пятницу) состоялась *генеральная репетиция* «Мистерии».

Она была закрытой. Присутствовали на ней несколько друзей Театра, близких к нему лиц. Смотрела репетицию О. Д. Каменева, был зав. Центропечатью тов. Б. Ф. Малкин, тов. Аксенов; присутствовал, конечно, и автор — Вл. Маяковский, посещавший неизменно все последние репетиции своей пьесы, дававший ряд указаний и вводивший в текст пьесы новые стихи.

Репетировали в костюмах и в гриме.

{244} Репетиция началась в 8 часов вечера и кончилась в 2 часа ночи.

Волнение всех участников постановки — от главного режиссера до последнего незаметного сотрудника — было чрезвычайным.

И, быть может, общая нервозность взвинченных настроений, некоторая утомленность предыдущих дней, взявших столько энергия и сил, быть может, она была естественной причиной того, что генеральная репетиция прошла без достаточного подъема.

Но вместе с тем она прошла в чисто сценическом отношении настолько твердо, что явилась крепкая уверенность в неизбежности полной победы в день первого представления.

И уверенность эта не обманула…

*1‑е мая 1921 г*.

Первое представление «Мистерии-буфф».

Канун премьеры принес тревожную весть: были получены сведения, что Московский комитет РКП, крайне односторонне и превратно информированный некоторыми рьяными защитниками так называемого «твердого Коммунизма», склонен запретить постановку «Мистерии-буфф», в которой усматривали какие-то «вольности», неуместные и нежелательные[[150]](#footnote-56).

Автору и представителям Театра пришлось отправиться в МК, где им понадобилось немало усилий, чтобы доказать истинный смысл инкриминируемых вольностей и подлинное значение пьесы как пьесы истинно революционной по духу и потону.

{247} Опасности цензурного veto и снятия пьесы были устранены.

Но должно отметить, что Театру вскоре пришлось еще раз столкнуться с возможностью запрещения «Мистерии» — уже после премьеры. Возник опять вопрос о неуместности постановки, и пьеса В. Маяковского еще раз едва не подверглась такой критической оценке, которая лишила бы возможности автору видеть на сцене свое гонимое произведение[[151]](#footnote-57).

{248} Историку Театра придется вписать в свою летопись и этот штрих, ярко подчеркивающий нравы эпохи…

День первого представления «Мистерии-буфф», совпавшего с днем великого праздника трудящихся всего мира, должен быть отмечен с особым волнением в этой записи «событий» в жизни Первого Театра РСФСР, ибо это был день новой, яркой, смелой, решительной и полной победы.

Спектакль, начатый всеми его участниками с таким волнением, спектакль, на который было возложено столько ожиданий, спектакль, от которого зависело столь многое в дальнейшей судьбе театра, — мог ли он быть обычным спектаклем?..

И спектакль — и внешне и внутренне — был спектаклем необычным.

Его успех — иными словами, победа всех устремлений, всех чаяний, всех убеждений театра — креп и рос с каждой картиной.

Уже первый акт, очень быстро «принятый» зрителями (а зрители были рабочие по преимуществу), вызвал горячие аплодисменты.

Их прибой увеличивался в каждом антракте.

И, наконец, завершительная сцена, финал последнего акта, заканчивающийся мощным и радостным исполнением «Интернационала», вызвал уже не аплодисменты, а истинную овацию.

Были вызваны режиссеры В. Э. М. и В. М. Бебутов, художники, актеры… Зрители их приветствовали… Аплодисменты и гул одобрения… Настойчиво требуют: «Автора!»

Вот кто-то из публики бросается к сцене — за ним хлынула масса. И вот уже победители — автор, режиссеры — на руках толпы. Она их качает, она их благодарит; она торжествует вместе с ними блестящую победу революционного Театра!..

# **{****249}** Дневник театра 1922 – 1925

{250} К «Дневнику Театра РСФСР Первого» примыкает — как его продолжение — рукописный перечень спектаклей, начинающийся с весны 1922 года и продолжающийся до двадцатых чисел декабря 1925 года.

Характер рукописи показывает, что большая часть этого перечня была внесена на крупные листы специально сделанной тетради одновременно не ранее осени 1924 года. Последующие записи также появлялись преимущественно задним числом, но меньшими группами. Таковы особенности «Дневника» за 1922 – 1925 годы.

Его сухие календарные данные иногда (изредка) расходятся с афишами театра, с газетными и журнальными анонсами, а также со сводными программами, печатавшимися в театральных еженедельниках. И можно полагать, что «Дневник» точнее передает реально складывавшуюся картину повседневного репертуара, поскольку фиксирует совершавшиеся события, а не намечаемый заранее предварительный порядок спектаклей. Часть таких расхождений отмечена в подстрочных редакторских примечаниях.

«Дневник» позволяет датировать некоторые афиши театра — те из московских, в которых не указан год, и те из гастрольных, в которых отсутствует либо название города, либо год гастролей.

В конце 1925 года записи в публикуемой тетради были прекращены. Ее сменил заполнявшийся ежедневно рабочий дневник дежурных помощников режиссера, наблюдавших за дисциплиной очередных спектаклей, фиксировавших совпадения составов исполнителей с заранее обещанным в афишах и нередкие расхождения с намеченным, а также отмечавшим случавшиеся промахи и неполадки.

### **{****251}** 1922 год

[Апрель – май 1922 г.][[152]](#footnote-58)

«Великодушный рогоносец».

«Великодушный рогоносец».

«Великодушный рогоносец».

«Великодушный рогоносец».

«Великодушный рогоносец».

«Великодушный рогоносец».

«Великодушный рогоносец».

«Великодушный рогоносец».

«Великодушный рогоносец».

«Великодушный рогоносец».

### [Сезон 1922/23 года]

#### [Октябрь 1922 г.]

*1 октября*. «Великодушный рогоносец».

*2 октября*. «Великодушный рогоносец».

*4 октября*. «Великодушный рогоносец».

*6 октября*. «Великодушный рогоносец».

*8 октября*. «Великодушный рогоносец».

{252}



Афиша Театра Гитис  
1 октября 1922 г.

{253}



Афиша Театра Гитис  
1 – 8 октября 1922 г.

{254} *11 октября*. «Великодушный рогоносец».

*13 октября*. «Великодушный рогоносец».

*15 октября*. «Великодушный рогоносец».

*18 октября*. «Великодушный рогоносец».

*20 октября*. «Великодушный рогоносец».

*22 октября*. «Великодушный рогоносец».

*25 октября*. «Великодушный рогоносец».

*27 октября*. «Великодушный рогоносец».

*29 октября*. «Великодушный рогоносец».

#### [Ноябрь 1922 г.]

*1 ноября*. «Великодушный рогоносец».

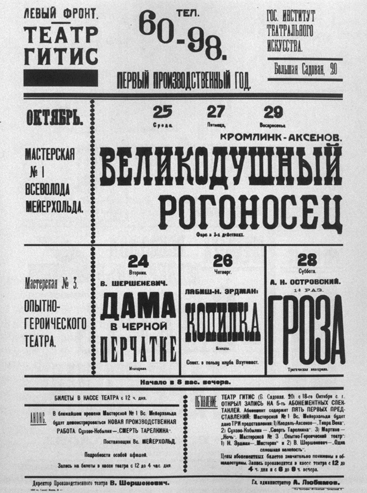
*3 ноября*. «Великодушный рогоносец».

*5 ноября*. «Великодушный рогоносец».



«Недельный репертуар» Театра ГИТИС  
и объявления театра «Буффонада», работавшего в Зеркальном зале театра б. Зон  
(«Зрелища», 1922, №№ 6 и 11)

{255}



Афиша Театра Гитис  
24 – 29 октября 1922 г.

{256}



Афиша гитисовской мастерской Вс. Мейерхольда на 15 – 19 ноября 1922 г.,  
сообщающая об отмене спектаклей на 14, 16 и 18 ноября «ввиду усиленной подготовки к премьере»  
и анонсирующей премьеру «Смерти Тарелкина» на 21 ноября

{257}



Анонс премьерных спектаклей «Смерти Тарелкина» на 24 – 26 ноября 1922 г.

*7 ноября*. «Великодушный рогоносец».

*9 ноября*. «Великодушный рогоносец».

*12 ноября*. «Великодушный рогоносец».

*15 ноября*. «Великодушный рогоносец».

*17 ноября*. «Великодушный рогоносец».

*19 ноября*. «Великодушный рогоносец».

*27 ноября*[[153]](#footnote-59). «Смерть Тарелкина» (1). Генеральный спектакль.

*28 ноября*. «Смерть Тарелкина» (2). Генеральный спектакль для прессы.

*29 ноября*. «Великодушный рогоносец».

*30 ноября*. «Смерть Тарелкина» (3).

#### [Декабрь 1922 г.]

*1 декабря*. «Великодушный рогоносец».

{258}



«Недельный репертуар» Мастерской Вс. Мейерхольда с 5 по 10 декабря.  
«Зрелища», 1922, № 5

*2 декабря*. «Смерть Тарелкина» (4).

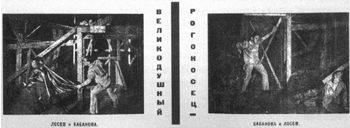
*3 декабря*. «Великодушный рогоносец».

*5 декабря*. «Смерть Тарелкина» (5).

*6 декабря*. «Великодушный рогоносец».



{259}



Мизансцены «Великодушного рогоносца».  
Четыре фотографии, напечатанные в «Зрелищах» (1922, № 9).  
В. Ф. Зайчиков — Эстрюго, И. В. Ильинский — Брюно, А. В. Кельберер — Бочар,  
М. И. Бабанова — Стелла, Н. К. Лосев — Волопас

*7 декабря*. «Смерть Тарелкина» (6).

*8 декабря*. «Великодушный рогоносец».

*9 декабря*. «Смерть Тарелкина» (7).

*10 декабря*. «Великодушный рогоносец».

*12 декабря*. «Великодушный рогоносец».

*13 декабря*. «Смерть Тарелкина» (8).

*17 декабря*. «Смерть Тарелкина» (9).

*19 декабря*. «Великодушный рогоносец».

*20 декабря*. «Смерть Тарелкина» (10).

*21 декабря*. «Великодушный рогоносец».

*24 декабря*. «Смерть Тарелкина» (11).

*26 декабря*. «Смерть Тарелкина» (12).

*27 декабря*. «Великодушный рогоносец».

*28 декабря*. «Смерть Тарелкина» (13).

*31 декабря*. «Великодушный рогоносец».

#### [Январь 1923 г.]

*2 января*. «Смерть Тарелкина» (14).

*8 января*. «Великодушный рогоносец».

*9 января*. «Великодушный рогоносец».

*10 января*. «Смерть Тарелкина» (15).

*11 января*. «Великодушный рогоносец».

*14 января*. «Великодушный рогоносец».

*16 января*. «Смерть Тарелкина» (16).

{260} *17 января*. «Великодушный рогоносец».

*18 января*. «Смерть Тарелкина» (17).

*21 января*. «Великодушный рогоносец».

*22 января*. «Смерть Тарелкина» (18).

*23 января*. «Великодушный рогоносец».

*24 января*. «Смерть Тарелкина» (19).

*25 января*. «Великодушный рогоносец».

*28 января*. «Смерть Тарелкина» (20).

*30 января*. «Великодушный рогоносец».

*31 января*. «Смерть Тарелкина» (21).

#### [Февраль 1923 г.]

*1 февраля*. «Великодушный рогоносец».

*4 февраля*. «Смерть Тарелкина» (22).

*7 февраля*. «Смерть Тарелкина» (23).

{261} *11 февраля*. «Великодушный рогоносец».

*13 февраля*. «Великодушный рогоносец».

*14 февраля*. «Смерть Тарелкина» (24).

*15 февраля*. Вечер работ[[154]](#footnote-60).

{262} *18 февраля*. «Великодушный рогоносец».

*23 февраля*. «Земля дыбом». Годовщина Красной Армии.

*25 февраля*. Вечер работ.

*27 февраля*. «Великодушный рогоносец».

#### [Март 1923 г.]

*3 марта*. «Земля дыбом» (2). Открытая генеральная.

*4 марта*. «Земля дыбом» (3).

*6 марта*. «Великодушный рогоносец».

*8 марта*. «Великодушный рогоносец».

*9 марта*. «Земля дыбом» (4).

*10 марта*. «Земля дыбом» (5).

*11 марта*. «Земля дыбом» (6).

*12 марта*. «Земля дыбом» (7).

*14 марта*. «Земля дыбом» (8).

*15 марта*. «Земля дыбом» (9).

*16 марта*. «Смерть Тарелкина» (25).

*17 марта*. «Великодушный рогоносец».

*18 марта*. «Земля дыбом» (10).

*20 марта*. «Великодушный рогоносец».

*22 марта*. «Смерть Тарелкина» (26).

*23 марта*. «Земля дыбом» (11).

*24 марта*. «Великодушный рогоносец».

{263} *25 марта*. «Земля дыбом» (12).

*27 марта*. «Земля дыбом» (13).

*28 марта*. «Великодушный рогоносец».

*29 марта*. «Земля дыбом» (14).

*30 марта*. «Земля дыбом» (15).

*31 марта*. «Великодушный рогоносец».



#### **{****264}** [Апрель 1923 г.]

*1 апреля*. «Земля дыбом» (16)[[155]](#footnote-61).

*3 апреля*. «Земля дыбом» (17).

*4 апреля*. «Земля дыбом» (18).

*5 апреля*. «Великодушный рогоносец».

*9 апреля*. «Земля дыбом» (19).

*10 апреля*. «Земля дыбом» (20).

*11 апреля*. «Смерть Тарелкина» (27).

*12 апреля*. «Великодушный рогоносец».

*13 апреля*. «Земля дыбом» (21).

*14 апреля*. «Великодушный рогоносец».

*15 апреля*. «Земля дыбом» (22).

*17 апреля*. «Земля дыбом» (23).

*18 апреля*. «Земля дыбом» (24).

*19 апреля*. «Великодушный рогоносец».

*20 апреля*. «Великодушный рогоносец».

*21 апреля*. «Земля дыбом» (25).

*22 апреля*. «Земля дыбом» (26).

*24 апреля*. «Земля дыбом» (27).

*25 апреля*. «Великодушный рогоносец».

*26 апреля*. «Великодушный рогоносец».

*27 апреля*. «Земля дыбом» (28).

*28 апреля*. «Земля дыбом» (29).

*29 апреля*. «Земля дыбом» (30).

#### [Май 1923 г.]

*1 мая*. «Земля дыбом» (31).

*2 мая*. «Земля дыбом» (32).

*3 мая*. «Земля дыбом» (33).

*4 мая*. «Великодушный рогоносец».

*5 мая*. «Земля дыбом» (34).

*7 мая*. «Земля дыбом» (35).

*8 мая*. «Земля дыбом» (36).

*9 мая*. «Земля дыбом» (37).

*10 мая*. «Земля дыбом» (38).

{265} *11 мая*. «Великодушный рогоносец» (74)[[156]](#footnote-62).

*12 мая*. «Земля дыбом» (39).

*13 мая*. «Земля дыбом» (40).

*15 мая*. «Земля дыбом» (41).

*16 мая*. «Земля дыбом» (42).

*17 мая*. «Земля дыбом» (43).

*18 апреля*. «Смерть Тарелкина» (28).

*19 мая*. «Земля дыбом» (44).

### [Гастроли]

#### Харьков

*25 мая*. «Земля дыбом» (45).

*26 мая*. «Великодушный рогоносец» (75).

*27 мая*. «Земля дыбом» (46).

*28 мая*. «Великодушный рогоносец» (76).

*29 мая*. «Смерть Тарелкина» (29).

*30 мая*. «Смерть Тарелкина» (30) — в саду.

*31 мая*. «Земля дыбом» (47) — в саду (дождь).

#### [Июнь 1923 г.]

#### Харьков

*1 июня*. «Земля дыбом» (48).

*2 июня*. «Смерть Тарелкина» (31).

*3 июня*. «Великодушный рогоносец» (77).

5 *июня*. «Земля дыбом» (49).

#### Киев

*12 июня*. «Великодушный рогоносец» (78).

*13 июня*. «Земля дыбом» (50).

*14 июня*. «Смерть Тарелкина» (31)[[157]](#footnote-63).

*15 июня*. «Великодушный рогоносец» (79).

*16 июня*. «Земля дыбом» (51).

*17 июня*. «Земля дыбом» (52).

*20 июня*. «Земля дыбом» (53) — сад.

{266}



Анонс гастролей Театра Вс. Мейерхольда в Киеве. 1923



Афиша спектаклей, сыгранных в Киеве на открытом воздухе 20 и 21 июня 1923 г.

*21 июня*. «Великодушный рогоносец» (80) — сад.

*22 июня*. «Земля дыбом» (54) — сад.

*23 июня*. «Смерть Тарелкина» (32) — сад.

*24 июня, утро*. «Смерть Тарелкина» (33) — в клубе.

{268} *25 июня*. «Земля дыбом» (55) — сад.

*26 июня*. «Земля дыбом» (56).

#### Екатеринослав[[158]](#footnote-64)

*28 июня*. «Великодушный рогоносец» (81).

*29 июня*. «Земля дыбом» (57).

*30 июня*. «Смерть Тарелкина» (34).

#### [Июль 1923 г.]

*1 июля*. «Земля дыбом» (58) — сад, 9 000 зрителей.

*4 июля*. «Земля дыбом» (59) — жел. дор. [Сад железнодорожников].

{269} *5 июля*. «Земля дыбом» (60) — зав. брянск. [Брянский металлургический завод.]

*6 июля*. «Земля дыбом» (61) — Нижнеднепровск. [Нижне-днепровские мастерские.]



Афиша спектакля «Земля дыбом» в Ростове-на-Дону 15 июля 1923 г.

#### Ростов-на-Дону

*10 июля*. «Великодушный рогоносец» (82).

*11 июля*. «Земля дыбом» (62).

*12 июля*. «Смерть Тарелкина» (35).

*13 июля*. «Земля дыбом» (63).

*14 июля*. «Великодушный рогоносец» (83).

*15 июля*. «Земля дыбом» (64).

{270} *16 июля*. «Земля дыбом» (65) — сад.

*17 июля*. «Земля дыбом» (66) — сад.

*19 июля*. «Земля дыбом» (67) — сад, [спектакль] культ-шефский.

### [Сезон 1923/24 года]

#### [Сентябрь 1923 г.]

*2 сентября*. «Земля дыбом» (68) — Нескучный сад[[159]](#footnote-65).

*9 сентября*. «Земля дыбом» (69) — Нескучный сад.

{271} *16 сентября*. «Земля дыбом» (70) — Нескучный сад.

#### [Октябрь 1923 г.]

*Воскресенье 14 октября*. «Земля дыбом» (71).

*Вторник 16 октября*. «Великодушный рогоносец» (84).

*17 октября*. «Смерть Тарелкина» (36).

*18 октября*. «Земля дыбом» (72).

*19 октября*. «Великодушный рогоносец» (85).

*20 октября*. «Земля дыбом» (73).

*Воскресенье 21 октября*. «Земля дыбом» (74).

*Вторник 23 октября*. «Смерть Тарелкина» (37).

*24 октября*. «Земля дыбом» (75).

*25 октября*. «Великодушный рогоносец» (86).

*26 октября*. «Земля дыбом» (76).

*27 октября*. «Великодушный рогоносец» (87).

*28 октября*. «Земля дыбом» (77).

*Вторник 30 октября*. «Земля дыбом» (78) — не состоялся.

*31 октября*. «Смерть Тарелкина» (38).

#### [Ноябрь 1923 г.]

*Четверг 1 ноября*. «Земля дыбом» (79).

*2 ноября*. «Великодушный рогоносец» (88).

*3 ноября*. «Земля дыбом» (80).

*Воскресенье 4 ноября*. «Великодушный рогоносец» (89).

*Вторник 6 ноября*. «Земля дыбом» (81) — продан.

*7 ноября*. «Земля дыбом» (82) — бесплатный (годовщина).

*8 ноября*. «Земля дыбом» (83).

*9 ноября*. «Великодушный рогоносец» (90).

*10 ноября*. «Великодушный рогоносец» (91).

*Воскресенье 11 ноября*. «Земля дыбом» (84).

*13 ноября*. «Земля дыбом» (85).

*14 ноября*. «Смерть Тарелкина» (39).

{272} *15 ноября*. «Земля дыбом» (86).

*16 ноября*. «Великодушный рогоносец» (92).

*17 ноября*. «Земля дыбом» (87).

*Воскресенье 18 ноября*. «Великодушный рогоносец» (93).

*20 ноября*. «Земля дыбом» (88).

*21 ноября*. «Великодушный рогоносец» (94).

*22 ноября*. «Смерть Тарелкина» (40).

*23 ноября*. «Земля дыбом» (89).

*24 ноября*. «Великодушный рогоносец» (95).

*Воскресенье 25 ноября*. «Земля дыбом» (90).

*27 ноября*. «Земля дыбом» (91).

*28 ноября*. «Великодушный рогоносец» (96).

*29 ноября*. «Земля дыбом» (92).

*30 ноября*. «Великодушный рогоносец» (97).

#### [Декабрь 1923 г.]

*Суббота 1 декабря*. «Земля дыбом» (93).

*Воскресенье 2 декабря*. «Великодушный рогоносец» (98).

*Вторник 4 декабря*. «Земля дыбом» (94).

*5 декабря*. «Смерть Тарелкина» (41).

*Четверг 6 декабря*. «Земля дыбом» (95).

*7 декабря*. «Великодушный рогоносец» (99).

*Суббота 8 декабря*. «Великодушный рогоносец» (100).

*Воскресенье 9 декабря*. «Земля дыбом» (96).

*10 декабря*. «Гипертрофия искусства». — Лекция в пользу кассы взаимопомощи студентов[[160]](#footnote-66).

*Вторник 11 декабря*. [«Смерть Тарелкина» (42) — *Зачеркнуто*.] — Сдано помещение лекц. <нрзб.>.

*12 декабря*. «Земля дыбом» (96).

*Четверг 13 декабря*. «Великодушный рогоносец».

*14 декабря*. «Земля дыбом» (97).

*15 декабря*. «Земля дыбом» (98).

{273} *Воскресенье 16 декабря*. «Великодушный рогоносец» (102).

*Вторник 18 декабря*. «Земля дыбом» (98)[[161]](#footnote-67).

*19 декабря*. «Великодушный рогоносец» (103).

*20 декабря*. «Земля дыбом» (99).

*21 декабря*. «Смерть Тарелкина»[[162]](#footnote-68).

*22 декабря*. «Великодушный рогоносец» (104).

{274} *Воскресенье 23 декабря*. «Земля дыбом» (100).

*26 декабря*. «Великодушный рогоносец» (105).

*27 декабря*. «Великодушный рогоносец» (106).

*28 декабря*. «Земля дыбом» (101).

*29 декабря*. «Земля дыбом» (102).

*30 декабря*. «Великодушный рогоносец» (107).

#### [Январь 1924 г.]

*1 января*. «Земля дыбом» (103).

*3 января*. «Смерть Тарелкина» (43).

*4 января*. «Великодушный рогоносец» (108).

*5 января*. «Земля дыбом» (104).

*6 января*. «Великодушный рогоносец» (109).

*Вторник 8 января*. «Земля дыбом» (105).

*9 января*. «Великодушный рогоносец» не состоялся, шел «Смерть Тарелкина» (44).

*10 января*. «Земля дыбом» (106).

*11 января*. «Смерть Тарелкина» (45).

*12 января*. «Земля дыбом» (107).

*13 января*. «Великодушный рогоносец» (110)[[163]](#footnote-69).

*Суббота 19 января*. «Лес» (1).

*Воскресенье 20 января*. «Лес» (2)[[164]](#footnote-70).

*29 января*. «Лес» (3).

*30 января*. «Лес» (4).

*31 января*. «Смерть Тарелкина» (46).

#### [Февраль 1924 г.]

*Пятница 1 февраля*. «Земля дыбом» (108).

*Суббота 2 февраля*. «Лес» (5).

*Воскресенье 3 февраля*. «Лес» (6).

*Вторник 5 февраля*. «Лес» (7).

*6 февраля*. «Земля дыбом» (109).

*7 февраля*. «Лес» (8).

*8 февраля*. «Смерть Тарелкина» — отменен по болезни Зайчикова.

*9 февраля*. «Лес» (9).

{275}



Афиша премьеры «Леса». 1924 г.

{276} *10 февраля*. «Земля дыбом» (110).

*Вторник 12 февраля*. «Земля дыбом» (111).

*13 февраля*. «Лес» (10).

*14 февраля*. «Смерть Тарелкина» (47).

*15 февраля*. «Лес» (11).

*16 февраля*. «Великодушный рогоносец» (111).

*17 февраля*. «Лес» (12).

*Вторник 19 февраля*. «Лес» (13).

*20 февраля*. «Земля дыбом» (112).

*21 февраля*. «Лес» (14).

*22 февраля*. «Смерть Тарелкина» (48).

*23 февраля*. [«Великодушный рогоносец». — *Зачеркнуто*][[165]](#footnote-71). «Лес» (15). Вторая часть: принятие шефства.

*Воскресенье 24 февраля*. «Лес» (16).

*Вторник 26 февраля*. «Лес» (17).

*Среда 27 февраля*. «Земля дыбом» (113).

*28 февраля*. «Смерть Тарелкина» (49).

*Пятница 29 февраля*. «Лес» (18). — В пользу пролетарского студенчества.

#### [Март 1924 г.]

*Суббота 1 марта*. «Лес» (19).

*Воскресенье 2 марта*. «Лес» (20).

*Вторник 4 марта*. «Великодушный рогоносец» (112).

*Среда 5 марта*. «Земля дыбом» (114).

*Четверг 6 марта*. «Лес» (21).

*Пятница 7 марта*. «Смерть Тарелкина». — Отменен из-за отсутствия Терешковича[[166]](#footnote-72).

*Суббота 8 марта*. «Лес» (22).

*Воскресенье 9 марта*. «Лес» (23).

*Вторник 11 марта*. «Земля дыбом» (115).

{277} *12 марта*. «Лес» (24).

*Четверг 13 марта*. «Лес» (25). — Продан МГСПС [Московскому городскому совету профсоюзов].

*Пятница 14 марта*. «Земля дыбом» (116).

*Суббота 15 марта*. «Лес» (26).

*Воскресенье 16 марта*. «Лес» (27).

*Вторник 18 марта*. «Лес» (28).

*19 марта*. «Лес» (29). — Продан КУТВу [Коммунистическому университету трудящихся Востока].

*Четверг 20 марта*. «Земля дыбом» (117).

*21 марта*. «Земля дыбом» (118).

*Суббота 22 марта*. «Лес» (30).

*Воскресенье 23 марта*. «Лес» (31).

*Понедельник 24 марта*. «Лес» (32). — Для Красной Армии.

*Вторник 25 марта*. «Великодушный рогоносец» (113).

*Среда 26 марта*. «Земля дыбом» (119).

*Четверг 27 марта*. «Лес» (33).

*Пятница 28 марта*. «Земля дыбом» (120).

*Суббота 29 марта*. «Лес» (34).

*Воскресенье 30 марта*. «Лес» (35).

#### [Апрель 1924 г.]

*Вторник 1 апреля*. «Лес» (36).

*Среда 2 апреля*. «Земля дыбом» (121).

*Четверг 3 апреля*. «Лес» (37).

*Пятница 4 апреля*. «Земля дыбом» (122).

*Суббота 5 апреля*. «Лес» (38).

*Воскресенье 6 апреля*. «Лес» (39).

*Вторник 8 апреля*. «Лес» (40).

*9 апреля*. «Земля дыбом» (123).

*Четверг 10 апреля*. «Лес» (41).

*Пятница 11 апреля*. «Лес» (42). — Продан.

*Суббота 12 апреля*. «Земля дыбом» (124).

*Воскресенье 13 апреля*. «Лес» (43).

*Вторник 15 апреля*. «Лес» (44).

*16 апреля*. — Концерт цвето-зрительный.

*Четверг 17 апреля*. «Лес» (45).

{280} *Пятница 18 апреля*. — Концерт цвето-зрительный.

*19 апреля*. «Лес» (46).

*Воскресенье 20 апреля*. «Лес» (47).

*22 апреля*. «Лес» (48).

*23 апреля*. «Лес» (49).

*28 апреля*. «Лес» (50).

*29 апреля*. «Лес» (51).

*30 апреля*. «Лес» (52).

#### [Май 1924 г.]

*Четверг 1 мая*. «Лес» (53). — Бесплатный.

*2 мая*. «Лес» (54). — Бесплатный.

*3 мая*. «Лес» (55).

*Воскресенье 4 мая*. «Лес» (56).

*Суббота 10 мая*. «Лес» (57).

*Воскресенье 11 мая*. «Лес» (58). — Последний спектакль [в Москве].

#### Ленинград

*16 мая*. «Лес» (59).

*17 мая*. «Земля дыбом» (125).

*18 мая*. «Великодушный рогоносец» (114).

*20 мая*. «Лес» (60).

*21 мая*. «Лес» (61).

*22 мая*. «Лес» (62). — Закрытый.

*23 мая*. «Лес» (63). — Закрытый.

*24 мая*. «Лес» (64).

*25 мая*. «Лес» (65).

*27 мая*. «Земля дыбом» (126).

*28 мая*. «Земля дыбом» (127).

*29 мая*. «Великодушный рогоносец» (115).

*30 мая*. «Великодушный рогоносец» (116).

*31 мая*. «Лес» (66).

#### [Июнь 1924 г.]

*1 июня*. «Лес» (67).

*3 июня*. «Земля дыбом» (128).

*4 июня*. «Лес» (68).

*5 июня*. «Великодушный рогоносец» (117).

*6 июня*. «Смерть Тарелкина» (50).

{281} *7 июня*. «Лес» (69).

*8 июня*. «Лес» (70).

*13 июня*. «Лес» (71).

*14 июня*. Генеральная «Д. Е.»

*15 июня*. Премьера «Д. Е.» (1).

{282} *16 июня*. «Д. Е.»[[167]](#footnote-73)

*18 июня*. «Д. Е.» (2).

*19 июня*. «Д. Е.» (3).

*Пятница 20 июня*. «Земля дыбом» (129). — Кронштадт.

*Суббота 21 июня*. «Д. Е.» (4).

*Воскресенье 22 июня*. «Д. Е.» (5). — Последний спектакль [гастролей].

#### Москва

*Воскресенье 29 июня*. «Земля дыбом» (130)[[168]](#footnote-74).

#### [Июль 1924 г.]

*Четверг 3 июля*. «Д. Е.» (6). — Для Коминтерна[[169]](#footnote-75).

*4 июля*. «Д. Е.» — генеральная.

*Суббота 5 июля*. «Д. Е.» (7).

*Воскресенье 6 июля*. «Д. Е.» (8).

### Сезон 1924/25 года

#### [Сентябрь 1924 г.]

*Суббота 27 сентября*. «Лес» (72)[[170]](#footnote-76).

*28 сентября*. «Лес» (73).

*30 сентября*. «Великодушный рогоносец» (118).

#### [Октябрь 1924 г.]

*Среда 1 октября*. «Земля дыбом» (131).

*2 октября*. «Лес» (74).

*3 октября*. Генеральная «Д. Е.»

*Суббота 4 октября*. «Д. Е.» (9).

*Воскресенье 5 октября*. «Д. Е.» (10).

*Вторник 7 октября*. «Лес» (75).

*8 октября*. «Д. Е.» (11).

*Четверг 9 октября*. «Лес» (76).

*10 октября*. «Д. Е.» (12).

{283} *Суббота 11 октября*. «Д. Е.» (13).

*Воскресенье 12 октября*. «Лес» (77).

*Вторник 14 октября*. «Д. Е.» (14).

*15 октября «Лес»* (78).

*Четверг 16 октября*. «Д. Е.» (15) — Продан для Союза печатников.

*17 октября*. «Лес» (79).

*Суббота 18 октября*. «Д. Е.» (16).

*Воскресенье 19 октября*. «Лес» (80).

{284} *Понедельник 20 октября*. «Лес». — В пользу пострадавших от наводнения[[171]](#footnote-77).

*Вторник 21 октября*. «Д. Е.» (17). — В пользу МОПРа[[172]](#footnote-78).

*Среда 22 октября*. «Лес» (81).

*Четверг 23 октября*. «Д. Е.» (18).

*Пятница 24 октября*. «Д. Е.» (19). — Продан Еврейскому клубу «Коммунист».

*Суббота 25 октября*. «Лес» (82).

*Воскресенье 26 октября*. «Д. Е.» (20).

*Вторник 28 октября*. «Лес» (83).

*Среда 29 октября*. «Лес» (84).

*Четверг 30 октября*. «Д. Е.» (21).

*Пятница 31 октября*. «Д. Е.» (22).

#### Ноябрь 1924 г.

*Суббота 1 ноября*. «Лес» (85).

*Воскресенье 2 ноября*. «Д. Е.» (23).

{285} *Вторник 4 ноября*. «Лес» (86).

*Среда 5 ноября*. «Д. Е.» (24).

*Четверг 6 ноября*. «Лес» (87).

*Суббота 8 ноября*. «Д. Е.» (25).

*Воскресенье 9 ноября*. «Д. Е.» (26).

*Вторник 11 ноября*. «Д. Е.» (27).

*Среда 12 ноября*. «Лес» (88).

*Четверг 13 ноября*. «Д. Е.» (28).

*Пятница 14 ноября*. «Лес» (89).

*Суббота 15 ноября*. «Д. Е.» (29).

*Воскресенье 16 ноября*. «Лес» (90).

{286} *Вторник 18 ноября*. «Д. Е.» (30). — МГСПС.

*Среда 19 ноября*. «Д. Е.» (31).

*Четверг 20 ноября*. «Лес» (91).

*Пятница 21 ноября*. «Д. Е.» (32).

*Суббота 22 ноября*. «Лес» (92).

*Воскресенье 23 ноября*. «Д. Е.» (33).

*Вторник 25 ноября*. «Д. Е.» (34).

*Среда 26 ноября*. «Лес» (93). — МГСПС.

*Четверг 27 ноября*. «Лес» (94).

*Пятница 28 ноября*. «Д. Е.» (35). — МГСПС.

*Суббота 29 ноября*. «Лес» (95). — Двадцатипятилетие деятельности т. Казаковой[[173]](#footnote-79).

*Воскресенье 30 ноября*. «Д. Е.» (36).

#### [Декабрь 1924 г.]

*Вторник 2 декабря*. «Лес» (96).

*Среда 3 декабря*. «Д. Е.» (37).

*Четверг 4 декабря*. «Лес» (97). — МГСПС.

*Пятница 5 декабря*. «Д. Е.» (38). — Хамовнический район.

*Суббота 6 декабря*. «Д. Е.» (39).

*Воскресенье 7 декабря*. «Лес» (98).

*Вторник 9 декабря*. «Д. Е.» (40).

*Среда 10 декабря*. «Д. Е.» (41). — МГСПС.

*Четверг 11 декабря*. «Лес» (99).

*Пятница 12 декабря*. «Д. Е.» (42).

{287} *Суббота 13 декабря*. «Лес» (100).

*Воскресенье 14 декабря*. «Д. Е.» (43).

*Вторник 16 декабря*. «Лес» (101).

*Среда 17 декабря*. «Д. Е.» (45).

*Четверг 18 декабря*. «Д. Е.» (46).

*Пятница 19 декабря*. «Д. Е.» (47).

{288} *Суббота 20 декабря*. «Лес» (102).

*Воскресенье 21 декабря*. «Д. Е.» (48).

*Вторник 23 декабря*. «Д. Е.» (49).

*Среда 24 декабря*. [«Лес». — *Зачеркнуто*.]

*Пятница 26 декабря*. «Лес» (103).

*Суббота 27 декабря*. «Д. Е.» (50).

*Воскресенье 28 декабря*. «Лес» (104).

*Вторник 30 декабря*. «Д. Е.» (51).

*Среда 31 декабря*. «Д. Е.» (52).

#### [Январь 1925 г.]

*Четверг 1 января*. «Лес» (105).

*Суббота 3 января*. «Лес» (106).

*Воскресенье 4 января*. «Д. Е.» (53).

*Вторник 6 января*. «Д. Е.» (54).

*Среда 7 января*. «Лес» (107).

*Четверг 8 января*. «Д. Е.» (55).

*Пятница 9 января*. «Лес» (108).

*Суббота 10 января*. «Д. Е.» (56).

*Воскресенье 11 января*. «Лес» (109).

*Вторник 13 января*. «Лес» (110).

*Среда 14 января*. «Д. Е.» (57).

*Четверг 15 января*. «Лес» (111).

*Пятница 16 января*. «Д. Е.» (58).

*Суббота 17 января*. «Лес» (112).

*Воскресенье 18 января*. «Д. Е.» (59).

*Вторник 20 января*. «Д. Е.» (60).

*Суббота 24 января*. «Д. Е.» (61).

*Воскресенье 25 января*. «Лес» (113).

*Четверг 29 января*. «Бубус» (1)[[174]](#footnote-80).

*Пятница 30 января*. «Бубус» (2).

{289}



Афиша первых представлений «Учителя Бубуса» 29 – 31 января и 1 февраля 1925 г.

{292} *Суббота 31 января*. «Бубус» (3).

#### [Февраль 1925 г.]

*Воскресенье 1 февраля*. «Бубус» (4).

*Вторник 3 февраля*. «Д. Е.» (62).

*Среда 4 февраля*. «Бубус» (5).

*Четверг 5 февраля*. «Лес» (114).

*Пятница 6 февраля*. «Бубус» (6).

*Суббота 7 февраля*. «Д. Е.» (63).

*Воскресенье 8 февраля*. «Бубус» (7).

*Вторник 10 февраля*. «Бубус» (8).

*Среда 11 февраля*. «Д. Е.» (64).

*Четверг 12 февраля*. «Бубус» (9).

*Пятница 13 февраля*. «Д. Е.» (65).

*Суббота 14 января*. «Лес» (115).

*Воскресенье 15 февраля*. «Бубус» (10).

*Вторник 17 февраля*. «Д. Е.» (66).

*Среда 18 февраля*. «Бубус» (11).

{293} *Четверг 19 января*. «Лес» (116).

*Пятница 20 февраля*. «Д. Е.» (67).

*Суббота 21 февраля*. «Бубус» (12).

*Воскресенье 22 февраля*. «Бубус» (13).

*Понедельник 23 февраля*. «Д. Е.» (68). — Закрытый.

*Вторник 24 февраля*. «Д. Е.» (69).

*Среда 25 февраля*. «Бубус» (14).

*Четверг 26 февраля*. «Лес» (117).

*Пятница 27 февраля*. «Бубус» (15).

*Суббота 28 февраля*. «Бубус» (16).

#### [Март 1925 г.]

*Воскресенье 1 марта*. «Д. Е.» (70). — Иваново-Вознесенск.

*Понедельник 2 марта*. «Лес» (118). — Иваново-Вознесенск.

*Вторник 3 марта*. «Д. Е.» (71).

*Вторник 3 марта*. «Лес» (119). — Иваново-Вознесенск.

*Среда 4 марта*. «Земля дыбом» (132).

*Среда 4 марта*. «Лес» (120). — Иваново-Вознесенск.

*Четверг 5 марта*. «Д. Е.» (72).

*Пятница 6 марта*. «Бубус» (17).

*Суббота 7 марта*. «Бубус» (18).

*Воскресенье 8 марта*. «Лес» (121).

*Вторник 10 марта*. «Бубус» (19). — Продан.

*Среда 11 марта*. «Земля дыбом» (133).

*Четверг 12 марта*. «Д. Е.» (73).

*Пятница 13 марта*. «Лес» (122).

*Суббота 14 марта*. «Бубус» (20).

*Воскресенье 15 марта*. «Д. Е.» (74).

*Вторник 17 марта*. «Д. Е.» (75).

*Среда 18 марта*. «Бубус» (21).

*Четверг 19 марта*. «Лес» (123). — Продан.

*Пятница 20 марта*. «Бубус» (22).

{294} *Суббота 21 марта*. «Д. Е.» (76).

*Воскресенье 22 марта*. «Лес». — Отменен.

*Среда 25 марта*. «Лес» (124).

*Пятница 27 марта*. «Бубус» (23).

*Суббота 28 марта*. «Д. Е.» (77).

*Воскресенье 29 марта*. «Лес» (125).

*Вторник 31 марта*. «Д. Е.» (78).

#### [Апрель 1925 г.]

*Среда 1 апреля*. «Лес» (127)[[175]](#footnote-81).

*Четверг 2 апреля*. «Бубус» (24).

*Пятница 3 апреля*. «Д. Е.» (79).

*Суббота 4 апреля*. «Бубус» (25).

*Воскресенье 5 апреля*. «Д. Е.» переменен на «Лес» (128).

*6 апреля*. «Д. Е.» (80). — Б. Т., авиация[[176]](#footnote-82).

*Вторник 7 апреля*. «Лес» (129).

*Среда 8 апреля*. «Бубус» (26).

*Четверг 9 апреля*. «Лес» (130).

*Пятница 10 апреля*. «Д. Е.» (81).

*Суббота 11 апреля*. «Бубус» (27).

*Воскресенье 12 апреля*. «Лес» (131).

*Вторник 14 апреля*. «Д. Е.». — Отменен[[177]](#footnote-83).

*Понедельник 20 апреля*. «Мандат» (1).

*Вторник 21 апреля*. «Мандат» (2).

*Среда 22 апреля*. «Мандат» (3).

{295} *Четверг 23 апреля*. «Д. Е.» (82).

*Пятница 24 апреля*. «Лес» (132).

*Суббота 25 апреля*. «Мандат» (4).

*Воскресенье 26 апреля*. «Мандат» (5).

*Вторник 28 апреля*. «Д. Е.» (83).

*Среда 29 апреля*. «Мандат» (6).

*Четверг 30 апреля*. «Мандат» (7).

#### [Май 1925 г.]

*Пятница 1 мая*. Нет спектакля.

*Суббота 2 мая*. «Д. Е.» (84); (75‑й).

*Воскресенье 3 мая (утро)*. «Мандат» (8). Студенческой организации.

*Воскресенье 3 мая*. «Мандат» (9).

*Вторник 5 мая*. «Мандат» (10).

*Среда 6 мая*. «Мандат» (11).

*Четверг 7 мая*. «Мандат» (12).

*Пятница 8 мая*. «Мандат» (13).

{297} *Суббота 9 мая*. «Мандат» (14).

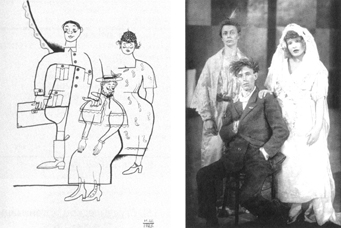
*Воскресенье 10 мая (утро)*. «Мандат» (15). Студенческой организации.

*Воскресенье 10 мая*. «Мандат» (16).

*Вторник 12 мая*. «Мандат» (17).

*Среда 13 мая*. «Лес» (133). — Проданный спектакль МСПО.

{298}



Гулячкины, семейный портрет. Рис. И. Ю. Шлепянова  
Н. И. Серебрянникова — Гулячкина, Э. П. Гарин — Павлуша, З. Н. Райх — Варька

{301} *Четверг 14 мая*. «Мандат» (18).

*Пятница 15 мая*. «Мандат» (19).

*Суббота 16 мая*. «Мандат» (20).

*Воскресенье 17 мая*. «Мандат» (21).

*Вторник 19 мая*. «Д. Е.» (85).

*Среда 20 мая*. [«Лес», закрытый (134) — *Зачеркнуто*]. «Мандат» (22).

*Четверг 21 мая*. «Мандат» (23).

*Пятница 22 мая*. «Мандат» (24).

*Суббота 23 мая*. «Мандат» (25).

*Воскресенье 24 мая*. «Лес» (135).

*Понедельник 25 мая*. «Лес» (136). — Закрытый.

*Вторник 26 мая*. [«Д. Е.». — *Зачеркнуто*.] «Мандат» (26).

*Среда 27 мая*. [«Лес». — *Зачеркнуто*.] «Мандат» (27).

*Четверг 28 мая*. «Мандат» (28).

*Пятница 29 мая*. «Мандат» (29).

{302} *Суббота 30 мая*. «Мандат» (30).

*Воскресенье 31 мая*. «Мандат» (31).



Афиша гастрольных спектаклей в Киеве 10 – 11 июня 1925 г.

### [Гастроли]

#### [Июнь 1925 г.]

#### Киев.

*Вторник 2 июня*.

*Среда 3 июня*. «Лес» (137).

*Четверг 4 июня*. «Лес» (138).

*Пятница 5 июня*. «Лес» (139).

*Суббота 6 июня*. «Земля дыбом» (134).

*Воскресенье 7 июня*. «Д. Е.» (86).

*Вторник 9 июня*. «Д. Е.» (87).

*Среда 10 июня*. «Лес» (140).

*Четверг 11 июня*. «Д. Е.» (88).

*Пятница 12 июня*. «Лес» (141).

*Суббота 13 июня*. «Д. Е.» (89).

*Воскресенье 14 июня*. «Лес» (142).

*Понедельник 15 июня*. «Д. Е.» (90).

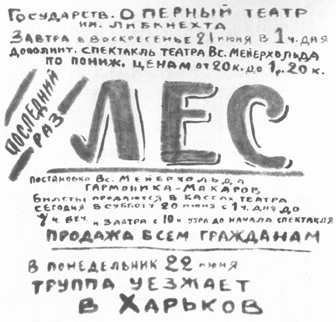
{303} *Четверг 18 июня*. «Лес» (143). — Пролетарский сад.

*Пятница 19 июня*. «Д. Е.» (91).

*Суббота 20 июня*. «Лес» (144).

*Воскресенье 21 июня (утро)*. «Лес» (145).

*Воскресенье 21 июня (вечер)*. «Д. Е.».



Афиша дополнительного спектакля «Лес» в Киеве,  
назначенного на 1 час дня в воскресенье 21 июня 1925 г.

#### Харьков.

*Среда 24 июня*.

*Четверг 25 июня*. «Лес» (146).

*Пятница 26 июня*. «Лес» (147).

*Суббота 27 июня*. «Д. Е.» (93).

*Воскресенье 28 июня*. «Д. Е.» (94).

{305}



«Д. Е.»: сцены «Гибель Германии» и «Гибель Франции».  
Зарисовки Н. Э. Радлова, «Рабочий и театр», 1925, № 36

#### **{****306}** [Июль 1925 г.]

#### [Минск][[178]](#footnote-84)

*Пятница 3 июля*. «Лес» (148).

*Суббота 4 июля*. «Лес» (149).

*Воскресенье 5 июля*. «Д. Е.» (95).

*Понедельник 6 июля*. «Лес» (150).

*Среда 8 июля*. «Д. Е.» (96).

*Четверг 9 июля*. «Д. Е.» (97).

*Пятница 10 июля*. Гомель.

*Суббота 11 июля*. «Лес» (151).

*Воскресенье 12 июля*. «Лес» (152).

*Понедельник 13 июля*. «Д. Е.» (98).

*Среда 15 июля*. «Д. Е.» (99).

*Четверг 16 июля*. «Земля дыбом» (135).

*Пятница 17 июля*. «Лес» (153).

#### [Август-сентябрь 1925 г.]

#### Ленинград

*Суббота 22 августа*. «Мандат» (32)[[179]](#footnote-85).

*Воскресенье 23 августа*. «Мандат» (33).

*Вторник 25 августа*. «Мандат» (34).

{307} *Среда 26 августа*. «Лес» (154).

*Четверг 27 августа*. «Лес» (155).

*Пятница 28 августа*. «Д. Е.» (100).

*Суббота 29 августа*. «Д. Е.» (101).



Афиши ленинградских гастролей, центральная часть которой  
сообщает о последних представлениях «Мандата» 8 и 13 сентября 1925 г.

{308} *Воскресенье 30 августа*. «Лес» (156).

#### [Сентябрь 1925 г.]

*Вторник 1 сентября*. «Мандат» (35).

*Среда 2 сентября*. «Мандат» (36).

*Четверг 3 сентября*. «Мандат» (37).

*Пятница 4 сентября*. «Мандат» (38).

*Суббота 5 сентября*. «Мандат» (39).

*Воскресенье 6 сентября*. «Мандат» (40).

*Вторник 8 сентября*. «Мандат» (41).

*Среда 9 сентября*. «Лес» (157).

*Четверг 10 сентября*. «Лес» (158).

*Пятница 11 сентября*. «Д. Е.» (102).

*Суббота 12 сентября*. «Д. Е.» (103).

*Воскресенье 13 сентября (дневной)*. «Мандат» (42).

*Воскресенье 13 сентября (вечером)*. «Мандат» (43).

*Вторник 15 сентября*. «Лес» (159).

*Среда 16 сентября*. «Бубус» (28).

*Четверг 17 сентября*. «Д. Е.»[[180]](#footnote-86).

*Пятница 18 сентября*. «Бубус» (29).

*Суббота 19 сентября*. «Бубус» (30).

*Воскресенье 20 сентября*. «Лес» (160).

*Вторник 22 сентября*. «Лес» (161).

*Среда 23 сентября*. «Д. Е.» (104).

*Четверг 24 сентября*. «Д. Е.» (105).

*Пятница 25 сентября*. «Лес» (162).

*Суббота 26 сентября*. «Лес» (163).

*Воскресенье 27 сентября*. «Д. Е.» (106).

### Сезон 1925 – 26 года

#### [Октябрь 1925 г.]

*Четверг 15 октября*. «Мандат» (44).

*Пятница 16 октября*. «Мандат» (45).

*Суббота 17 октября*. «Мандат» (46).

{309} *Воскресенье 18 октября*. «Мандат» (47).

*Вторник 20 октября*. «Мандат» (48).

*Среда 21 октября*. «Мандат» (49).

*Четверг 22 октября*. «Лес» (164). — Продан МБ Пр. Ст. [Московскому бюро пролетарского студенчества].

*Пятница 23 октября*. «Лес» (165).

*Суббота 24 октября*. «Д. Е.» (107).

*Воскресенье 25 октября*. «Мандат» (50).

*Вторник 27 октября*. «Мандат» (51).

*Среда 28 октября*. «Мандат» (52). — Продан МБ Пр. Ст.

*Четверг 29 октября*. «Лес» (165).

*Пятница 30 октября*. «Бубус» (31)[[181]](#footnote-87).

*Суббота 31 октября*. «Д. Е.». — Не состоялось (смерть Фрунзе)[[182]](#footnote-88).

#### [Ноябрь 1925 г.]

*Воскресенье 1 ноября*. «Мандат» (53).

*Вторник 3 ноября*. «Мандат». — Не состоялось (смерть Фрунзе).

*Среда 4 ноября*. «Д. Е.» (108).

*Четверг 5 ноября*. «Бубус» (32).

*Пятница 6 ноября*. «Лес» (166).

*Суббота 7 ноября*. «Мандат» (54). — Бесплатный.

*Воскресенье 8 ноября (утро)*. «Мандат» (55). Бесплатный.

*Воскресенье 8 ноября (вечер)*. «Мандат» (56). Платный.

*Вторник 10 ноября*. «Мандат» (57).

*Среда 11 ноября*. «Мандат» (58).

*Четверг 12 ноября*. «Д. Е.» (109).

*Пятница 13 ноября*. «Лес» (167).

*Суббота 14 ноября*. «Мандат» (59).

*Воскресенье 15 ноября*. «Мандат» (60).

*Вторник 17 ноября*. «Мандат» (61). — См. № 43 – 13/IX (для Краснопресненского района).

*Среда 18 ноября*. «Д. Е.» (110).

*Четверг 19 ноября*. «Лес» (168).

{310} *Пятница 20 ноября*. «Д. Е.» (111).

*Суббота 21 ноября*. «Мандат» (62).

*Воскресенье 22 ноября*. «Мандат» (63).

*Понедельник 23 ноября*. «Лес» (169). — Гастроль в Орехово-Зуево.

*Вторник 24 ноября*. «Мандат» (64).

*Среда 25 ноября*. «Мандат» (65). — Для ЦК металлистов.

*Четверг 26 ноября*. «Бубус» — замена «Мандат» (66).

*Четверг 26 ноября*. «Лес» в Орехово-Зуеве (170)[[183]](#footnote-89).

*Пятница 27 ноября*. «Д. Е.» (112).

*Суббота 28 ноября*. «Лес» (171).

*Воскресенье 29 ноября*. «Мандат» (67).

#### [Декабрь 1925 г.]

*Вторник 1 декабря*. «Мандат» (68). — Продан для студенчества.

*Среда 2 декабря*. «Мандат» (69).

*Четверг 3 декабря*. «Лес» (172).

*Пятница 4 декабря*. «Д. Е.» (113).

*Суббота 5 декабря*. «Мандат» (70).

*Воскресенье 6 декабря*. «Мандат» (71).

*Понедельник 7 декабря*. «Лес» (173). — Бесплатный для Военной академии.

*Вторник 8 декабря*. «Мандат» (72).

*Среда 9 декабря*. «Д. Е.» (114).

*Четверг 10 декабря*. «Бубус» (33). — Продан Б. Студ. [Московскому бюро пролетарского студенчества].

*Пятница 11 декабря*. «Мандат» (73). — Продан [нрзб.] фабрики «Дукат».

*Суббота 12 декабря*. «Мандат» (74).

*Воскресенье 13 декабря*. «Мандат» (75).

*Вторник 15 декабря*. «Мандат» (76).

*Среда 16 декабря*. «Лес» (174). — Продан Б. Студ.

*Четверг 17 декабря*. «Д. Е.» (115).

*Пятница 18 декабря*. «Лес» (175).

*Суббота 19 декабря*. «Мандат» (77).

*Воскресенье 20 декабря*. «Мандат» (78).

*Вторник 22 декабря*. «Мандат» (79).

# **{****311}** Вместо послесловия

Рабочий архив В. Э. Мейерхольда уцелел, как известно, не полностью, а фонды архива мейерхольдовского театра формировались не всегда внимательно, особенно в первой половине 1920‑х годов, событиям которой посвящена эта книга. Но оба эти архива огромны и таят несметные залежи материалов. К ним многократно обращались исследователи, и эти коллекции продолжают ждать внимания — иначе творчество Мейерхольда и те условия, в которых оно развертывалось, не будут раскрыты с максимально возможной конкретностью. Погружение в подлинные документы начала 1920‑х годов позволяет ясно видеть ход крутых перемен в судьбе театрального организма, создававшегося Мейерхольдом.

Разумеется, наиболее ценны материалы, запечатлевшие подготовку спектаклей, их структуру, систему выразительных средств — мейерхольдовские спектакли этих лет составили одну из ярчайших страниц театральной истории XX века, и чуть ли не каждый из них сторонники режиссера толковали как новый тип театра. Сказывалось присущее Мейерхольду ощущение множественности возможностей театрального искусства, благодаря чему зигзагообразная линия мейерхольдовских открытий — от «Зорь» и «Мистерии-буфф» к «Великодушному рогоносцу» и «Смерти Тарелкина», затем к «Земле дыбом», от нее к «Лесу» и через «Бубуса» к «Мандату» — отразила в своих перепадах и контрастах все то, что пришлось пережить в те годы театральному искусству, и то, как двигалась жизнь. Об этих спектаклях много писали, но дальнейшее погружение в архивы и прессу обещает серьезные открытия. Подобных материалов почти нет в этой книге, она посвящена борьбе Мейерхольда за творческую и организационную независимость, — тем событиям, которые в театральной литературе обычно опускались либо освещались бегло.

С разной степенью обстоятельности одни и те же сюжеты возникают в книге не раз — в неизданной в свое время азартно полемической брошюре И. А. Аксенова, в авторских «Приложениях» к ее тексту, в документальных редакторских «Комментариях» к ней, в «Дневниках» театра за 1920 – 1925 годы.

Написанный по горячим следам краткий очерк Аксенова передает оценку пережитого, принадлежавшую Мейерхольду, и излагает позиции, которые декларировались ТИМом в дни пятилетнего юбилея. Текст сделан убежденно и сжато, что-то уведено в подтекст, о чем-то сказано бегло, что-то опущено {312} как необязательное, а может быть, попросту из-за предъюбилейной спешки, в условиях которой сдавалась рукопись. Вовсе не упомянут прогремевший в том же юбилейном году «Мандат», хотя аксеновская рецензия о нем была одной из наиболее проницательных, разгадавшей секрет формального построения едва ли не самого импульсивного и прозорливого создания Мейерхольда: пафос позиции режиссера Аксенов видел в том, что осмеянные в двух первых актах персонажи, пестрые маски современности, вздернуты на дыбы в трагическом эпилоге третьего акта, раскрывавшего смысл перипетий и обретавшего способность «довести зрителя до ужаса», обнажив грозившую ему перспективу «*повесить новую вывеску и торговать под нею всем, что есть дорогого на свете*»[[184]](#footnote-90).

С изложенными Аксеновым обстоятельствами связаны многие уцелевшие документы различной значимости, они выигрывают в сопоставлении друг с другом, когда проступает объединявший их контекст. За материалами, введенными в «Комментарии», стоит растревоженная пореволюционная московская театральная жизнь. Анализ ее течения потребует еще немалых усилий от историков. В своем очерке Аксенов точно обозначал видоизменявшиеся условия, которые создавала система учреждений, руководивших искусством, и легко поигрывал давно забытыми аббревиатурами их названий (их расшифровку пришлось для ясности вводить в текст в прямых скобках).

Многим спутникам Мейерхольда — его сторонникам, оппонентам, противникам из числа руководителей политической и художественной жизни, из среды профессионалов театра — еще предстоит занять свое подлинное место в историко-театральной литературе. Их фигуры не раз возникают в материалах книги. Коренную причину нередких конфликтов со вчерашними союзниками Мейерхольд с четкой прямотой обозначил в одном из самых ответственных своих выступлений: он, по его словам, порывал с теми, кто не мог ответить менявшемуся «градусу достижений»[[185]](#footnote-91). Субъективный момент в подобных обстоятельствах бывал не отчленим для него от объективного. Рост «градуса достижений» — скрытый внутренний сюжет, определяющий течение событий, которым посвящена эта документальная книга.

Мелькавшие в театральной прессе 1920‑х годов портретные зарисовки и шаржи — знаки еще сохранявшейся свободы в восприятии людей театра. Среди этих изображений есть грубоватые и мастерские, занижающие характеристику и, наоборот, поэтизирующие портретируемого. В своей меткости {313} иногда они поднимаются до обобщений и острее, чем фотографии, дают вольный комментарий к событиям и документам. Карикатуры на Мейерхольда вместе с его появлявшимися в печати фотопортретами показывают, как менялся он год от года и как менялось восприятие его театральным миром.

В зарисовках персонажей мейерхольдовских спектаклей индивидуальность их авторов сказывалась так же, как проявляется индивидуальность рецензентов. Случалось, художник заслонял предмет. Когда же он улавливал стиль и повадку исполнителя, выигрывали оба.

Шлепяновские изображения персонажей «Леса», обобщенные и обобщающие, несомненны своей содержательностью и бесспорно самоценны художественно (см. [с. 77](#_page077)). Запечатленные в них «социальные маски» спектакля при четкости театральной формы обладают непосредственностью живых темпераментов, некой мерой бытовой окраски, наделены явной серьезностью существования в условиях отчаянно смелой комедийной игры. Это первоклассные отклики художника, увлеченного спектаклем.

Иное соотношение с итоговым решением бывало у предварительных эскизов Шлепянова. Поставленные рядом два «семейные портрета» Гулячкиных из «Мандата» — предварительный эскиз Шлепянова и выполненная А. А. Темериным фотография (ее мизансцена была срежиссирована для фотосъемки уже после премьеры) — показывают, что иронически намеченные художником черты персонажей, подсказанные авторским текстом, растворились и преобразились в итоговых характеристиках, установленных режиссером и усвоенных исполнителями. Ушли необходимейший, казалось бы, сатирический нажим и открытость насмешки. Все усложнилось, человечнее стали и намеренно принятая взъерошенным Павлушей героическая поза, и потерянность совсем неглупой мамаши, и обезоруженность недалекой Варвары, обмякшей в нелепом облаке подвенечного платья из последнего акта (см. [с. 298](#_page298)). Год спустя также для фотосъемки и с той же целью закрепить итоговые характеристики будет срежиссирована мизансцена выполненного А. А. Темериным «семейного портрета» Скозник-Дмухановских из «Ревизора».

Зарисовки одного и того же персонажа, сделанные разными художниками, дополняют и корректируют друг друга. Примеры тому три изображения Д. Н. Орлова — Расплюева из «Смерти Тарелкина» (см. [с. 71](#_page071)), три изображения В. Ф. Зайчикова — Эстрюго из «Великодушного рогоносца» (см. [с. 62](#_page062)), три изображения Н. К. Мологина в роли демагога атташе Бордье Дюпатуа из «Земли дыбом», лучшей у Мологина и одной из самых заметных в спектакле (см. [с. 74](#_page074)).

Под рукой карикатуриста чисто фельетонное задание могло звучать добродушно, если насмешка не гасила интерес к спектаклю. Премьеру «Д. Е.» весной 1924 года ТИМ выпустил на ленинградских гастролях, и мгновенные перестроения сценического пространства на глазах зрителей благодаря {314} щитам «движущихся стен» воспринимались тогда как выдающееся достижение и чуть ли не победа над кинематографом в легкой смене мест действия и в передаче сценическими средствами эпизодов, строившихся на стремительном движении. Год спустя на очередных ленинградских гастролях в отсутствие задержавшегося в Москве Мейерхольда игра «движущихся стен» разладилась, и Н. Э. Радлов со свойственным ему мягчайшим юмором откликнулся карикатурой в «Рабочем и театре», поместив рядом заманчиво сделанные зарисовки двух эпизодов спектакля (см. [с. 305](#_page305)).

Ждут внимания все группы изодокументов, запечатлевших спектакли Мейерхольда. Они таят богатейшую информацию. Любая фотография мейерхольдовских спектаклей ценна сама по себе, но выигрывает при сопоставлении с другими фиксациями того же спектакля. Выстроенные в ряд фотографии «Зорь» неоспоримо выявляют последовательно создававшуюся режиссером строгую патетику условного языка спектакля (см. с. [214](#_page214) – [219](#_page219)).

Некоторые фотографии известны лишь в журнальных или газетных репродукциях, из-за качества печати иногда не поддающихся воспроизведению, такова единственная фотография пятой картины «Зорь», напечатанная в 1927 году в «Нашей газете». Нередко такие снимки сохранили определяющие черты спектаклей. Четыре небольшие фотографии мизансцен «Великодушного рогоносца», помещенные в «Зрелищах» (1922, № 9), фиксируют напряжение внутреннего ритма персонажей и одухотворенную виртуозность их отточенной пластики (см. с. [258](#_page258) – [259](#_page259)).

Лишь на обложке «Зрелищ» можно видеть лучшую фотографию финального эпизода «Леса», позволяющую ощутить полноту власти режиссера над понадобившимся ему необычно организованным ввысь и вширь сценическим пространством и оценить все использованные элементы — и парящую в воздухе огромную пирамидальную гроздь фонариков, и манящую возможностью движения вверх полого скругленную лестницу слева, и арку усадебных ворот в противоположном углу у портала справа, и усеявшие планшет сцены стулья, поваленные буйствовавшими Несчастливцевым и Аркашкой, и группы поверженных в изумление «отрицательных» персонажей, и параллельный рампе длинный стол в центре, обратившийся в своего рода сцену на сцене, в подмостки для бушующего Несчастливцева, в чьей пластике ликующее освобождение вытеснило гнев и обличение (см. [с. 15](#_page015)).

Нужно бы собрать полный комплект мейерхольдовских афиш 1922 – 1924 годов, в них наглядно отразились «лицо» театра и переломы его пути. После разгрома Театра РСФСР Первого группировавшаяся вокруг Мейерхольда труппа отсутствовала на московской афише большую часть сезона 1921/22 года. Ее возвращение шло с переменным успехом, перспективы были туманны. Приютившаяся в ГВЫРМе Вольная мастерская Вс. Мейерхольда весной {315} 1922 года внедрилась в Театр Актера (считавшийся объединением труппы бывшего Театра РСФСР Первого и незлобинской труппы), а осенью вошла в ГИТИС, отвоевав помещение Театра Актера (бывш. Зон), переименованное в Театр ГИТИС.

Первые афиши Театра ГИТИС, появившиеся в октябре — середине ноября, выделялись легко читаемым дробным геометризмом построения и шутливым поигрыванием разномасштабными шрифтами. Они демонстрировали дружеское сосуществование под общей крышей двух коллективов «левого» театрального фронта, Мастерской Мейерхольда и Мастерской Опытно-Героического театра. Попутно в них была изложена общая «производственная» концепция ГИТИСа — провозглашен «первый производственный год», показ спектаклей трактован как «демонстрация работ» (см. с. [253](#_page253) – [255](#_page255)).

Афиши второй половины ноября 1922 года (когда фердинандовцы были изгнаны из бывш. Зона) отмечены спокойствием и праздничностью, вопреки многим трудностям, которые предстояло преодолеть (см. с. [256](#_page256) – [258](#_page258)). «Наконец, одни!» — сказано Аксеновым о самочувствии мейерхольдовцев в те дни (см. [с. 72](#_page072)).

В последующих афишах отразились изменения названий труппы, отвечавшие всякий раз изменению ее организационных форм. В середине ноября в грифе афиш стоит: «ГИТИС. Мастерская Всеволода Мейерхольда» (см. [с. 256](#_page256)). В конце ноября упоминание о ГИТИСе исчезает, Мастерская Вс. Мейерхольда действует самостоятельно (см. с. [257](#_page257) – [258](#_page258)). В марте 1923 года премьеру «Земли дыбом» дает Театр Вс. Мейерхольда (см. [с. 263](#_page263)), а почти год спустя премьеру «Леса» покажет Театр имени Вс. Мейерхольда (см. [с. 275](#_page275)).

Едва ли не все афиши этих лет выполнены И. Ю. Шлепяновым или используют разработанные им приемы. Их формы не раз были намеренно дублированы в объявлениях «Зрелищ» и варьированы на обложках номеров журнала, посвященных мейерхольдовским темам, иногда в таких случаях авторство Шлепянова указывалось редакцией. Возникшие в предпоследние дни лета 1922 года «Зрелища» (и их недолгий предшественник «Эрмитаж» летом 1922 года) часто были трибуной мейерхольдовцев, хотя далеко не в такой степени, как «Вестник театра» в поздний период своего существования, с октября 1920 года по лето 1921‑го.

Иногда сведениям афиш-анонсов приходится не верить. Днем премьеры «Смерти Тарелкина» согласно анонсу (см. [с. 257](#_page257)) считается 24 ноября 1922 года, но судя по «Дневнику», спектакль не был сыгран ни 24‑го, ни 25‑го и 26‑го, также указанные в анонсе. Абсолютное безденежье вынуждало спешить, сборы были необходимы как условие выживания, но премьеру не показали ни 21‑го (что обещал ранний анонс, см. [с. 256](#_page256)), ни 24‑го. Она, по «Дневнику», состоялась 27‑го; 28‑го был устроен спектакль для прессы (сделанное под {316} копирку на пишущей машинке приглашение на этот день сохранил редактор «Зрелищ» Л. В. Колпакчи, оно в коллекции ЦНБ СТД). В 1925 году в анонсах «Учителя Бубуса» среди исполнителей первым назван И. В. Ильинский (см. [с. 289](#_page289)), но он накануне премьеры — уже после выхода анонса — покинул театр.

Прекрасная серия афиш «Мандата» (апрель – май 1925 года) вызвана нараставшим успехом спектакля, позволившим ТИМу продлить сезон и весь май играть «Мандат» почти ежедневно. Сменявшиеся майские афиши сделаны намеренно схожими, но и из-за варьирования шрифтов, а также цветовых соотношений, в данном издании, к сожалению, не воспроизведенных, каждая из них нова в своей яркости, извещая о продолжающейся возможности видеть «Мандат».

В характере афиш прочитывается полукомическая борьба за прокат «Мандата» на ленинградских гастролях 1925 года. Первая афиша акцентировала, что спектакль разрешено сыграть лишь трижды, она выполнила функцию рекламы. Когда же наплыв зрителей вынудил ленинградское начальство продлить показы «Мандата», появилась афиша, в центре которой написано крупным пурпуром: «Мандат», а расположенные по сторонам сверху вниз упоминания о «Лесе» и «Д. Е.» превращены в декоративное обрамление (см. [с. 307](#_page307)).

Среди гастрольных афиш, отпечатанных в местных типографиях, встречаются отличные авангардистские образцы (анонс о гастролях в Киеве в 1923 году, киевская афиша 1925 года, см. [с. 266](#_page266) и [302](#_page302)). Попадаются листы, украшенные по углам старомодными завитушками (ростовская афиша «Земли дыбом», см. [с. 269](#_page269)). Сохранилось объявление, спешно сделанное от руки кем-то из тимовцев и извещавшее о дополнительном показе «Леса» в Киеве днем накануне отъезда труппы из города — интерес зрителей не был исчерпан, театр рассчитывал на сборы (см. [с. 303](#_page303)). Все эти афиши — свидетельства атмосферы, сопутствовавшей гастролям.

Афиши разных лет подтверждают, что самым надежным козырем ТИМа в эти годы оставался «Лес» в его всепобеждающей общедоступности[[186]](#footnote-92).

*О. Фельдман*

# **{****317}** 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)

Аверкиев Д. В. [162](#_page162)

Аврусин А. И. [297](#_page297)

Адельгеймы, Рафаил и Роберт [121](#_page121)

Адуев Н. А. [91](#_page091), [92](#_page092)

Азарх-Грановская А. В. [149](#_page149)

Акопьян [67](#_page067)

Аксагарский Н. Ф. [177](#_page177), [189](#_page189)

Алейников [86](#_page086), [89](#_page089)

Алексеев А. И. [41](#_page041)

Алексеев [161](#_page161)

Алперс Б. В. [113](#_page113), [123](#_page123)

Альмединген Б. А. [114](#_page114)

Алякринский П. А. [66](#_page066), [67](#_page067)

Аманова [224](#_page224)

Амосова О. Ф. [188](#_page188), [202](#_page202)

Амп П. [208](#_page208)

Андреев [207](#_page207)

Андреев В. [71](#_page071)

Андреев Л. Н. [18](#_page018), [160](#_page160)

Анисе-Буржуа О. [162](#_page162)

Анна Иоанновна [156](#_page156)

Анненков Ю. П. [114](#_page114), [201](#_page201)

Антонов А. П. [205](#_page205)

Антонов [275](#_page275)

Арго А. М. [91](#_page091), [92](#_page092)

Ардов В. Е. [35](#_page035), [92](#_page092), [125](#_page125), [142](#_page142), [166](#_page166), [171](#_page171), [259](#_page259), [272](#_page272)

Аржанов [200](#_page200)

Арнштам Л. О. [291](#_page291)

Аристофан [91](#_page091), [156](#_page156), [159](#_page159), [160](#_page160)

Арсеньева (ОГТ) [66](#_page066)

Артемов (ОГТ) [67](#_page067)

Архиреев первый [205](#_page205)

Архиреев второй [205](#_page205)

Арцыбушев Ю. К. [108](#_page108), [146](#_page146), [183](#_page183)

Асеев Н. Н. [260](#_page260), [261](#_page261)

Асланов Г. П. [224](#_page224), [245](#_page245)

Асланова Е. П. [50](#_page050), [245](#_page245)

Аспирин Ив. [119](#_page119)

Ахманицкая А. С. [296](#_page296)

Бабанин К. М. [60](#_page060), [171](#_page171)

Бабанова М. И. [19](#_page019), [60](#_page060), [61](#_page061), [62](#_page062), [158](#_page158), [168](#_page168), [170](#_page170), [246](#_page246), [259](#_page259), [279](#_page279), [289](#_page289), [290](#_page290)

Бабурина Р. Ф. [39](#_page039), [41](#_page041), [164](#_page164), [205](#_page205), [245](#_page245)

Бабушкин А. Я. [50](#_page050)

Баженов С. А. [59](#_page059), [161](#_page161), [163](#_page163)

Балтрушайтис Ю. К. [294](#_page294)

Бальмонт К. Д. [116](#_page116)

Бар Г. [161](#_page161)

Барановская В. В. [121](#_page121), [129](#_page129)

Барнет Б. [109](#_page109)

Баташева [39](#_page039), [66](#_page066), [205](#_page205), [246](#_page246)

Бассалыго Д. Н. [48](#_page048), [49](#_page049), [50](#_page050), [51](#_page051), [101](#_page101), [102](#_page102), [130](#_page130), [150](#_page150), [151](#_page151), [213](#_page213), [223](#_page223), [229](#_page229)

Бахметьев [212](#_page212)

Башкатов К. А. [279](#_page279), [296](#_page296), [297](#_page297)

Бебутов В. М. [14](#_page014), [26](#_page026), [31](#_page031), [39](#_page039), [41](#_page041), [44](#_page044), [47](#_page047), [83](#_page083), [94](#_page094), [100](#_page100) – [103](#_page103), [118](#_page118), [121](#_page121) – [123](#_page123), [125](#_page125), [128](#_page128) – [132](#_page132), [134](#_page134) – [136](#_page136), [138](#_page138), [141](#_page141) – [143](#_page143), [145](#_page145), [146](#_page146), [148](#_page148), [149](#_page149), [151](#_page151) – [153](#_page153), [163](#_page163), [175](#_page175), [212](#_page212), [221](#_page221) – [223](#_page223), [226](#_page226), [232](#_page232), [233](#_page233), [236](#_page236), [241](#_page241), [242](#_page242), [248](#_page248)

Бебутова Е. М. [163](#_page163), [224](#_page224)

Бек М. М. [14](#_page014), [41](#_page041), [96](#_page096), [143](#_page143), [146](#_page146), [148](#_page148)

Белевский [41](#_page041)

Белкин [162](#_page162)

Белоусов [161](#_page161), [205](#_page205)

Бельский Б. В. [288](#_page288), [290](#_page290), [293](#_page293)

Беляев Ю. Д. [160](#_page160)

Беляков В. [39](#_page039), [50](#_page050)

Бенгис Е. Б. [279](#_page279), [289](#_page289), [291](#_page291), [296](#_page296)

Береснев [168](#_page168)

{318} Бернарди Вл. [127](#_page127)

Бескин Э. М. [162](#_page162), [166](#_page166), [175](#_page175), [184](#_page184), [204](#_page204)

Бессонов В. А. [188](#_page188), [206](#_page206)

Бетховен Л. ван [93](#_page093), [162](#_page162)

Блок А. А. [169](#_page169)

Блюм О. В. [142](#_page142), [173](#_page173)

Блюменталь [246](#_page246)

Бобров С. П. [11](#_page011), [261](#_page261)

Богданов [67](#_page067)

Богданова А. В. [164](#_page164)

Боголюбов Н. И. [296](#_page296)

Богушевский В. С. [202](#_page202), [206](#_page206), [207](#_page207)

Бойтлер М. С. [162](#_page162)

Бомарше [212](#_page212)

Борисов Б. С. [60](#_page060), [115](#_page115)

Боров И. Г. [297](#_page297)

Бочаров М. В. [41](#_page041)

Браиловский С. О. [39](#_page039), [99](#_page099), [100](#_page100), [103](#_page103), [137](#_page137), [151](#_page151), [153](#_page153)

Брангулеева О. А. [297](#_page297)

Брендер В. А [231](#_page231)

Брие Э. [161](#_page161), [162](#_page162)

Брик О. М. [173](#_page173)

Бродский И. И. [96](#_page096)

Брониковский [103](#_page103), [152](#_page152)

Брускин [229](#_page229)

Брюсов В. Я. [157](#_page157), [184](#_page184), [227](#_page227)

Брянский А. А. [17](#_page017), [65](#_page065), [79](#_page079), [192](#_page192)

Бубнов А. С [9](#_page009)

Букин В. И. [41](#_page041), [212](#_page212)

Бульвер-Литтон Э.‑Дж. [91](#_page091), [175](#_page175)

Бунчук Е. [126](#_page126)

Быков М. [246](#_page246)

Быков С. [246](#_page246)

Вагнер Р. [34](#_page034), [91](#_page091), [97](#_page097), [138](#_page138), [139](#_page139), [141](#_page141), [147](#_page147), [155](#_page155), [158](#_page158), [180](#_page180)

Вальте [161](#_page161)

Вандервельде Э. [28](#_page028), [123](#_page123)

Васильева [66](#_page066)

Васильева Ю. В. [161](#_page161), [163](#_page163)

Васкина В. И. [50](#_page050)

Вахтангов Е. Б. [182](#_page182)

Вегнер [66](#_page066)

Велижев А. Б. [202](#_page202)

Великанов [202](#_page202)

Веригина В. П. [165](#_page165)

Веров И. Н. (Веров З. Н.) [14](#_page014), [82](#_page082), [136](#_page136)

Верхарн Э. [26](#_page026), [29](#_page029), [122](#_page122), [227](#_page227)

Веснин А. А. [42](#_page042)

Видищев [41](#_page041)

Визаров В. В. [59](#_page059), [163](#_page163)

Вильде [67](#_page067)

Вильямс П. В. [81](#_page081)

Вин З. Х. [279](#_page279)

Винокурова [66](#_page066), [67](#_page067)

Власова [66](#_page066)

Волгин В. П. [184](#_page184)

Волина [161](#_page161)

Волков Н. Д. [9](#_page009)

Волькенштейн В. М. [9](#_page009), [91](#_page091), [156](#_page156)

Воробьев [213](#_page213), [246](#_page246)

Воронова [127](#_page127)

Востряков Д. Р. [121](#_page121)

Врангель П. Н. [84](#_page084)

Всеволожская [66](#_page066)

Выспянский С. [160](#_page160)

Галаджев П. С. [17](#_page017), [57](#_page057), [62](#_page062), [65](#_page065) – [67](#_page067), [70](#_page070), [71](#_page071), [73](#_page073), [74](#_page074), [119](#_page119), [120](#_page120), [132](#_page132), [193](#_page193), [238](#_page238), [259](#_page259)

Галицкий [41](#_page041)

Галлинг А. [126](#_page126)

Гамсун К. [160](#_page160)

Ган А. М. [122](#_page122), [131](#_page131)

Гардт [224](#_page224)

Гарин [47](#_page047), [64](#_page064)

Гарин Э. П. [73](#_page073), [279](#_page279), [294](#_page294), [296](#_page296), [298](#_page298), [299](#_page299), [306](#_page306)

Гаркави [67](#_page067)

Гауптман Г. [160](#_page160)

Гвоздев А. А. [115](#_page115)

Ге Г. Г. [204](#_page204)

Гедике И. И. [54](#_page054), [59](#_page059), [160](#_page160), [161](#_page161), [163](#_page163), [166](#_page166)

Генина Р. М. [51](#_page051), [279](#_page279), [297](#_page297)

Герман П. Д. [189](#_page189)

Герман Ю. [127](#_page127)

Гжельский П. Н. [238](#_page238), [246](#_page246)

Глаголин А. Б. [296](#_page296)

Глазков [66](#_page066), [67](#_page067)

{319} Глазунов [66](#_page066), [67](#_page067)

Гласе М. [115](#_page115)

Глузман А. [85](#_page085)

Гнесин М. Ф. [207](#_page207), [226](#_page226) – [228](#_page228)

Гоголь Н. В. [161](#_page161)

Годунов П. [275](#_page275), [279](#_page279), [297](#_page297)

Голбан [39](#_page039)

Головин А. Я. [114](#_page114), [114](#_page114), [119](#_page119)

Головникова О. В. [199](#_page199)

Голосов М. И. [297](#_page297)

Голубев [41](#_page041), [82](#_page082), [211](#_page211), [224](#_page224), [244](#_page244), [245](#_page245)

Гольдони К. [162](#_page162)

Гольцева К. И. [261](#_page261), [296](#_page296)

Гончарова Н. С. [114](#_page114)

Горбунов Н. П. [147](#_page147), [204](#_page204)

Горецкий [161](#_page161)

Горин-Горяинов Б. А. [306](#_page306)

Городецкий С. М. [72](#_page072), [73](#_page073)

Горский А. А. [121](#_page121)

Гофман Э.‑Т.‑А. [18](#_page018)

Гофмансталь Г. фон [165](#_page165)

Гоцци К. [159](#_page159), [160](#_page160)

Градов В. Л. [59](#_page059), [160](#_page160), [163](#_page163), [166](#_page166)

Грановский А. М. [38](#_page038), [41](#_page041), [95](#_page095), [149](#_page149)

Гранская [39](#_page039)

Гребнер Г. Э. [189](#_page189)

Греч [54](#_page054)

Грибоедов А. С. [161](#_page161)

Григ Э. [142](#_page142)

Григорович Н. В. [169](#_page169)

Грин [39](#_page039)

Гринер [148](#_page148)

Гринтух [41](#_page041)

Грубе В. [205](#_page205)

Грузинский Д. Я. [54](#_page054), [161](#_page161), [165](#_page165)

Гутман Д. Г. [91](#_page091), [121](#_page121)

Гюго В. [161](#_page161)

Дальцев З. Г. [202](#_page202), [204](#_page204)

Дамаев В. П. [41](#_page041)

Дани [55](#_page055), [62](#_page062), [70](#_page070), [71](#_page071), [74](#_page074), [139](#_page139), [162](#_page162), [166](#_page166), [188](#_page188), [251](#_page251)

Даргомыжский А. С. [180](#_page180)

Даревский З. Ю. [41](#_page041), [130](#_page130) – [132](#_page132), [211](#_page211), [212](#_page212), [225](#_page225), [246](#_page246)

Де-Бур Ю. [126](#_page126)

Де-Колиньи [275](#_page275)

Деева [205](#_page205)

Деев-Хомяковский Г. Д. [202](#_page202)

Дементьев [39](#_page039), [245](#_page245)

Демидов М. И. [50](#_page050)

Демидова О. Н. [39](#_page039), [41](#_page041), [59](#_page059), [163](#_page163), [164](#_page164), [211](#_page211), [212](#_page212), [220](#_page220), [224](#_page224)

Дени (В. Н. Денисов) [148](#_page148)

Деннери А. Ф. [47](#_page047), [160](#_page160)

Державин К. Н. [231](#_page231), [232](#_page232)

Детинов [161](#_page161)

Джонсон Б. [160](#_page160), [172](#_page172), [177](#_page177)

Дижур [66](#_page066)

Дмитриев В. В. [28](#_page028), [123](#_page123), [131](#_page131), [212](#_page212) – [214](#_page214)

Дмитриев Д. [126](#_page126), [242](#_page242), [246](#_page246)

Дмитриева [66](#_page066)

Дмитриева М. М. [297](#_page297)

Добринер З. Н. [39](#_page039), [60](#_page060), [168](#_page168), [170](#_page170), [246](#_page246)

Долгова [67](#_page067)

Доллер М. И. [190](#_page190)

Дорошевич [41](#_page041)

Достоевский Ф. М. [18](#_page018)

Дубников А. М. [264](#_page264)

Дубовецкая [246](#_page246)

Дубовикова [66](#_page066), [67](#_page067)

Дувакин В. Д. [149](#_page149)

Дурнов М. А. [26](#_page026), [116](#_page116), [117](#_page117)

Дымова М. С. [162](#_page162)

Дьяченко [161](#_page161)

Дюканж В. [175](#_page175)

Дюма-отец А. [175](#_page175)

Евсеева Л. Г. [66](#_page066), [67](#_page067)

Егоров П. И. [297](#_page297)

Ермолаева Н. А. [297](#_page297)

Есаулов [142](#_page142)

Есенин С. А. [156](#_page156), [158](#_page158)

Ещенко М. М. [45](#_page045)

Жаров М. И. [66](#_page066), [67](#_page067), [70](#_page070), [279](#_page279), [289](#_page289), [291](#_page291), [296](#_page296)

Жданова О. П. [120](#_page120), [142](#_page142)

Заблоцкий И. И. [50](#_page050)

{320} Забродин В. В. [124](#_page124)

Загорский М. Б. [118](#_page118), [125](#_page125), [130](#_page130), [131](#_page131), [134](#_page134), [138](#_page138), [159](#_page159), [213](#_page213), [246](#_page246)

Зайчиков В. Ф. [39](#_page039), [40](#_page040), [50](#_page050), [60](#_page060) – [62](#_page062), [70](#_page070), [73](#_page073), [143](#_page143), [164](#_page164), [168](#_page168) – [170](#_page170), [212](#_page212), [244](#_page244), [245](#_page245), [246](#_page246), [258](#_page258), [259](#_page259), [274](#_page274), [279](#_page279), [289](#_page289), [296](#_page296), [299](#_page299), [313](#_page313)

Закушняк А. Я. [125](#_page125), [126](#_page126), [131](#_page131), [134](#_page134), [211](#_page211), [212](#_page212), [219](#_page219)

Замковский [108](#_page108)

Захава Б. Е. [77](#_page077), [279](#_page279), [289](#_page289), [291](#_page291), [292](#_page292)

Зборовская [246](#_page246)

Звягинцева В. К. [224](#_page224), [245](#_page245)

Зелинский Ф. Ф. [120](#_page120)

Зимин С. И. [118](#_page118), [140](#_page140), [141](#_page141)

Зиновьев З. Е. [50](#_page050)

Зиновьева А. А. [164](#_page164)

Злобин З. П. [261](#_page261)

Зозуля Е. Д. [92](#_page092)

Зон И. [116](#_page116)

Зон М. Б. [17](#_page017), [65](#_page065), [79](#_page079), [163](#_page163), [185](#_page185), [187](#_page187), [192](#_page192), [193](#_page193), [195](#_page195), [196](#_page196)

Зонов А. П. [120](#_page120)

Зотов С. И. [279](#_page279), [297](#_page297)

Зубина [66](#_page066), [67](#_page067)

Зубцов И. С. [51](#_page051), [98](#_page098), [108](#_page108), [206](#_page206), [207](#_page207), [276](#_page276), [279](#_page279), [297](#_page297)

Ибсен Г. [18](#_page018), [39](#_page039), [112](#_page112), [156](#_page156), [160](#_page160), [163](#_page163) – [165](#_page165), [224](#_page224)

Иванов [86](#_page086)

Иванов [161](#_page161)

Иванов В. В. [194](#_page194)

Иванова Е. [127](#_page127)

Игнатов В. В. [122](#_page122)

Ильин П. И. [46](#_page046), [47](#_page047), [50](#_page050), [98](#_page098), [101](#_page101), [152](#_page152)

Ильинская Т. Цаплин А. [297](#_page297)

Ильинский И. В. [60](#_page060), [61](#_page061), [76](#_page076), [77](#_page077), [126](#_page126), [168](#_page168) – [170](#_page170), [173](#_page173), [175](#_page175), [212](#_page212), [224](#_page224), [242](#_page242), [243](#_page243), [245](#_page245), [251](#_page251), [258](#_page258), [259](#_page259), [279](#_page279), [288](#_page288), [289](#_page289), [306](#_page306), [316](#_page316)

Ингер [296](#_page296)

Инкижинов В. И. [60](#_page060), [151](#_page151), [152](#_page152), [164](#_page164), [168](#_page168), [180](#_page180), [181](#_page181), [207](#_page207), [257](#_page257), [258](#_page258), [267](#_page267)

Ирасек А. [158](#_page158)

Ишинский [161](#_page161)

Кабанова [161](#_page161)

Казакова (Уманец) Е. С [213](#_page213), [286](#_page286), [297](#_page297)

Кайзер Г. [160](#_page160), [165](#_page165)

Калиныч [205](#_page205)

Кальянов В. П. [211](#_page211), [245](#_page245), [246](#_page246)

Каменев [41](#_page041)

Каменев Л. Б. [183](#_page183), [184](#_page184), [204](#_page204)

Каменева О. Д. [121](#_page121), [130](#_page130) – [132](#_page132), [135](#_page135), [153](#_page153), [183](#_page183), [202](#_page202), [239](#_page239), [243](#_page243)

Каминская Э. [126](#_page126)

Каплан А. И. [77](#_page077), [279](#_page279), [297](#_page297)

Каплан Э. И. [292](#_page292)

Карабанов Н. В. [60](#_page060), [168](#_page168), [170](#_page170), [279](#_page279)

Каширина (Иванова) Т. В. [73](#_page073), [279](#_page279)

Кашутина [66](#_page066)

Келлерман Б. [208](#_page208)

Кельберер А. В. [164](#_page164), [165](#_page165), [168](#_page168), [169](#_page169), [177](#_page177), [258](#_page258), [279](#_page279)

Керженцев П. М. [204](#_page204), [223](#_page223), [231](#_page231)

Кириллов М. Ф. [279](#_page279), [289](#_page289), [290](#_page290), [296](#_page296)

Кириллович Л. [127](#_page127)

Кирст [66](#_page066), [67](#_page067)

Киселев В. П. [37](#_page037), [139](#_page139), [246](#_page246)

Клодель П. [121](#_page121), [159](#_page159), [160](#_page160), [165](#_page165), [175](#_page175), [177](#_page177), [261](#_page261)

Клушенцов [161](#_page161)

Князетов [39](#_page039)

Кобанова З. [127](#_page127)

Коваль-Самборский И. И. [279](#_page279)

Коган Е. Я. [74](#_page074), [279](#_page279)

Коган П. С [202](#_page202)

Козиков С. В. [73](#_page073), [279](#_page279), [296](#_page296)

Козлов Н. [99](#_page099)

Козырев М. И. [136](#_page136) – [138](#_page138), [143](#_page143)

Колпакчи Л. В. [83](#_page083), [93](#_page093), [132](#_page132) – [134](#_page134), [136](#_page136), [316](#_page316)

Комарденков В. П. [24](#_page024), [92](#_page092)

Комиссаржевская В. Ф. [45](#_page045), [150](#_page150)

Комиссаржевский Ф. Ф. [24](#_page024), [26](#_page026), [114](#_page114), [118](#_page118), [125](#_page125) – [127](#_page127), [150](#_page150), [236](#_page236)

Коновалов Н. Л. [121](#_page121)

Константинова [161](#_page161)

Копейкина [106](#_page106)

Копчинский В. П. [135](#_page135) – [137](#_page137), [239](#_page239)

Корганова Т. [127](#_page127)

Коренев М. М. [78](#_page078), [79](#_page079), [207](#_page207), [263](#_page263), [289](#_page289), [290](#_page290)

{321} Кормон Ф. [160](#_page160)

Коробова Е. [18](#_page018)

Королевич В. В. [50](#_page050), [152](#_page152)

Королева Е.

Корш Е. Ф. [177](#_page177)

Коршунов Ф. П. [297](#_page297)

Костомолоцкий А. И. [297](#_page297)

Кочин [205](#_page205)

Крайнев [66](#_page066), [67](#_page067)

Крамская Е. М. [50](#_page050)

Крах [161](#_page161)

Кречетов Р. П. [121](#_page121), [125](#_page125), [126](#_page126), [220](#_page220), [246](#_page246)

Кригель М. И. [92](#_page092)

Крицберг Л. М. [261](#_page261), [279](#_page279)

Кроль Г. А. [13](#_page013)

Кроммелинк Ф. [56](#_page056), [60](#_page060), [159](#_page159), [160](#_page160), [168](#_page168), [170](#_page170) – [172](#_page172)

Крутикова Е. С. [247](#_page247)

Крупская Н. К. [145](#_page145), [175](#_page175), [223](#_page223)

Кручинин В. Я. [189](#_page189)

Кугель А. Р. [18](#_page018), [19](#_page019)

Кудрина Е. [127](#_page127)

Кудрявцев [161](#_page161)

Кузнецов [297](#_page297)

Кузнецов К. В. [71](#_page071), [194](#_page194)

Курбатова К. С. [164](#_page164)

Кученков [41](#_page041)

Кушнер А. С. [108](#_page108)

Лабиш Э. [67](#_page067), [192](#_page192), [255](#_page255)

Лавинский А. М. [36](#_page036), [37](#_page037), [139](#_page139), [233](#_page233), [246](#_page246)

Лавров [246](#_page246)

Ландер К. И. [143](#_page143), [145](#_page145), [147](#_page147) – [149](#_page149)

Лапицкий И. М. [121](#_page121)

Лапшин Н. Ф. [305](#_page305)

Ларионов М. Ф. [114](#_page114)

Лебедев В. Ф. [152](#_page152)

Лебедев П. М. [99](#_page099), [102](#_page102), [204](#_page204)

Лебедев-Полянский П. И. [9](#_page009)

Лебедева Л. [127](#_page127)

Левинский [41](#_page041), [220](#_page220)

Левшин [205](#_page205)

Ленин В. И. [145](#_page145) – [147](#_page147), [223](#_page223), [266](#_page266), [274](#_page274), [302](#_page302)

Ленин М. Ф. [120](#_page120), [148](#_page148)

Лермонтов М. Ю. [165](#_page165)

Лернер Н. О. [160](#_page160)

Лесли [161](#_page161)

Лесс Л. Л. [297](#_page297)

Лешневская [59](#_page059)

Липман Д. Я. [279](#_page279), [297](#_page297)

Лист Ф. [142](#_page142)

Лихачев В. И. [54](#_page054)

Лишин М. Е. [71](#_page071), [164](#_page164), [264](#_page264), [279](#_page279)

Лобанов [66](#_page066)

Логинов А. В. [190](#_page190), [296](#_page296)

Логинова Е. В. [297](#_page297)

Лойтер Н. Б. [108](#_page108), [206](#_page206), [207](#_page207), [279](#_page279), [289](#_page289), [291](#_page291)

Лопе де Вега [32](#_page032), [44](#_page044), [121](#_page121), [129](#_page129), [130](#_page130)

Лосев А. П. [39](#_page039), [50](#_page050), [245](#_page245)

Лосев Н. К. [39](#_page039), [60](#_page060), [168](#_page168), [170](#_page170), [244](#_page244), [245](#_page245), [246](#_page246), [259](#_page259), [279](#_page279)

Луначарский А. В. [9](#_page009), [14](#_page014), [18](#_page018), [86](#_page086) – [90](#_page090), [96](#_page096), [97](#_page097), [102](#_page102), [114](#_page114), [115](#_page115), [120](#_page120), [122](#_page122), [131](#_page131), [137](#_page137), [143](#_page143), [145](#_page145) – [148](#_page148), [158](#_page158), [160](#_page160), [166](#_page166), [181](#_page181) – [184](#_page184), [199](#_page199), [203](#_page203), [268](#_page268)

Львова [205](#_page205)

Любимов А. В. [168](#_page168), [193](#_page193)

Люце В. В. [78](#_page078), [79](#_page079), [164](#_page164), [261](#_page261)

Лядова Н. [126](#_page126)

Майоров С. А. [297](#_page297)

Мак (П. Иванов) [54](#_page054), [116](#_page116), [192](#_page192)

Макаревская А. Д. [297](#_page297)

Макаров И. Я. [190](#_page190), [279](#_page279), [296](#_page296)

Малевич К. С. [32](#_page032), [114](#_page114)

Малиновская Е. К. [16](#_page016), [181](#_page181), [183](#_page183), [204](#_page204)

Малкин Б. Ф. [228](#_page228), [243](#_page243)

Малько Н. А. [188](#_page188), [189](#_page189)

Мальцева Т. П. [296](#_page296)

Малютин И. А. [121](#_page121)

Марголин С. А. [149](#_page149)

Марголис Б. Д. [296](#_page296)

Марджанов К. А. [51](#_page051), [52](#_page052), [152](#_page152), [159](#_page159), [182](#_page182)

Мариенгоф А. Б. [156](#_page156)

Марков П. А. [125](#_page125), [129](#_page129), [192](#_page192), [212](#_page212), [242](#_page242)

Маркс К. [35](#_page035)

Мартине М. [72](#_page072), [177](#_page177), [198](#_page198), [199](#_page199), [202](#_page202)

Мартинсон С. А. [296](#_page296)

{322} Мартос [161](#_page161)

Маслацов В. А. [77](#_page077), [279](#_page279), [292](#_page292), [293](#_page293), [297](#_page297)

Масс В. З. [173](#_page173)

Массалитинова В. О. [120](#_page120)

Матвеев [41](#_page041)

Матвеев [161](#_page161)

Махалов Л. С. [74](#_page074)

Махлис И. П. [46](#_page046), [56](#_page056), [72](#_page072)

Машистов [246](#_page246)

Маяковский В. В. [30](#_page030) – [32](#_page032), [35](#_page035), [37](#_page037), [38](#_page038), [41](#_page041), [76](#_page076), [122](#_page122), [131](#_page131), [138](#_page138) – [140](#_page140), [149](#_page149), [156](#_page156), [157](#_page157), [221](#_page221), [224](#_page224), [231](#_page231), [242](#_page242), [243](#_page243), [247](#_page247), [260](#_page260), [261](#_page261)

Мгебров А. А. [122](#_page122), [212](#_page212), [220](#_page220), [224](#_page224), [232](#_page232)

Мегрю Р.‑К. [115](#_page115)

Медведевский С. [7](#_page007)

Мельников [худ.] [53](#_page053)

Мендельсон Ф. [162](#_page162)

Меньшиков [162](#_page162)

Мериме П. [156](#_page156), [158](#_page158), [160](#_page160)

Мерцалин Ф. [126](#_page126)

Местечкин М. С [41](#_page041), [50](#_page050), [245](#_page245), [296](#_page296)

Метерлинк М. [18](#_page018), [120](#_page120)

Метцль В. Л. [50](#_page050)

Мизянин П. Л. [50](#_page050)

Миклашевский К. М. [272](#_page272)

Милютин Ю. С [66](#_page066), [67](#_page067), [191](#_page191)

Минин С. К. [92](#_page092)

Мирбо О. [160](#_page160), [162](#_page162), [261](#_page261)

Миртов Н. [126](#_page126)

Михайлов В. М. [296](#_page296)

Мишурин [39](#_page039)

Мологин Н. К. [74](#_page074), [177](#_page177), [178](#_page178), [200](#_page200), [268](#_page268), [279](#_page279), [313](#_page313)

Мольер Ж.‑Б. [60](#_page060), [167](#_page167)

Мордмилович Э. Г. [8](#_page008)

Морева Р. К. [50](#_page050)

Москалева А. Я. [297](#_page297)

Мухин М. Г. [41](#_page041), [66](#_page066), [76](#_page076), [77](#_page077), [126](#_page126), [236](#_page236), [245](#_page245), [279](#_page279), [296](#_page296)

Мухин С. [67](#_page067)

Мысовский П. К. [231](#_page231) – [233](#_page233)

Надлер А. А. [50](#_page050), [134](#_page134), [136](#_page136), [212](#_page212), [221](#_page221), [234](#_page234), [235](#_page235), [245](#_page245)

Нарбекова О. П. [126](#_page126), [224](#_page224)

Нароков М. С [121](#_page121)

Нахимов [161](#_page161)

Небольсин В. В. [121](#_page121)

Неволин Б. С. [11](#_page011), [14](#_page014), [26](#_page026), [31](#_page031) – [33](#_page033), [69](#_page069), [82](#_page082), [120](#_page120), [121](#_page121), [130](#_page130), [131](#_page131), [134](#_page134) – [137](#_page137), [152](#_page152), [182](#_page182), [213](#_page213), [239](#_page239)

Незлобии К. Н. [53](#_page053), [59](#_page059), [162](#_page162), [165](#_page165), [170](#_page170)

Некрасов [161](#_page161)

Неленов [161](#_page161)

Нелидов А. П. [164](#_page164)

Нелли В. А. [112](#_page112), [224](#_page224), [225](#_page225), [245](#_page245)

Нестеров А. Е. [297](#_page297)

Нивелевский [67](#_page067)

Никитин А. А. [90](#_page090)

Николаев [39](#_page039)

Николаева К. Ф. [99](#_page099)

Ниринзее [246](#_page246)

Ниссельссон [130](#_page130), [131](#_page131)

Новицкий [212](#_page212), [246](#_page246)

Оболенский Л. Л. [170](#_page170), [190](#_page190)

Овсянников Н. Н. [14](#_page014), [94](#_page094) – [96](#_page096), [148](#_page148)

Омон Ш. [116](#_page116)

Орлов [161](#_page161)

Орлов А. И. [41](#_page041), [141](#_page141), [153](#_page153)

Орлов Д. Н. [71](#_page071), [73](#_page073), [164](#_page164), [246](#_page246), [279](#_page279), [313](#_page313)

Орлова Л. И. [66](#_page066)

Остапова [39](#_page039), [246](#_page246)

Островский А. Н. [15](#_page015), [76](#_page076), [162](#_page162), [205](#_page205), [255](#_page255)

Охлопков Н. П. [261](#_page261), [279](#_page279), [289](#_page289), [291](#_page291), [293](#_page293)

Павел I [55](#_page055)

Павлов Е. [66](#_page066), [67](#_page067)

Палашу П. А. [50](#_page050)

Пален [67](#_page067)

Пальмский Л. Л. [160](#_page160)

Панютин В. И. [296](#_page296)

Парнах В. Я. [205](#_page205), [252](#_page252), [279](#_page279), [297](#_page297)

Паскар Г. М. [63](#_page063), [181](#_page181)

Паушкин М. М. [138](#_page138)

Певцов И. Н. [119](#_page119) – [121](#_page121), [131](#_page131), [224](#_page224)

Пельман [223](#_page223)

Пеньковская [161](#_page161)

{323} Петров [205](#_page205), [245](#_page245)

Петров А. А. [57](#_page057), [177](#_page177), [198](#_page198), [207](#_page207), [246](#_page246), [279](#_page279), [297](#_page297)

Петров В. К. [233](#_page233)

Петровский А. П. [188](#_page188), [189](#_page189)

Пикассо П. [12](#_page012), [59](#_page059)

Пинягин П. Я. [53](#_page053), [160](#_page160)

Пиотровский А. И. [115](#_page115)

Писарев А. И. [175](#_page175), [177](#_page177)

Пираревская [205](#_page205), [224](#_page224)

Плавт [91](#_page091)

Плетнев В. Ф. [14](#_page014), [46](#_page046), [48](#_page048), [97](#_page097), [98](#_page098), [103](#_page103), [106](#_page106), [107](#_page107), [150](#_page150) – [152](#_page152)

Плинатус А. Л. [142](#_page142)

Плужников В. И. [116](#_page116)

По Э. [18](#_page018)

Подвойский Н. И. [14](#_page014), [38](#_page038), [86](#_page086), [88](#_page088), [90](#_page090), [108](#_page108), [111](#_page111)

Подгаецкий М. Г. [208](#_page208)

Подгорный В. А. [165](#_page165)

Подгурская Ю. [127](#_page127)

Позднев А. И. [73](#_page073)

Позднякова [161](#_page161)

Покорский [41](#_page041)

Полевой В. А. [50](#_page050)

Поливанов С. (Н. И. Шейнфельд) [175](#_page175)

Полторацкий [161](#_page161)

Полянская О. В. [297](#_page297)

Попов А. [199](#_page199)

Попов Н. А. [55](#_page055), [160](#_page160) – [162](#_page162), [165](#_page165), [166](#_page166)

Попова Л. С. [27](#_page027), [28](#_page028), [42](#_page042), [57](#_page057), [60](#_page060), [73](#_page073), [110](#_page110), [150](#_page150), [198](#_page198), [252](#_page252), [263](#_page263)

Потопчина Е. В. [83](#_page083)

Потье Э. [116](#_page116)

Прокофьев С. С. [17](#_page017), [180](#_page180)

Пур [99](#_page099)

Пырьев И. А. [205](#_page205)

Рабле Ф. [172](#_page172)

Радимов В. [73](#_page073), [88](#_page088), [99](#_page099), [168](#_page168)

Радлов Н. Э. [305](#_page305), [314](#_page314)

Разумный М. А. [115](#_page115)

Райт Р. [41](#_page041)

Райх З. Н. [59](#_page059), [164](#_page164), [207](#_page207), [279](#_page279), [289](#_page289), [290](#_page290), [296](#_page296), [298](#_page298), [299](#_page299)

Раневский И. И. [39](#_page039), [50](#_page050), [102](#_page102), [152](#_page152), [246](#_page246)

Рафаил М. А. [181](#_page181), [182](#_page182)

Рахманов А. [41](#_page041)

Ребров [161](#_page161)

Рейснер М. А. [157](#_page157)

Ремизова В. Ф. [77](#_page077), [279](#_page279), [289](#_page289), [291](#_page291)

Репнин П. П. [60](#_page060), [164](#_page164), [245](#_page245)

Ретленд Р.‑М. [156](#_page156)

Рогожин Н. А. [82](#_page082), [246](#_page246)

Розанцев [161](#_page161)

Роллан Р. [122](#_page122)

Россини Дж. [162](#_page162)

Россов Н. П. [121](#_page121)

Рубинин [39](#_page039), [246](#_page246)

Рудницкая [246](#_page246)

Руссо [86](#_page086)

Рутковская Б. И. [54](#_page054), [59](#_page059), [163](#_page163)

Сабуров С. Ф. [115](#_page115)

Савельев И. Я. [264](#_page264), [279](#_page279), [291](#_page291)

Савосина Л. [127](#_page127)

Салтыков-Щедрин М. Е. [160](#_page160)

Сафонов А. [66](#_page066), [191](#_page191), [198](#_page198), [236](#_page236)

Сафонова В. В. [123](#_page123)

Сахновский М. П. [98](#_page098)

Сахновский В. Г. [119](#_page119), [120](#_page120), [150](#_page150)

Сахновский Ю. С. [121](#_page121)

Саша [26](#_page026)

Саянов [41](#_page041)

Сварог В. С. [306](#_page306)

Свердлин Л. Н. [279](#_page279), [296](#_page296)

Свидерский А. И. [8](#_page008)

Свиридова [161](#_page161)

Семенова [205](#_page205)

Семеняк [205](#_page205)

Серафимович А. С. [156](#_page156)

Серебрянникова Н. И [279](#_page279), [296](#_page296), [298](#_page298), [299](#_page299)

Сережников В. К. [227](#_page227)

Серно-Соловьевич Е. С. [41](#_page041)

Сибиряк Н. В. [279](#_page279)

Сизова [224](#_page224)

Синицын В. А. [161](#_page161), [163](#_page163)

Синклер Э. [208](#_page208)

Славянский (Агренев-Славянский) К. Д. [162](#_page162)

{324} Смилга И. Т. [123](#_page123)

Смолин Д. П. [14](#_page014), [47](#_page047) – [51](#_page051), [64](#_page064), [98](#_page098), [101](#_page101), [103](#_page103), [150](#_page150) – [152](#_page152), [158](#_page158)

Смышляев В. С. [122](#_page122)

Соболев Ю. В. [124](#_page124), [125](#_page125), [128](#_page128), [239](#_page239)

Соколов А. [86](#_page086)

Соколов И. В. [86](#_page086), [90](#_page090), [91](#_page091)

Соколова Е. А. [297](#_page297)

Соколова Н. Н. [210](#_page210)

Соколовская [161](#_page161)

Сологуб Ф. К. [123](#_page123), [165](#_page165)

Сорин [161](#_page161)

Сорина Е. С. [51](#_page051)

Софокл [66](#_page066)

Соченкова О. Ф. [59](#_page059), [60](#_page060), [168](#_page168), [170](#_page170), [245](#_page245), [246](#_page246), [279](#_page279), [296](#_page296), [297](#_page297)

Сперанская [161](#_page161)

Спиридонов С. А. [207](#_page207)

Ставрогин А. А. [161](#_page161)

Станиславский К. С. [147](#_page147), [166](#_page166)

Старковский П. И. [54](#_page054), [161](#_page161)

Стемба [103](#_page103)

Степанов В. Я. [20](#_page020), [134](#_page134), [136](#_page136), [242](#_page242), [245](#_page245)

Степанова В. Ф. [70](#_page070), [71](#_page071), [256](#_page256), [257](#_page257)

Степун Ф. А. [120](#_page120), [148](#_page148)

Стравинский И. Ф. [63](#_page063), [180](#_page180), [182](#_page182)

Субботина С. И. [39](#_page039), [224](#_page224), [245](#_page245)

Суханова М. Ф. [39](#_page039), [60](#_page060), [168](#_page168), [170](#_page170), [245](#_page245), [279](#_page279)

Сухово-Кобылин А. В. [91](#_page091), [114](#_page114), [156](#_page156), [160](#_page160), [165](#_page165), [175](#_page175), [205](#_page205)

Суходольский [41](#_page041)

Сысоев В. А. [41](#_page041), [230](#_page230), [246](#_page246)

Таиров А. Я. [182](#_page182)

Таманцев Б. С. [297](#_page297)

Танеев С. А. [168](#_page168), [170](#_page170)

Тарновский К. А. [162](#_page162)

Татаринов В. Н. [122](#_page122)

Татлин В. Е. [27](#_page027), [28](#_page028), [123](#_page123), [138](#_page138)

Твердынская Н. И. [296](#_page296)

Теляковский В. А. [23](#_page023)

Темерин А. А. [25](#_page025), [57](#_page057), [60](#_page060) – [62](#_page062), [75](#_page075), [168](#_page168), [208](#_page208), [276](#_page276), [279](#_page279), [289](#_page289), [291](#_page291), [296](#_page296), [300](#_page300), [313](#_page313)

Тенин Б. М. [245](#_page245)

Терешкович М. А. [41](#_page041), [60](#_page060), [70](#_page070), [71](#_page071), [168](#_page168), [212](#_page212), [242](#_page242), [246](#_page246), [279](#_page279)

Тик Л. [159](#_page159), [160](#_page160)

Титов А. А. [297](#_page297)

Тихомиров [161](#_page161)

Толин А. Г. [59](#_page059), [161](#_page161), [164](#_page164)

Толлер Э. [205](#_page205)

Толстой А. К. [204](#_page204)

Толстой Л. Н. [114](#_page114), [160](#_page160)

Тополева [161](#_page161)

Трабский А. Я. [115](#_page115)

Трепетова А. Я. [50](#_page050)

Третьяков С. М. [73](#_page073), [198](#_page198), [202](#_page202), [206](#_page206), [260](#_page260), [261](#_page261), [263](#_page263)

Трузе Л. Р. [224](#_page224)

Троцкий Л. Д. [198](#_page198) – [201](#_page201)

Тумпаков П. В. [53](#_page053), [160](#_page160)

Тунков [161](#_page161)

Тупинг [66](#_page066)

Тышкевич [161](#_page161)

Тьери А.‑Ф. [162](#_page162)

Тяпкина Е. А. [279](#_page279), [296](#_page296), [299](#_page299)

Уйттенговен А. В. [26](#_page026), [188](#_page188)

Урбанович П. В. [181](#_page181), [279](#_page279)

Усачев Н. С [50](#_page050)

Файко А. М. [289](#_page289), [290](#_page290)

Февральский А. В. [128](#_page128) – [130](#_page130), [139](#_page139), [141](#_page141) – [143](#_page143), [147](#_page147), [149](#_page149), [189](#_page189), [200](#_page200), [202](#_page202), [203](#_page203), [206](#_page206), [210](#_page210), [223](#_page223), [231](#_page231), [240](#_page240), [261](#_page261), [268](#_page268), [284](#_page284)

Федоров В. Ф. [59](#_page059), [164](#_page164), [190](#_page190), [260](#_page260), [261](#_page261), [297](#_page297)

Федоровский Ф. Ф. [131](#_page131)

Федотов И. С. [121](#_page121), [126](#_page126), [128](#_page128), [129](#_page129), [131](#_page131)

Федотова [39](#_page039)

Фельдман Я. А. [92](#_page092)

Фердинандов Б. А. [17](#_page017), [65](#_page065) – [67](#_page067), [69](#_page069), [187](#_page187), [188](#_page188), [191](#_page191), [194](#_page194), [197](#_page197)

Филимонов [143](#_page143), [145](#_page145)

Флаксерман А. Н. [143](#_page143)

Флоринская [246](#_page246)

Флоровский И. С. [50](#_page050)

Фокин [205](#_page205)

Фореггер Н. М. [188](#_page188)

{325} Фрелих О. Н. [212](#_page212), [224](#_page224)

Фролов [66](#_page066)

Фролов Г. [126](#_page126)

Фрунзе М. В. [294](#_page294), [309](#_page309)

Хавис Г. В. [279](#_page279), [297](#_page297)

Халатов С. А. [121](#_page121)

Харлампиев А. [109](#_page109)

Херсонская Е. П. [233](#_page233)

Херсонский Х. Н. [39](#_page039), [102](#_page102), [103](#_page103), [223](#_page223), [224](#_page224), [229](#_page229)

Хованская Е. А. [39](#_page039), [50](#_page050), [134](#_page134), [242](#_page242), [246](#_page246)

Ходасевич В. Г. [50](#_page050)

Ходасевич В. Ф. [117](#_page117)

Холмский Г. К. [108](#_page108)

Хохлов А. Е. [224](#_page224), [245](#_page245)

Храковский В. Л. [37](#_page037), [139](#_page139), [233](#_page233), [246](#_page246)

Хрущов Н. К. [39](#_page039), [41](#_page041), [60](#_page060), [127](#_page127), [168](#_page168), [244](#_page244), [245](#_page245)

Худолеев И. Н. [120](#_page120)

Цаплин А. И. [297](#_page297)

Цвиленев В. Ф. [161](#_page161)

Ценин Н. С. [202](#_page202)

Цетнерович П. В. [190](#_page190), [279](#_page279), [289](#_page289), [291](#_page291), [297](#_page297)

Чайковский П. И. [76](#_page076), [162](#_page162)

Чаргонин А. А. [54](#_page054), [160](#_page160), [162](#_page162), [164](#_page164), [175](#_page175), [177](#_page177)

Черкес [213](#_page213)

Чернова [161](#_page161)

Четвериков [66](#_page066), [67](#_page067)

Чехов А. П. [160](#_page160)

Чехов М. А. [182](#_page182)

Чистяковы. В. [279](#_page279)

Чубыкина Н. [127](#_page127)

Чувелев И. П. [167](#_page167)

Чудаков Н. П. [50](#_page050)

Чужак (Насимович) Н. Ф. [260](#_page260)

Чулков Г. И. [119](#_page119)

Чубаров [66](#_page066)

Шаломытова А. М. [162](#_page162)

Швецов [66](#_page066), [67](#_page067)

Шебанова [161](#_page161)

Шевелева [41](#_page041)

Шекспир В. [91](#_page091), [124](#_page124), [148](#_page148), [156](#_page156), [159](#_page159), [160](#_page160), [177](#_page177)

Шенберг Е. М. [67](#_page067)

Шеридан Р.‑Б. [162](#_page162)

Шершеневич В. Г. [17](#_page017), [65](#_page065) – [67](#_page067), [187](#_page187), [189](#_page189), [191](#_page191), [194](#_page194), [197](#_page197), [255](#_page255)

Шиллер Ф. [129](#_page129), [160](#_page160)

Шилова Е. [127](#_page127)

Шипулинский Ф. И. [156](#_page156)

Шифрин [66](#_page066)

Шишманова [275](#_page275)

Шлепянов И. Ю. [62](#_page062), [70](#_page070), [73](#_page073), [74](#_page074), [77](#_page077), [261](#_page261), [264](#_page264), [276](#_page276), [279](#_page279), [289](#_page289), [291](#_page291), [295](#_page295), [297](#_page297), [298](#_page298), [313](#_page313), [315](#_page315)

Шнейдерман И. И. [118](#_page118)

Шопен Ф. [84](#_page084), [85](#_page085), [142](#_page142)

Шоу Б. [92](#_page092), [156](#_page156), [160](#_page160), [165](#_page165), [167](#_page167), [175](#_page175)

Штоффер Я. З. [214](#_page214)

Щеглов М. А. [50](#_page050)

Щепанова [67](#_page067)

Щепановский [67](#_page067)

Эберг Л. [127](#_page127)

Эггерт К. В. [41](#_page041), [236](#_page236)

Эйзенштейн С. М. [12](#_page012), [13](#_page013), [19](#_page019), [59](#_page059), [124](#_page124), [157](#_page157), [164](#_page164), [167](#_page167), [205](#_page205), [257](#_page257)

Экк Н. В. [50](#_page050), [51](#_page051), [77](#_page077), [207](#_page207), [261](#_page261), [279](#_page279)

Эккоут Ж. [172](#_page172)

Экстер А. А. [50](#_page050)

Эллис И. В. [39](#_page039), [41](#_page041), [50](#_page050), [239](#_page239), [245](#_page245)

Эльский [24](#_page024), [54](#_page054), [82](#_page082)

Эрдман Б. Р. [66](#_page066), [67](#_page067), [192](#_page192), [193](#_page193)

Эрдман Н. Р. [67](#_page067), [191](#_page191) – [193](#_page193), [255](#_page255), [296](#_page296), [298](#_page298), [306](#_page306)

Эренбург И. Г. [92](#_page092), [140](#_page140), [208](#_page208), [223](#_page223)

Эрнест О. [160](#_page160)

Эскин [205](#_page205)

Эс‑о [52](#_page052)

Южин А. И. [166](#_page166), [203](#_page203)

Юрьев Ю. М. [204](#_page204)

Юрьин Ю. Н. [160](#_page160)

Юхов И. И. [41](#_page041), [213](#_page213)

Юшкевич С. С. [162](#_page162)

Яблоновская [41](#_page041)

Языканов [205](#_page205)

{326} Яковлев Я. А. [108](#_page108)

Яковлев-Нелидов [161](#_page161)

Якулов Г. Б. [37](#_page037), [121](#_page121), [131](#_page131), [138](#_page138) – [141](#_page141), [231](#_page231)

Яницкий [190](#_page190)

Янукова В. Д. [205](#_page205)

Янушева А. К. [161](#_page161)

Янушкевич Р. В. [279](#_page279), [297](#_page297)

Яроцкий [102](#_page102)

Ясинский В. А. [238](#_page238), [246](#_page246)

Яхонтов В. Н. [289](#_page289), [290](#_page290)

# Принятые сокращения

*Лекции* — *Мейерхольд В. Э*. Лекции. 1918 – 1919. М., 2000

*Мейерхольд 1968* — *Мейерхольд В. Э*. Статьи. Письма. Речи. Беседы. В 2‑х ч. М., 1968

*Мейерхольд 1978* — Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. М., 1978

*Переписка* — *Мейерхольд В. Э*. Переписка. 1896 – 1939. М., 1976

*Советский театр 1917 – 1921* — Советский театр. Материалы и документы. 1917 – 1921. Л., 1968

*Советский театр 1921 – 1926* — Советский театр. Материалы и документы. 1921 – 1926. Л., 1975

*Февральский 1971* — *Февральский А. В*. Первая советская пьеса. М., 1971

*Февральский 1976* — *Февральский А. В*. Записки ровесника века. М., 1976

1. См.: Иван Аксенов — историк Театра имени Вс. Мейерхольда. — *Театр*, 1994, № 1, с. 102 – 175. [↑](#footnote-ref-2)
2. РГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. хр. 148, л. 50.

   В архиве ГосТИМа нет документов по цензурной истории брошюры Аксенова, есть лишь копия письма Мейерхольда в какую-то инстанцию (РГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. хр. 121, л. 125.):

   «6 апреля [1926 г.].

   Уважаемый товарищ!

   На Ваше рассмотрение должны поступить или поступили уже сборник “Театральный Октябрь” и брошюра И. А. Аксенова “Пять лет театра им. Вс. Мейерхольда”.

   Издания эти мы приурочиваем к празднованию пятилетия нашего театра, имеющему быть 25 апреля с. г. Так как времени осталось мало, я очень просил бы Вас ускорить чтение, если только это возможно.

   Заранее благодарю Вас.

   С коммунистическим приветом

   *Вс. Мейерхольд*».

   Анонсы о выходе брошюры не раз появлялись до и после юбилея. На обложке выпуска «Афиши ТИМ» (№ 2) 7 сентября 1926 года среди других объявлений стояло: «Требуйте во всех книжных магазинах брошюру И. А. Аксенова *5 лет ТИМа*». [↑](#footnote-ref-3)
3. Цитируется черновик письма. — РГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 887, л. 16 – 17. П. И. Лебедев-Полянский был в тот период начальником Главлита. [↑](#footnote-ref-4)
4. *Волькенштейн В. М*. И. А. Аксенов // *Советское искусство*, 11 сентября 1935. [↑](#footnote-ref-5)
5. См. с. [171](#_page171) – [173](#_page173). Опубл.: *Театр*, 1994, № 1, с. 172 – 173; ср.: *Мейерхольд и другие*, с. 517 – 522. [↑](#footnote-ref-6)
6. *Бобров С. П*. В театре у Мейерхольда // Литературные приложения к «Накануне», 16 июля 1922 г. [↑](#footnote-ref-7)
7. В архиве ГосТИМа (РГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. хр. 1409, л. 21) уцелела датированная 1924 годом автобиография Аксенова:

   «Иван Александрович Аксенов. Родился 1 декабря н. ст. 1884 г. в городе Путивле Курской губернии.

   Образование: 1‑й Московский кадетский корпус, Николаевское инженерное училище, 6 мая н. ст. 1905 г. произведен в офицеры и отправлен в Маньчжурию. В 1907 г. арестован в г. Киеве по обвинению в организации вооруженного восстания 21‑го саперного баталиона. За недоказанностью обвинения освобожден и переведен на службу во 2‑й Восточный Сибирский саперный баталион (Верхнеудинск).

   В 1911 г. переведен в 14‑й саперный баталион. Участвовал в войне 1914 г. В 1916 г. командирован в распоряжение начальника инженеров Румфронта.

   В 1917 г. избран председателем Совета Румфронта, в октябре членом Ревкома того же фронта. В декабре того же года арестован и заключен в румынскую тюрьму. В апреле обменен на румынских заложников. В том же месяце по пути в Москву арестован казацкими повстанцами и интернирован в станице Нижне-Курмоярской. В мае прибыл в Москву и поступил в распоряжение ЦК РКП. В августе 1918 г. назначен военком[ом] Инженерной академии (Петроград), в октябре членом коллегии Всероссийского бюро военных комиссаров и заведующим курсами военком[ов]. В январе 1919 — зам. председ. Центральной комиссии по борьбе с дезертирством. В апреле 1919 г. командирован на Украинский фронт. В июне начальник политотдела охраны Черноморского побережья. Затем то же 18‑й стрелковой дивизии. После похода Одесса — Житомир прибыл в Москву. 1920 – 21 г. в НКИД.

   В Москве в 1918 г. в Государственных Вольных художественных мастерских (ныне ВХУТЕМАС) читал курсы — теории композиции. В 1919 г. тоже.

   В 1920 г. заместитель заведующего ЛИТО НАРКОМПРОС. В Свердловском университете курс истории западной литературы. Тоже в 1921, 22 гг.

   С 1921 по 22 г. был ректором Государственных высших режиссерских и Государственных высших актерских мастерских. Там же читал курсы: английский театр и поэтика; 1922 – 23 был ректором Государственного института театрального искусства (по февраль 1923 г.).

   В настоящее время читаю курсы: английский театр и драматургия — в Государственных высших экспериментальных театральных мастерских. *И. Аксенов*». [↑](#footnote-ref-8)
8. *Эйзенштейн С. М*. Избранные произведения в 6‑ти т., т. 5, М., 1968, с. 404. [↑](#footnote-ref-9)
9. *Аксенов И. А*. Мария Ивановна Бабанова // *Театр и драматургия*, 1933, № 8, с. 38 – 39. [↑](#footnote-ref-10)
10. Сохранилась поторапливающая Аксенова «Служебная записка» от 15 марта 1926 года: «От юбилейной комиссии т. Аксенову.

    Предлагается Вам ускорить работу по составлению “Истории ТИМа”, а также озаботиться организацией перевода иностранных записей в книге посетителей ТИМа при содействии т. Кроль. *Вс. Мейерхольд*».

    РГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. хр. 121, л. 121.

    Г. А. Кроль, в прошлом участник Студии на Бородинской, входил в 1926 г. в труппу ТИМа. [↑](#footnote-ref-11)
11. *Прокофьев С. С*. Дневник, письма, беседы, воспоминания. М., 1991, с. 118. [↑](#footnote-ref-12)
12. *Луначарский А. В*. Театр РСФСР // *Печать и революция*, 1922, № 7. [↑](#footnote-ref-13)
13. *Луначарский А. В*. О театре им. В. Мейерхольда // *Вечерняя Москва*, 12 апреля 1926 г.; перепечатывалось в авторских сборниках под названием «Еще о театре Мейерхольда». [↑](#footnote-ref-14)
14. *А. Р. Кугель*. Профили театра. М., 1929, с. 90 – 91. Впервые: *Современный театр*, 1928, № 38, с. 586 – 587. [↑](#footnote-ref-15)
15. Цит. по: *Аксенов И. А*. Сергей Эйзенштейн. Портрет художника. М., 1991, с. 24; ср.: *Искусство кино*, 1968, № 1, с. 97. [↑](#footnote-ref-16)
16. Там же. [↑](#footnote-ref-17)
17. Назначение Мейерхольда заведующим Театральным отделом (ТЕО) Наркомпроса состоялось 16 сентября 1920 года, но Аксенов ниже (см. [с. 30](#_page030)) относит начало работы Мейерхольда в ТЕО к 27 сентября.

    Когда весной 1920 года красные войска вошли в Новороссийск и Москве стало известно, что в Новороссийске находится побывавший в белой тюрьме и едва спасшийся от расстрела Мейерхольд, возник план его будущей работы в Москве, не предполагавший участия в руководящих театральных органах. 27 апреля 1920 года «Вестник театра» (№ 62, с. 15) сообщил:

    «В скором времени В. Э. Мейерхольд приезжает в Москву и будет работать в одном из московских театров в качестве главного режиссера».

    В Новороссийске весной и летом 1920 года Мейерхольд заведовал местным подотделом искусств, вел занятия в организованной им театральной студии, поставил с актерами местного театра «Нору» Г. Ибсена, участвовал в организации первомайских торжеств. [↑](#endnote-ref-2)
18. {114} «Аки» — театральные коллективы, включенные в Ассоциацию академических театров, созданную А. В. Луначарским в начале ноября 1920 года; см. [*комм. 10*](#_Tosh0008651). [↑](#endnote-ref-3)
19. Подразумеваются спектакли, сделанные Мейерхольдом в 1908 – 1917 годах в союзе с А. Я. Головиным, входившим с 1902 года в объединение «Мир искусства». [↑](#endnote-ref-4)
20. Имеется в виду сотрудничество Камерного театра с М. Ф. Ларионовым и Н. С. Гончаровой. [↑](#endnote-ref-5)
21. Аксенов называет петроградскую постановку «Мистерии-буфф» в помещении Театра музыкальной драмы (исполнялась трижды — 7, 8 и 9 ноября 1918 года, художник К. С. Малевич) и предшествовавшие ей работы Мейерхольда в Александринском театре «Смерть Тарелкина» А. В. Сухово-Кобылина (23 октября 1917 года, художник Б. А. Альмединген) и «Петр Хлебник» Л. Н. Толстого (8 апреля 1918 года, художник А. Я. Головин). [↑](#endnote-ref-6)
22. Ф. Ф. Комиссаржевский уехал в заграничную командировку вскоре после премьеры «Бури» в Театре-студии ХПСРО, состоявшейся 25 апреля 1919 года; его так и не состоявшегося возвращения ждали к середине сентября 1919 года (см.: *Вестник театра*, 1919, № 33, 14 – 21 сентября, с. 12).

    Насмешливо уничижительная оценка Аксеновым послереволюционных московских работ Комиссаржевского и небрежно снисходительное отнесение его к «ученикам» (читай: эпигонам) Мейерхольда носит явно тенденциозный характер. [↑](#endnote-ref-7)
23. Речь идет о Мастерской коммунистической драматургии (сокращенно: МКД, Масткомдрам, Масткомдрама) при Экспериментальном отделе ТЕО. Она была организована 29 ноября 1920 года, после создания Театра РСФСР Первого. Своей задачей Масткомдрам считала переделку {115} старых «поддающихся улучшению пьес» и доработку новых, написанных «пролетарскими авторами», но «неприспособленных для сцены или не всегда во всем отвечающих требованиям подлинно пролетарской идеологии». Предусматривалось, что каждую такую пьесу будут совместно дорабатывать драматург, режиссер, художник, актеры и музыканты, «отбросив все буржуазные иллюзии о мистической ценности индивидуальности» и об авторских правах (*Вестник театра*, 1920, № 76 – 77, 14 декабря, с. 1 и 21). [↑](#endnote-ref-8)
24. Имеется в виду партийная чистка 1921 года. [↑](#endnote-ref-9)
25. Этот трехактный фарс М. Гласса и Р.‑К. Мегрю в переводе Федоровича (С. Ф. Сабурова?) в Москве давал бешеные сборы в начале сезона 1921/22 года, когда Масткомдрам заявляла о себе наиболее самоуверенно и агрессивно.

    В помещении Никитского театра, переданного бедствовавшему Теревсату, этот фарс играли один из руководителей Теревсата М. А. Разумный и выдающийся комический актер Б. С. Борисов, ради гастролей которого Разумный организовал цикл «Самые веселые спектакли». Пьеса принадлежала репертуару петроградского сабуровского театра «Пассаж», А. А. Гвоздев и А. И. Пиотровский назвали ее «песнью песен спекулянтской пронырливости и удачи», откликом «на зовы мешочнической публики» («История советского театра», т. 1, Л., 1933, с. 170). [↑](#endnote-ref-10)
26. Уже 5 ноября 1920 года (точную дату установил А. Я. Трабский) А. В. Луначарский выделил «в непосредственное ведение наркома» бывшие казенные театры, «а также вошедшие в ассоциацию их театры: Художественный с Первой и Второй студиями, Камерный и, наконец, недавно возникший Детский показательный театр». Решение опубликовано 20 ноября 1920 года {116} (*Вестник театра*, 1920, № 74, 20 ноября, с. 16). См.: *Советский театр 1917 – 1921*, с. 70.

    Управление академических театров (АкТЕО) помещалось по адресу Б. Дмитровка, 8, где в прошлом находилась московская контора императорских театров. Название «улица Потье», данное в честь автора текста «Интернационала» Эжена Потье, держалось недолго. Как сообщил знаток московской топонимики В. И. Плужников, в 1928 году в справочнике московских улиц против этого названия уже стоит помета: «*Неправ. назв*., см.: Б. Дмитровка» («План Москвы. 1928. С приложением указателя улиц». М., 1928, с. 24). [↑](#endnote-ref-11)
27. Здание выстроено по проекту М. А. Дурнова (1868 – 1928) в 1909 году, когда строившийся театр уже ушел из рук Шарля Омона, но еще не был куплен Игнатием Зоном, чья фамилия надолго стала названием этого сооружения («Зон», «б. Зон», «бывш. Зон»). В архитектурных кругах постройку считали образцом того, что проекты Дурнова «до неузнаваемости искажались строителями». К. Д. Бальмонт посвятил Дурнову книгу «Будем как солнце» («Модесту Дурнову, художнику, создавшему {117} поэму из своей личности»). «Модест Дурнов, художник и стихотворец, в искусстве прошел бесследно. Несколько слабых стихотворений, несколько неважных обложек и иллюстраций — и кончено. Но о жизни его, о личности слагались легенды. Художник, создавший поэму не в искусстве своем, а в жизни, был законным явлением в ту пору», — писал В. Ф. Ходасевич в эссе «Конец Ренаты». [↑](#endnote-ref-12)
28. {118} В здании театра бывш. Зон в сезон 1918/19 года был организован руководимый Ф. Ф. Комиссаржевским Театр-студия ХПСРО.

    ХПСРО (Художественно-просветительный союз рабочих организаций) возник в начале 1917 года «с скромной целью поддержки оперного предприятия С. И. Зимина», получившего тогда название Театр Московского Совета рабочих депутатов. Затем ХПСРО создал Театр-студию в театре бывш. Зон, а также оказывал поддержку Камерному театру — на его программах некоторое время стояла помета «Камерный театр ХПСРО». В сентябре 1919 года (уже в отсутствие Комиссаржевского) Театр-студия ХПСРО был переименован в Новый театр ХПСРО; его руководителем оказался помощник Комиссаржевского В. М. Бебутов, заявивший 15 октября о своем уходе (см.: *Вестник театра*, 1919, № 38, 21 – 26 октября, с. 11).

    В декабре 1919 года «ввиду топливного кризиса» спектакли Нового театра прекратились, на его сцене «было ниже нуля, несмотря на то, что сжигалось две‑три сажени дров ежедневно». В конце января 1920 года театр был ликвидирован.

    В феврале Бебутов с частью труппы Нового театра организовал передвижной театр при художественном подотделе МОНО (Московского отдела народного образования). С этой труппой 1 мая 1920 года он показал на сцене театра Зон шиллеровский спектакль («Вильгельм Телль» и «Песнь о колоколе»). Как писал М. Б. Загорский, Бебутов «сумел сохранить за этот год всеобщей халтуры в артистах этого театра эту прекрасную сценическую воспитанность и вкус» (*Вестник театра*, 1920, № 64, 11 – 16 мая, с. 9).

    «Труппу, работавшую под моим руководством, я представил в распоряжение Вс. Эм.», — писал Бебутов И. И. Шнейдерману в 1959 году, вспоминая создание Театра РСФСР Первого (*Советский театр 1917 – 1921*, с. 157). [↑](#endnote-ref-13)
29. Государственный Показательный театр (Госпоказ) был организован Наркомпросом в сезон 1919/20 года в помещении «Эрмитажа».

    Мейерхольд был одним из инициаторов создания Госпоказа, вернее, его недолговечного предшественника, театра «Дворца Октябрьской революции», {119} возникшего в «Эрмитаже» весной 1919 года. Ожидалось, что «Дворец» будет «театром новых форм» и что «во главе его, как ведающий художественной частью и как главный режиссер, становится В. Э. Мейерхольд», «его ближайшим сотрудником по режиссуре станет В. Г. Сахновский», а «главной силой в мужской труппе» — И. Н. Певцов.

    Для открытия намечалась постановка «Короля Лира» в декорациях А. Я. Головина, и было установлено, что «руководить первыми репетициями будет Сахновский, затем подготовка перейдет в ведение Мейерхольда». Второй премьерой сначала намечался «Ревизор», поставленный «под новым углом зрения» (*Вестник театра*, 1919, № 11, 11 – 13 марта, с. 5), но 17 марта Мейерхольд писал из Петрограда Сахновскому: «Второй пьесой (она же для моей постановки) хочу взять непременно из испанского репертуара» (*Переписка*, с. 196). Задумывалась также инсценировка частей «Божественной комедии» Данте.

    Репетиции «Короля Лира» продолжались и в конце апреля 1919 года (когда уже было решено открыть спектакли «Карманьолой» Г. И. Чулкова), вел их Сахновский, ожидалось, что вскоре «руководство ими перейдет к В. Э. Мейерхольду» (*Вестник театра*, 1919, 20 – 27 апреля, № 21, с. 6).

    В этой же журнальной заметке бегло очерчен выбранный для «Короля Лира» постановочный прием, развивающий принципы «Маскарада» Мейерхольда — Головина: «Укрепление неподвижного архитектурного портала <…> поможет осуществить все планы шекспировского театра. Кроме архитектурного портала за вторым занавесом, висящим на трех полуарках, каждой картине соответствуют живописные приставки и сборки. Помосты, сходы в башни и глубину {120} сцены, а также две лестницы <…> в зрительный зал дают возможность непрерывным током вести действие».

    Ф. Ф. Зелинский брался выверить перевод, чтобы в нем сохранились «черты величавого и могучего подлинника».

    Сахновский в 1928 году вспоминал, что в 1919 году он полгода репетировал «Короля Лира». См.: Актеры и режиссеры. М., 1928, с. 59.

    Спектакли «Дворца Октябрьской революции» открылись 1 мая 1919 года. «Карманьола» в постановке А. П. Зонова и О. П. Ждановой не ответила связанным с нею ожиданиям, после чего Луначарский «решил отказаться от таких исключительных и при настоящем состоянии профессиональных театров невыполнимых заданий», которые поставил первоначально перед театром «Дворца», и тот прекратил существование.

    Осенью 1919 года в том же помещении (и также по инициативе Луначарского) был создан руководимый Сахновским Госпоказ. В его труппу из Малого театра перешли В. О. Массалитинова, М. Ф. Ленин, И. Н. Худолеев (вернувшиеся обратно в 1920 году). Госпоказ начал спектакли 4 ноября 1919 года. В связи с первой премьерой («Ариана и Синяя Борода» М. Метерлинка) Сахновский формулировал: «Мы сознательно не мешали на сцене элементов улицы и элементов искусства» (*Вестник театра*, 1919, № 41, 11 – 16 ноября, с. 13). Летом 1920 года театр был направлен на Кавказский фронт; осенью лишь часть труппы смогла своевременно вернуться в Москву. Поскольку Сахновскому пришлось задержаться в Баку, возникало быстро оставленное намерение перевести туда же Госпоказ.

    В качестве руководителя ТЕО осенью 1920 года Мейерхольд дважды встречался с труппой Госпоказа. На второй из этих встреч было постановлено, что «дальнейшее развитие руководящей идеи Государственного показательного театра возможно только в Москве и под руководством его инициаторов и идейных вдохновителей — В. Мейерхольда, В. Сахновского, Ф. Степуна, И. Певцова и др.» (*Вестник театра*, 1920, № 70, 9 – 17 октября, с. 14).

    Но 17 октября 1920 года Мейерхольд объявил о ликвидации Госпоказа; здание «Эрмитажа» передавалось «Арене Пролеткульта». [↑](#endnote-ref-14)
30. Антреприза «Вольный театр. Мелодрама и пантомима. Содружество комедиантов под управлением Б. Неволина» открылась 29 октября 1919 года {121} драмой Лопе де Вега «Фуэнте Овехуна» (режиссеры Б. С. Неволин и Д. Г. Гутман, художник И. А. Малютин, композиторы Ю. С. Сахновский и В. В. Небольсин, танцы ставил А. А. Горский, в главных ролях В. В. Барановская, Н. Л. Коновалов, М. С. Нароков).

    Почти сразу после первых показов «Фуэнте Овехуна» Вольный театр, занимавший первоначально зал Литературно-художественного кружка (Б. Дмитровка, 15а, в прошлом дом Д. Р. Вострякова), был «принужден прекратить свои спектакли из-за реквизиции этого помещения для нужд Московского комитета коммунистической партии» (*Вестник театра*, 1919, № 41, 11 – 16 ноября, с. 15). Неволин условился о совместной работе с труппой Рафаила и Роберта Адельгеймов, только что обосновавшейся тогда в «Колизее», — там Вольный театр провел сезон 1919/20 года. Помимо «Фуэнте Овехуна» были показаны «Нора» Ибсена и «Страсти» Клоделя (с В. В. Барановской в главных ролях), «Гамлет» (с Н. П. Россовым в центральной роли и в его переводе, спектакль был признан «неудовлетворительным с художественной стороны» и снят), «Отелло» с Адельгеймами и другие спектакли.

    Весной 1920 года «при непосредственном участии художественного подотдела МОНО» возник вопрос о реорганизации Вольного театра, о перемещении его в театр бывш. Зон и слиянии с труппой Бебутова (см.: *Вестник театра*, 1920, № 60, 12 – 18 апреля, с. 14; № 64, 11 – 16 мая, с. 16). [↑](#endnote-ref-15)
31. Стремительная предыстория коллектива, ставшего Театром РСФСР Первым, прошла несколько этапов.

    В сентябре 1920 года художественный подотдел МОНО объединил Вольный театр и руководимые Бебутовым остатки труппы Нового театра ХПСРО. Возникший коллектив именовался Театром художественного подотдела МОНО, но в быту сохранял прежние названия обеих вошедших трупп.

    Во главе его стоял художественный совет — О. Д. Каменева (председатель), И. М. Лапицкий, В. М. Бебутов и Б. С. Неволин. «Вестник театра» (1920, № 68, 21 – 26 сентября, с. 14) сообщал, что в этом театре будут работать режиссеры В. М. Бебутов, Д. Г. Гутман, Б. С. Неволин, Р. П. Кречетов, художники И. С. Федотов, И. А. Малютин, Г. Б. Якулов, музыканты В. В. Небольсин, С. А. Халатов и др.

    Намечавшееся на 29 сентября открытие сезона было отложено. 22 октября 1920 года сообщалось, что часть труппы ликвидированного Госпоказа во главе с Певцовым «переходит в Вольный театр (будущий Первый Театр РСФСР)» и предполагает показать «Гамлета» в декорациях Якулова (*Вестник театра*, 1920, № 71, 22 октября, с. 18).

    Из речи Мейерхольда на первой встрече с труппой будущего Театра РСФСР Первого следует, что он еще не намеревался сосредоточиться на работе с этим коллективом и полагал, что основным местом приложения его сил станет {122} учреждаемый в «Эрмитаже» Центральный пролетарский театр, где объединятся «студийцы театральных студий Пролеткульта — как всероссийских, так и зарубежных». В режиссерскую коллегию этого театра предполагали войти помимо Луначарского и Мейерхольда А. А. Мгебров из петроградского Пролеткульта и пролеткультовцы-москвичи В. В. Игнатов, В. С. Смышляев, В. Н. Татаринов. См.: *Вестник театра*, 1920, № 69, 28 сентября – 3 октября, с. 12.

    «Главное внимание и остающиеся в моем распоряжении силы я должен обратить на создание в центре Москвы театра Международного пролеткульта, — говорил Мейерхольд. — Главным образом поэтому, а отчасти по причинам автобиографическим, я дал себе слово, насколько возможно, не иметь дело с профтеатрами». Он подчеркивал, что лишь уступая просьбе Бебутова, пришел помочь ему в сравнительно короткий срок поставить пьесу, «ключ к которой еще не найден», и создать показательный революционный спектакль (см. *Вестник театра*, 1920, № 70, 9 – 17 октября, с. 11 – 12).

    Судя по письмам В. В. Игнатова, деятели пролеткульта очень ревниво наблюдали за контактами Мейерхольда с его будущими сподвижниками по Театру РСФСР Первому. «Слышал от т. Мгеброва, что около Вас начинают кружиться бесы и шипеть скорпионы», — писал Игнатов Мейерхольду 16 сентября 1920 года. «Я ненавижу Бебутова и Маяковского как футуристов, а Гана и как человека <…>. Дорога к “Мистерии-буфф” — не наша дорога, ибо конечный этап ее “Мистерия-бух”», — продолжал он в письме 11 декабря (РГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 1633, л. 1 и 5). [↑](#endnote-ref-16)
32. Решение показать «Зори» Верхарна в дни октябрьских торжеств 1920 года и поручить постановку В. М. Бебутову «под общим руководством режиссера-мастера В. Э. Мейерхольда» было принято в конце сентября.

    Параллельно намечалась еще одна праздничная премьера: «Во втором Государственном цирке предположена постановка пьесы Ромена Роллана “Взятие Бастилии” силами красноармейских студий под общим руководством В. Э. Мейерхольда» (*Вестник театра*, 1920, № 69, 28 сентября — 3 октября, с. 11; № 70, 9 – 17 октября, с. 14). [↑](#endnote-ref-17)
33. Работать над «Зорями» Мейерхольд начинал весной 1918 года (а не в 1919 году) в петроградском театре Дома рабочих Второго Городского района (открывшем сезон 19 мая 1918 года в «Луна-парке», Офицерская, 39). См.: *Театр и искусство*, 1918, № 16 – 17, 6 (19) мая, с. 168. К этому времени относятся листы монтировки «Зорь», написанной на старых бланках императорских театров, но подготовленной «к представлению в коммунальных театрах»; они содержат описание декораций, бутафории, костюмов и шумов. См.: РГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. хр. 7. Опубл.: *Лекции 1918 – 1919*, с. 246 – 247. [↑](#endnote-ref-18)
34. {123} В июне 1917 года Мейерхольд в письме В. В. Сафоновой упоминал о работе на московской кинофабрике: «Ставлю Сологуба. “Навьи чары”. Художник у меня хороший: Татлин» (*Переписка*, с. 187). Бебутов рассказывал, что при начале работы над «Зорями» в Театре РСФСР Первом Мейерхольд мечтал привлечь к ней В. Е. Татлина. См.: *Мейерхольд 1978*, с. 278. [↑](#endnote-ref-19)
35. О первоначальных этапах работы В. В. Дмитриева над «Зорями» см.: *Лекции 1918 – 1919*, с. 241 – 246.

    Дмитриев был участником последнего состава Студии на Бородинской в 1917 году и слушателем Инструкторских курсов летом 1918 года. [↑](#endnote-ref-20)
36. Эмиль Вандервельде (1866 – 1938) — лидер бельгийской рабочей партии, один из вождей 2‑го Интернационала; в 1917 году в штабе Румынского фронта Аксенов «с успехом оппонировал Вандервельде», приезжавшему на фронт с пропагандистскими докладами (см.: *Театр и драматургия*, 1935, № 10, с. 25).

    О характере переработки текста «Зорь» Б. В. Алперс в книге «Театр социальной маски» (М., 1931, с. 170) писал: «В основе пьесы лежала меньшевистская концепция революции. В переделке Мейерхольда эта установка была изменена». [↑](#endnote-ref-21)
37. *Цвишенруф* — реплика (от немецкого Zwischenruf). [↑](#endnote-ref-22)
38. Газета «Коммунистический труд» 21 ноября 1920 г. (№ 203) сообщала: «В Театре РСФСР в четверг 18 ноября был произведен первый опыт введения в пьесу “злободневного” сообщения. В текст сценария “Зорь”, шедших в этот вечер в театре, в 5‑й картине появляющийся по ходу действия разведчик прежде чем начать свою реплику обратился к герою пьесы Эреньену со словами: “То, о чем я должен вам рассказать, бледнеет перед теми гигантскими событиями, которые разыгрались на театре военных действий в Крыму”. И разведчик прочел изумительное по своей силе и содержанию сообщение тов. Смилги от 13 ноября с южного фронта “Штурм Крымских перешейков”, в котором говорится о той страшной цене и изумительном геройстве, которыми была достигнута победа над Врангелем и разгром последней опоры реакции. Впечатление, произведенное на переполнявшую зал публику этим сообщением, было огромно. Введенное в ход сценического действия, совпадающее со всем героическим революционным характером всего спектакля и его пафосом современности, это сообщение было принято аудиторией как кульминационный пункт, наивысшая точка в развитии всего сценария “Зорь” и было встречено сначала насторожившимся ожиданием, а затем {124} бурными аплодисментами. Необычайное сообщение “разведчика” несколько раз прерывалось аплодисментами взволнованного зрительного зала. По окончании сообщения откуда-то сверху раздалось пение: “Вы жертвою пали…” Публика встает с своих мест и в глубоком молчании слушает. После этого “разведчик” продолжал свой рассказ, связанный с дальнейшим ходом сценического действия. И что изумительнее всего: никакого перерыва или ощущения чего-то извне привнесенного в ход действия никем из зрителей не почувствовалось».

    В записи одной из бесед Мейерхольда упомянуто, что с этим сообщением среди действующих лиц спектакля появлялся «настоящий красноармеец»: «Условный театр любит анахронизмы, например, Шекспир умел, строя условный спектакль, вкомпоновывать в него современные фигуры. <…> Когда мы ставили “Зори” в очень условной форме, тем не менее мы не побоялись ввести настоящего красноармейца, который сообщил о взятии Перекопа, и он, этот красноармеец, не зазвучал нонсенсом и бестактностью, он совсем вкомпоновался в спектакль» (*Мейерхольд 1978*, с. 86).

    По догадке С. М. Эйзенштейна подобные разрывы сценического действия несли в «Зорях» функции классических интермедий, переключавших внимание зрителей с тем, чтобы усилить впечатление основного действия. См.: Эйзенштейн о Мейерхольде. Составление и комментарии В. В. Забродина. М., 2005, с. 178, 274. [↑](#endnote-ref-23)
39. Документы свидетельствуют, что сделанный второпях с полуслучайным составом спектакль на последних этапах долгой эксплуатации в условиях холодной и голодной зимы 1920/21 года выдыхался и расшатывался. Месяц спустя после премьеры второй редакции «Зорь» Ю. В. Соболев писал:

    «Спектакль, мною виденный, отличался какой-то расхлябанностью. Были легкие заминки в выходах; была кое-какая путаница в репликах, была явная нечеткость в движениях толпы и, главное, была очевидная невнимательность и, я бы сказал, даже небрежность в том, как вели себя актеры и актрисы, сидевшие в орхестре. <…> Эти молодые люди с тросточками и барышни в шубках были невнимательны и внутренне чужды и пафосу, и волнению “Зорь”. <…> Публика, которую я наблюдал, публика, на три четверти состоящая из советских барышень и злобствующих обывателей, она <…> органически чужда революционному пафосу пьесы» (*Соболев Ю. В*. Из московских наблюдений. — *Вестник театра*, 1921, № 80 – 81, 27 января, с. 19 – 20).

    В середине марта 1921 года Соболев, ставший (с 5 марта) членом постановочной коллегии и очередным режиссером Театра РСФСР Первого, в недатированном докладе писал, что присутствовал по обязанности службы на ряде очередных представлений «Зорь» и что «весь спектакль в общем и {125} целом расшатан», «идет вяло, без подъема, абсолютно не заражая зрителей и ни на секунду не втягивая их в ход действия». Соболев считал необходимым «заново срепетировать весь спектакль, не ограничиваясь работой над второстепенными персонажами, но и проверив всех первых комедиантов, совершенно запутавшихся в постоянной замене одним другого, что вообще принимает за последнее время вид скачки с препятствиями, причем барьер — спектакль — неизменно берет одна и та же группа в пять-шесть лиц, а остальные благосклонно отклоняют от себя всякое участие в работе» (РГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. хр. 10, л. 1). [↑](#endnote-ref-24)
40. Полемика вокруг «Зорь» дала срез театрального сознания 1920 – 1921 годов и запечатлела реальную судьбу искусства театра и зрительного зала во времена социальных сдвигов и катастроф. В ней важны и общие оценки социального и эстетического характера, и конкретные реакции зрителей разной подготовленности.

    Вскоре после публикации в «Вестнике театра» (1921, № 80 – 81, 27 января, с. 26 – 31) второй редакции сценического текста «Зорь» в обработке Мейерхольда и Бебутова М. Б. Загорский писал в недатированном письме находившемуся в лечебнице Мейерхольду:

    «У меня была мысль не разбирать набор “Зорь”, добавить к нему весь материал о “Зорях” и Вашу вводную статью и выпустить все это отдельной брошюрой для провинции, но после оповещения Госиздата о неимении бумаги руки опустились, и я пока эту мысль не привожу в исполнение».

    Против этих слов помета Мейерхольда: «Напрасно!» (РГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 1574, л. 5). [↑](#endnote-ref-25)
41. Последний спектакль «Зорь» отмечен в дневнике театра 31 марта 1921 года (см. [с. 236](#_page236)). Разобрать установку «Зорь» потребовалось в связи с подготовкой сценической установки для «Мистерии-буфф». [↑](#endnote-ref-26)
42. Дневник театра свидетельствует, что «Свадьба Фигаро» была показана 16 ноября 1920 года, после семи первых показов «Зорь». Спектакль Ф. Ф. Комиссаржевского был возобновлен А. Я. Закушняком и Р. П. Кречетовым. В Театре-студии ХПСРО он был показан впервые 6 марта 1919 года. Его суровую оценку см.: *Марков П. А*. Книга воспоминаний. М., 1983, с. 132 – 133.

    {128} Спектакль сохранялся на афише до закрытия Нового театра ХПСРО, затем исполнялся в районных рабочих театрах организованной Бебутовым труппой художественного подотдела МОНО.

    В очерке А. В. Февральского «Театр РСФСР Первый» о «Свадьбе Фигаро» сказано: «Спектакль был поставлен на острой динамике, сценические движения были утрированы, но без доведения до гротеска. Игра развертывалась преимущественно на просцениуме. Художник И. Федотов стремился победить павильон посредством введения кубистических принципов» (РГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. хр. 14, л. 36 об.; этот очерк, написанный около 1930 года, сохранился в архиве ГосТИМа в неправленной машинописи).

    В Театре РСФСР Первом к концу сезона 1920/21 года, судя по докладу Ю. В. Соболева, «Свадьба Фигаро» шла «слаженно, но небрежно», при слабо освещаемом просцениуме; мерзнувшие в нетопленом помещении актеры «позволяли себе натягивать чулки прямо на брюки», «чрезвычайно нечетко» исполнялся балет (РГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. хр. 10, л. 1 об.). [↑](#endnote-ref-27)
43. «Вильгельм Телль» и «Песня о колоколе» были возобновлены (а не поставлены вновь) Бебутовым 3 апреля 1921 года (см.: *Вестник театра*, 1921, № 87 – 88, 5 апреля, с. 19). Незаурядность этих работ была признана критикой {129} еще весной 1920 года, когда они были показаны под маркой театра МОНО (см.: *Вестник театра*, 1920, № 64, 11 – 16 мая, с. 8 – 9; ср. [*комм. 12*](#_page118)).

    По словам Февральского, в «Вильгельме Телле» в работе над словом «постановщик пользовался принципами французской классической трагедии, исключающими немецкий сентиментализм и русскую декламационную любительщину»; в «Песне о колоколе» хор «располагался на сцене полукругами в несколько этажей», «каждый ряд облекался в один общий костюм: во всю ширину сцены была протянута полоса черной с золотом материи с отверстиями для голов и рук актеров, составляющих хор, на головах у них были повязки с длинными висящими концами»; декорации И. С. Федотова ограничивались задним планом, написанным в приемах Пикассо (РГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. хр. 14, л. 41 об.).

    П. А. Марков («Книга воспоминаний», с. 134) писал: «С Шиллером Бебутов расправлялся решительно; он как бы боялся его многословия, сентиментальности; он стремительно шел, точнее — бежал к революционному конфликту, к истории революционного заговора, не оставляя ни малейшей щели для бытовых сцен и сгущая до яростного накала напряженную атмосферу восстания и борьбы. <…> Спектакль заканчивался “Песнью о колоколе” — формой, как тогда говорили, “многоголосой декламации”, но на этот раз не просто эстрадной, а театрализованной. Хор, слитый в образ единой торжественной массы, облаченный, насколько я помню, в некие парчовые одежды, патетически декламировал “Песнь”. Это была как бы словесная симфония, в которой выделялись одни голоса, их подхватывала группа других, затем солировал один голос». Марков вспоминал, что молва о шиллеровском спектакле «настороженно заинтересовала» Мейерхольда, и в первые дни Театра РСФСР Первого «он многих расспрашивал о спектакле» (там же, с. 138). [↑](#endnote-ref-28)
44. Премьеру «Фуэнте Овехуна» Вольный театр успел показать до его выселения из «востряковского особняка» (см. [*комм. 14*](#_Tosh0008652)). В сезон 1919/20 года спектакль много эксплуатировался Вольным театром. «Даже участие Барановской в роли Лауренсии не могло закрыть общий режиссерский трафарет <…>. Ее исполнение шло от современной нервности, и она не находила отклика в почти оперных образах остальных актеров, <…> представлявших, надо сказать, довольно разношерстную толпу», — вспоминал Марков («Книга воспоминаний», с. 127 – 128).

    Отказ включить возобновление «Фуэнте Овехуна» в репертуар Театра РСФСР Первого произошел 30 ноября 1920 года. см. [*комм. 32*](#_Tosh0008653). [↑](#endnote-ref-29)
45. Лопе де Вега (1562 – 1635) в 1590‑х годах служил в Толедо, в конце жизни носил священнический сан, но толедским епископом не был. [↑](#endnote-ref-30)
46. {130} Решение о постановке «Мистерии-буфф» было принято еще в октябре 1920 года. [↑](#endnote-ref-31)
47. Насыщенная обостренной полемикой предыстория московской постановки «Мистерии-буфф» изложена в кн.: *Февральский 1971*, с. 110 – 164. [↑](#endnote-ref-32)
48. Протоколы художественного совета Театра РСФСР Первого (РГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. хр. 3, л. 1 – 5) показывают, что противоречия между Мейерхольдом и Неволиным обнаружились к концу ноября 1920 года, на третьей неделе сезона.

    На расширенном заседании совета 24 ноября были отвергнуты все административные инициативы Неволина (намерение изменить «выработанные расчетно-тарифной комиссией ставки», попытка по-антрепренерски припугнуть «некоторых членов труппы лишением пайка за неаккуратное посещение репетиций»). Не было принято его пожелание «на будущей неделе поставить [на афишу] четыре раза “Зори” и один раз “Свадьбу Фигаро” и оставить один день свободным» — для генеральной репетиции «Фуэнте Овехуна». Вместо этого постановили «назначенную к постановке “Фуэнте Овехуна” выключить из недельного репертуара» и поручили Мейерхольду и Бебутову «прокорректировать ее в порядке генеральных репетиций».

    На заседании 30 ноября Мейерхольд доложил, что пьеса Лопе «должна быть снята не по вине ставившего ее т. Неволина, а потому что и пьеса, и замысел ее постановки — вне плана того театра, который ныне возник под именем Театра РСФСР».

    Было решено ее репетиции прекратить, «объявить труппе недельную передышку от дневных занятий-репетиций и поручить т. Мейерхольду объяснить труппе подробно причину снятия пьесы». Специально оговаривалось, что «все работы по “Фуэнте Овехуна” должны быть оплачены полностью». В тот же день было установлено, что «за постановки режиссеры получают согласно § 37 [положения] Всерабиса, то есть за каждый спектакль нормальную месячную оплату плюс 200 процентов»; 2 декабря Малый совет театра утвердил решение «оплатить Кречетову и Закушняку за постановку “Свадьбы Фигаро” 211 412 руб., Неволину за постановку “Фуэнте Овехуна” 585 650 руб., Мейерхольду и Бебутову за постановку “Зорь” 900 000 руб.»; к протоколу было сделано добавление о том, что «помимо означенного Неволину уплачивается 100 000 руб. за монтировку “Фуэнте Овехуна”».

    На заседании 14 декабря 1920 года (оно проходило под председательством О. Д. Каменевой, участвовали Мейерхольд, Бебутов, Неволин, Загорский, Ниссельсон, Даревский «от исполкома театра» и Бассалыго от комячейки) Неволин оспорил принятое тремя неделями раньше предложение Мейерхольда {131} о кооптации в Большой совет В. В. Маяковского, А. М. Гана, Ниссельсона и М. Б. Загорского. Мейерхольд видел в них «лиц, могущих принести несомненную пользу в работе театра». Неволин настаивал, чтобы правом решающего голоса в Большом совете пользовались только Каменева, Мейерхольд, Бебутов, Неволин, Певцов, Закушняк и «один представитель коллегии художников — Якулов, Федоровский [так в протоколе. — *Ред*.], Дмитриев». (Возможно, имелся в виду не Ф. Ф. Федоровский, а И. С. Федотов.)

    Мейерхольд согласился толковать кооптирование Маяковского, Гана и Ниссельсона «как приглашение участвовать в особых случаях на заседаниях Большого совета без права решающего голоса», но настаивал, что Загорский «входит в состав совета с решающим голосом как заведующий самостоятельной частью театра» (Загорский тогда возглавлял Лит-Агит Театра РСФСР Первого). Центральным на этом заседании оказался вопрос о руководителе театра. Бебутов предложил иметь во главе театра «одно лицо, руководителя художественной частью, при котором находится художественный совет и исполнительные органы с совещательным голосом». Это означало бы полноту власти Мейерхольда.

    Неволин безрезультатно требовал передать реорганизацию театра на «предварительное обсуждение труппы» и сохранить за художественным советом решающее слово.

    Мейерхольд выдвинул иной вариант: «Во главе театра находится тройка в составе заведующих политической частью, художественной и административно-хозяйственно-финансовой, в распоряжении которой находится тройка исполнительная; художественный же совет имеет характер совещательный» и должен рассматривать «наиболее важные принципиальные вопросы». Это предложение было принято, Мейерхольду поручили подготовить новое «Положение» об управлении театром и «определить состав пленума будущего художественного совета, расширенного по его усмотрению, но непременно со включением в него представителей от месткома, комячейки и технического персонала».

    Каменева заявила «о возможном ее уходе из художественного совета, так как она не чувствует себя удовлетворенной работой в театре, которая проходит во многом мимо нее».

    В ответ единогласно было принято предложение Мейерхольда «настаивать на том, чтобы О. Д. Каменева оставалась во главе театра, взяв на себя {132} руководство всей политической работой в театре, и вошла в руководящую тройку».

    На том же заседании З. Ю. Даревский «от имени исполкома» [месткома театра] сделал доклад «о необходимости реорганизации внутреннего распорядка», поскольку «среди труппы наблюдается некоторое разложение, утомление и жалобы на некоторую перегруженность отдельных актеров, в то время как состав труппы достигает трехсот человек, большинство которых не занято в спектаклях».

    Пожелания Даревского поддержала Каменева, она указала на ряд административных неувязок и настаивала на том, что «часть вины лежит также, по ее мнению, на режиссерской коллегии, которая не так быстро, энергично готовит новый репертуар, который мог бы занять всю труппу».

    Отвечая ей, Мейерхольд разъяснял, что «весь мужской персонал» занят в «Мистерии-буфф» и что «уже приступлено» к работе над «Норой» и «Гамлетом».

    Он напомнил, что «театр по соглашению с Наркомпросом имеет характер эвакопункта», чем объяснялись его непомерные штаты, и что «свободные вечера в театре» отдаются режиссерами «работам в студии-лаборатории». Он подчеркивал, что художественная работа театра «носит характер показательно-государственный», и именно этим определяется уровень предъявляемых к ней требований.

    Так изложены события ноября — декабря 1920 года в протоколах Художественного совета (см.: РГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. хр. 3, л. 1 – 4).

    Порученная Мейерхольду подготовка нового «Положения о Театре РСФСР» затянулась.

    Заболевший Мейерхольд оказался в лечебнице. Составить текст «Положения» он перепоручил Л. В. Колпакчи.

    «Завтра обязательно получите “Положение о 1‑м Театре РСФСР”. Поверьте, что при всем желании не мог выполнить срочно. Работы тьма! Только и делаю, что размножаю и редактирую бесчисленное количество документов», — писал Колпакчи Мейерхольду в лечебницу 30 января 1921 года. В середине февраля он защищался: «Уважаемый Всеволод Эмильевич! Гневная записка Ваша, к сожалению, получена после того, как я накануне проект положения все же составил — после выяснения вопроса о схеме с В. М. Бебутовым» (РГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 1739, л. 2 и 1).

    {133} В архиве ГосТИМа сохранились составленные Колпакчи первоначальные проекты «Положения», описательные и громоздкие, чертежи-схемы организационной структуры театра, а также лаконичный окончательный вариант, датированный 6 марта 1921 года:

    **Положение о Театре РСФСР Первом**

    I. Управление Театра РСФСР Первого составляет Комитет трех: 1) политический руководитель (председатель), 2) художественный руководитель (заместитель председателя, фактически руководящий деятельностью театра) и 3) управляющий административно-финансовой частью театра.

    II. *Режиссерско-художественная коллегия*. При художественном руководителе работает режиссерско-художественная коллегия, представляющая собой вспомогательный аппарат художественной части, выполняющей все специальные задания заведующего художественной частью. Председательствует в режиссерско-художественной коллегии режиссер [нрзб.], являющийся заместителем заведующего художественной частью. Членами коллегии являются работающие постоянно в театре режиссеры, монтировщики, музыканты, драматурги, а также художники очередных постановок и секретарь режиссерско-художественной коллегии (с правом совещательного голоса).

    III. *Литературно-агитационная часть (Лит-Агит)*. В театре под руководством политруководителя работает литературно-агитационная часть, ведающая организацией диспутов, вступительных слов и бесед, проведением анкет, устройством витрин, информацией и связью с Губполитпросветом.

    IV. *Административно-финансовое управление*. При заведующем административно-финансовой частью театра состоят: 1) завхоз, 2) бухгалтер, 3) главный администратор и [4)] секретарь театра, он же секретарь Комитета трех.

    V. *Совет Театра РСФСР Первого*. Комитет трех периодически не менее одного раза в месяц созывает совет Театра РСФСР Первого, совещательный орган театра, в компетенцию которого входит обсуждение общехудожественных вопросов в пределах программы театра по заданиям МОНО и Губполитпросвета. Состав совета: Комитет трех (3), председатель режиссерско-художественной коллегии и один представитель по выбору (2), заведующий Лит-Агитом (1), представитель {134} месткома (1), выборный от общего собрания труппы (1), выборный от общего собрания технического персонала сцены и рабочих театра (1), секретарь театра (1), главный администратор (1), представитель комячейки (1).

    В работах совета принимают участие и особо приглашенные в зависимости от повестки политические деятели и деятели искусств.

    Верно: *Лев Колпакчи*.

    6.III.21.

    РГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. хр. 1. [↑](#endnote-ref-33)
49. Начало открытому конфликту с Неволиным было положено на заседании художественного совета 5 марта 1921 года. Присутствовали В. Э. Мейерхольд, В. М. Бебутов, М. Б. Загорский, А. А. Надлер от комячейки, Е. А. Хованская от месткома и не участвовавшие в голосовании зав. монтировочной частью В. Я. Степанов и секретарь театра Л. В. Колпакчи.

    Начинать заседание пришлось с установления его правомочности. Было постановлено: «Ввиду того, что присутствуют три члена художественного совета (из пяти членов, которые должны были присутствовать согласно протоколу предыдущего собрания), а также ввиду того, что извещение о созыве было своевременно послано тт. Неволину и Закушняку, а также месткому, и, считаясь с присутствием на заседании представителя комячейки т. Надлера и члена месткома т. Хованской, считать заседание правомочным».

    В связи с отсутствием Неволина и Закушняка и заявлением Хованской о том, что «она не является официальным представителем месткома», в протоколе записано:

    «Принимая во внимание, что, несмотря на осведомления товарищей о важности настоящего заседания, назначенного для обсуждения вопроса о положении театра, не явившиеся товарищи явно не пожелали учесть наличие кризиса в жизни театра и не только ушли (т. Закушняк) перед началом заседания, но не сделали даже никакого заявления о невозможности присутствовать, принимая также во внимание, что местком почему-то не счел необходимым дать официальные полномочия своему представителю, решили выразить порицание неявившимся товарищам и затребовать объяснения от месткома».

    Вслед за тем был заслушан доклад Мейерхольда, кратко изложенный в протоколе:

    «Театр переживает острый кризис, усугубляемый особенно крайней неналаженностью административно-хозяйственного аппарата, в котором наблюдаются серьезные дефекты и со стороны которого допускаются серьезные {135} упущения (задержка в монтировках очередных постановок, отсутствие дров, задержка финансов и др.), администрация не на высоте положения, к тому же имеются сведения о попытках некоторых товарищей разложить труппу. Стремление Б. С. Неволина сорганизовать часть труппы в самостоятельный театр для обслуживания Пролеткульта недопустимо. Необходимо стремиться к тому, как показал опыт театра, чтобы главный администратор театра (заведующий всем административно-финансовым аппаратом) не был заинтересован непосредственно в режиссерских делах театра. Выработано новое положение, предусматривающее этот именно момент. Положение прокорректировано — в личной беседе с В. Э. Мейерхольдом — председателем художественного совета О. Д. Каменевой. Необходимо немедленно провести его в жизнь».

    (Стремление Неволина «сорганизовать часть труппы в самостоятельный театр», возможно, связано с обсуждавшимся на заседании малого совета 3 февраля 1921 года заявлением «инициативной группы» о ее намерении «давать спектакли по понедельникам в помещении театра для рабочих Пресненского района с репертуаром “Фуэнте Овехуна”, “У врат царства”, “Вильгельм Телль”». Ее предложение было отклонено «как подлежащее компетенции большого совета», и тогда же было решено «срочно приступить к оборудованию сцены в большом Зеркальном зале».)

    По докладу Мейерхольда Неволин был отстранен от административной деятельности: «Ввиду того, что заведующий финансово-административного аппарата в театре непосредственно влияет на срочность и успешность работы театра в части постановочной, признать необходимым, чтобы эта должность занималась лицом, не имеющим никакого отношения к художественным, режиссерским и актерским работам». Мейерхольд заявил, что «ввиду личных заявлений Неволина о том, что он не удовлетворен административной работой в театре, естественно вытекает вопрос об освобождении Б. С. Неволина от должности заведующего административно-финансовой частью с предложением сдать дела». Было постановлено «просить соответствующие органы МОНО утвердить заведующим административно-финансовой частью Театра РСФСР Первого (членом Комитета трех) т. В. П. Копчинского с 5 марта сего года» (РГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. хр. 3, л. 6 – 7).

    В тот же день было утверждено «Положение о Театре РСФСР Первом».

    Председателем режиссерско-художественной коллегии и заместителем заведующего художественной частью стал Бебутов.

    Приказом по театру 7 марта Мейерхольд сообщил труппе об изменениях в руководстве и о необходимости срочного составления смет по шести предстоящим постановкам — «Риенци», «Мистерии-буфф» («если окончательная смета с исчерпывающими данными еще не проведена»), «Нора», «Гамлет», {136} «Спартак», пантомима «Дифирамб электрификации» (РГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. хр. 2, л. 1).

    Этот приказ и новое «Положение» Неволин 8 марта не позволил администратору театра И. Н. Верову сообщить труппе, о чем Веров специальной докладной известил Мейерхольда. Этой докладной Аксенов открыл «Приложения» к своему очерку — см. [*Приложение № 1*](#_page082) (с. 82). В архиве ГосТИМа докладная сохранилась только в копии, приготовленной для брошюры Аксенова (см.: РГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. хр. 4, л. 44).

    В вышестоящую инстанцию 9 марта от имени театра пошло письмо:

    **В художественный сектор Губполитпросвета МОНО.**

    Управление Театром РСФСР 1‑м (Комитет трех), прилагая при сем протокол заседания художественного совета от 5 марта с. г. и текст нового «Положения о театре», утвержденного в этом заседании, просит художественный сектор Губполитпросвета таковые утвердить, а также утвердить образованную комиссию по приемке дел под председательством В. Э. Мейерхольда в составе тт. Копчинского, Бебутова, Степанова, Колпакчи, Надлера от комячейки и одного представителя от месткома по выбору.

    Об этом просим довести до сведения т. Неволина.

    Зам. председателя Комитета трех *В. Мейерхольд*.

    Секретарь театра *Лев Колпакчи*.

    РГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. хр. 4, л. 1.

    На тексте этого письма 14 марта появилась резолюция:

    1) *Положение* утвердить впредь до выработки общего положения о театрах МОНО;

    2) секретарем театра утвердить т. Колпакчи;

    3) вопрос об администраторе и приеме дел отложить до выяснения вопроса представителем худсектора.

    Зав. худсект. *М. Козырев*.

    14.3.21.

    К 15 марта вопрос о Копчинском был согласован, и Мейерхольд подписал новый приказ, предложив «всему служебному персоналу театра выполнять распоряжения и приказы по административно-финансовой части театра, только исходящие от В. П. Копчинского непосредственно или через секретариат театра» (РГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. хр. 2, л. 3).

    {137} После этого Неволин обратился к труппе с письмом, приведенным Аксеновым в [*Приложении № 1*](#_page082) (см. с. 82).

    В подлиннике это обращение начинается абзацем, опущенным в *Приложении* и подтверждающим, что оно появилось после знакомства с решением ГубПП от 15 марта: «15 марта отношением за № 1825 художественный сектор Губполитпросвета временно утвердил новое положение, а также и 6 п[ункт] в том смысле, что заведующим административно-финансовой частью театра и членом Комитета трех временно утвержден В. П. Копчинский» (РГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. хр. 4, л. 44).

    В «Дневнике Театра РСФСР Первого» в обзоре событий весны 1921 года упомянут «арест и вызванный этим уход из дела тов. Копчинского» (см. [с. 239](#_page239)). Приказом Мейерхольда 12 мая 1921 года на место Копчинского заведующим административно-хозяйственной частью был назначен С. О. Браиловский (см.: РГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. хр. 2, л. 4). [↑](#endnote-ref-34)
50. Ср. [*комм. 1*](#_Tosh0008654). [↑](#endnote-ref-35)
51. «Ликвидацией ТЕО» Аксенов называет реорганизацию Театрального отдела Наркомпроса в феврале 1921 года в Театральный отдел Главполитпросвета (ГПП). С 26 февраля 1921 года заведующим ТЕО ГПП стал М. И. Козырев, Мейерхольд — его заместителем.

    В конце апреля Мейерхольд «покинул пост заместителя заведующего ТЕО ГПП, оставив за собой только руководство отделом Тефизкульта — театрализации физической культуры» (*Вестник театра*, 1921, № 89 – 90, 1 мая, с. 19). В 1922 году Луначарский так вспоминал о начале и конце недолгой работы Мейерхольда в ТЕО: «Пришел он с революционными идеями не сразу, но когда пришел, то его пылкий энтузиазм сделал его яркой фигурой в нашем театральном мире. Я не буду касаться здесь административной деятельности Мейерхольда. Она была довольно неудачной. Его окружили частью горлопаны, частью люди, страдавшие в то время корью “левизны” до умопомрачения, в результате чего пришлось этот немножко карикатурный “Октябрь” пресечь как можно скорее» (*Печать и революция*; 1922, № 7). [↑](#endnote-ref-36)
52. Превращение театров Незлобина и Корша в Театры РСФСР Второй и Третий было частью программы по преобразованию всей театральной сети, выдвинутой Мейерхольдом в начальный период его руководства ТЕО. См.: *Вестник театра*, 1920, № 76 – 77, 14 декабря, с. 13 – 14. [↑](#endnote-ref-37)
53. В начале марта 1921 года Театр РСФСР Первый был переведен в ведение МОНО. {138} На художественном совете театра 5 марта 1921 года «слушали сообщение М. Б. Загорского о переговорах с тт. Козыревым и Паушкиным по поводу попытки художественного сектора МОНО переименовать Театр РСФСР в [театр] МОНО» и постановили предложить Мейерхольду «отстаивать перед соответствующими органами сохранение за Театром РСФСР Первым этого названия, определяющего его революционную природу» (РГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. хр. 3, л. 6 об.). [↑](#endnote-ref-38)
54. Опера «Риенци» создана в ранний период творчества Р. Вагнера. [↑](#endnote-ref-39)
55. Третий конгресс Коминтерна проходил в Москве с 22 июня по 12 июля 1921 года. [↑](#endnote-ref-40)
56. Мандат (от 8 апреля 1921 года) о переходе сада «Аквариум» и расположенных в нем театров на летний сезон 1921 года в распоряжение Театра РСФСР Первого, Теревсата и Всевобуча Аксенов включил в [*Приложение № 4*](#_Toc399141674) (см. с. 85). [↑](#endnote-ref-41)
57. Аксенов называет источники, использовавшиеся для исчисления дня празднования Пасхи. [↑](#endnote-ref-42)
58. «Мотив снятия был такой: невозможно, мол, позволять Маяковскому разводить антирелигиозную пропаганду, когда нам следует с этим вопросом быть осторожнее», — рассказывал Мейерхольд рабкорам 22 мая 1931 года, вспоминая, что ему и Маяковскому пришлось «звонить в Кремль и поднять на ноги членов нашего правительства» (РГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 597, л. 4). Упомянутое Аксеновым изменение финала 4 действия («Рай») и приведенная им «кроткая» стихотворная строчка в изданиях пьесы не зафиксированы. [↑](#endnote-ref-43)
59. О художниках, работавших над «Мистерией-буфф», и о поисках пространственного решения В. М. Бебутов вспоминал:

    «Оформление спектакля проходило сложные перипетии. Вначале и Мейерхольд, и Маяковский, и я единогласно выдвинули кандидатуру всеми нами любимого художника-новатора В. Е. Татлина, о приглашении которого Мейерхольд мечтал еще при постановке “Зорь”. Татлин увлекся было идеей конструктивно-монументального оформления “Мистерии-буфф”, но затем, будучи перегружен другой работой, отказался от нашего предложения.

    Тогда мы привлекли Г. Б. Якулова. Он дал интересный, построенный с ренессансным блеском в форме своеобразного амфитеатра макет, который, несмотря на высокие художественные достоинства, никак не вязался {139} с природой “Мистерии-буфф”. Мы сохранили его для постановки вагнеровского “Риенци”. После Якулова возникла бригада, состоявшая из трех художников. Храковский, Лавинский и Киселев горячо взялись за работу, первые двое — за декоративное, а последний за костюмное решение постановки» (цит. по: *Мейерхольд 1978*, с. 278; ср.: *Февральский 1971*, с. 127).

    К подготовке московского спектакля относятся, очевидно, поздние воспоминания Мейерхольда о том, что «Маяковский, когда ставил свою пьесу “Мистерия-буфф”, потребовал, чтобы ее вынесли за рамки сцены-коробки; потом он стал думать только о цирке, о круглой площадке, потому что он считал, что только там ему можно будет расправить крылья» (из выступления на совещании в Союзе писателей 19 мая 1939 года; опубл.: *Театр*, 1974, № 2, с. 36).

    {140} О принципе, положенном в 1921 году в основу пространственного решения «Мистерии-буфф», писал И. Г. Эренбург в «Заметках о новом русском театре» (*Театр*, 1922, № 1, 3 – 7 октября, с. 14):

    «Еще резче контрастирует театр Мейерхольда с общепринятыми сценическими формулами. Он стремится к сближению актеров и публики. Его девиз: долой зрительную залу. Рампа — его злейший враг. Он считает мертвым каждый театр, пользующийся ею.

    При постановке “Мистерии-буфф” Владимира Маяковского, героической и сатирической картины нашего времени, Мейерхольд весь театр превратил в сцену, сцена находится среди публики, и ему удается даже убедить русских зрителей, по природе своей малотеатральных, принять участие в представлении».

    В работе художников Маяковский на этот раз непосредственно не участвовал. Он в 1919 году делал эскизы костюмов и декораций для намечавшейся постановки «Мистерии-буфф» в Петрограде в Эрмитажном театре и передвижных театрах, см.: *Вестник театра*, 1919, № 8, 20 – 23 февраля, с. 6; Литературное наследие, т. 65, М., 1958, с. 602.

    Макет Г. Б. Якулова к «Мистерии-буфф» был использован (с рядом изменений) в 1923 году при постановке «Риенци» в театре С. И. Зимина. [↑](#endnote-ref-44)
60. {141} В приказе по Театру РСФСР Первому от 5 марта 1921 года в связи с включением «Риенци» в репертуар указано:

    «Художником постановки назначить т. Якулова. Декоративной основой постановки является его макет к “Мистерии-буфф”» (РГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. хр. 2, л. 1 об.).

    «Вестник театра» 5 апреля 1921 года (№ 87 – 88, с. 19) сообщал: «Новый заведующий музыкальной частью театра А. И. Орлов занят реализацией заданий В. Бебутова к “Риенци” Вагнера. Эта пьеса будет представлена перед зрителем как трагедия на музыке — новая форма сценического действа, где вся музыкально-вокальная и инструментальная часть переброшена в зрительный зал, являясь опорой для артистов драмы, действующих на сценической площадке в сочетании форм пантомимы, мелодрамы и трагедии. Художник — Якулов». [↑](#endnote-ref-45)
61. В изложении Аксенова смещена очередность событий: «Союз молодежи» был показан 7 августа — после июньской попытки ликвидировать Театр РСФСР Первый и, как упоминает А. В. Февральский, «после короткого летнего перерыва» («всего один месяц»). Он пишет: «Сначала ставил пьесу {142} Оскар Блюм, но его работа не удовлетворила руководителей театра. В течение пяти дней всю постановочную работу пришлось сделать заново. Композиция текста и мизансцены и монтировочный план принадлежали В. Э. Мейерхольду, В. М. Бебутову и О. П. Ждановой. В пьесе вместо пяти актов получилось четыре. Были произведены значительные купюры и перестановки текста, вялый текст был заострен. Сценический характер пьесы был конкретизирован.

    В постановке был ряд очень ярких мест. Например, сцене у мадам Рундюльмен был неожиданно придан оттенок восточного кабачка; был даже введен негритенок, ловко переставлявший предметы. Здесь вспоминались слуги просцениума, возрожденные Мейерхольдом в его постановках периода условного театра. В последнем акте (вечеринка у камергера, трактованная в плане маскарада) был дан эффектный пробег Стенсгора через всю сцену и шесть театрализованных фигур кадрили с финальным галопом.

    В спектакль была введена музыка Грига, Листа и Шопена (рояль). Вещественное оформление составляли ассортимент кубиков [кубов? — *Ред*.] и пратикаблей и деформированная мебель» (РГАЛИ, ф. 963, оп. 1. ед. хр. 14, л. 23).

    Возможно, часть сообщаемых Февральским подробностей следует отнести к возобновлению спектакля весной 1922 года в Театре Актера (под именно тогда измененным названием — «Авантюра Стенсгора»); во всяком случае программки Театра РСФСР Первого указывают не четыре акта, а пять.

    Появление «Союза молодежи» воспринималось горячими сторонниками «Театрального Октября» как оскорбительное капитулянтство, возвращение к отброшенному «буржуазному искусству» — см. письмо Мейерхольду от Ан. Плинатуса, сотрудника ТЕО, в ближайшем будущем поступившего на первый курс ГВЫРМа (см.: *Мейерхольд и другие*, с. 511 – 515). Плинатус засвидетельствовал, в частности, отсутствие зрителей на первых представлениях «Союза молодежи» («Театр пуст!»).

    {143} По словам Бебутова, спектакль в течение летних месяцев прошел 25 раз, очень вырос и был снят только в связи с ликвидацией Театра РСФСР Первого (см. [с. 103](#_page103)). [↑](#endnote-ref-46)
62. Удачу В. Ф. Зайчикова в роли Люннестада Мейерхольд вспоминал не раз. «Мы ставили “Авантюру Стенсгора” — переделку “Союза молодежи”. Я помню Зайчикова. Много было изобретательности в мизансценах, в переходах, но вся работа режиссера упала бы в пропасть, потонула, если бы не было участия Зайчикова. Он играл какого-то старика и так окутал образ всякими деталями, что я его до сих пор помню, а посмотреть — в роли ничего нет», — говорил Мейерхольд на репетиции «Дамы с камелиями» 7 июня 1933 года.

    Аксенову Зайчиков запомнился в этой роли актером «прекрасной мимики, острого и точного жеста на медленном темпе», хотя и несвободным от сценического нажима (*Театр и драматургия*, 1933, № 8, с. 41 – 42). [↑](#endnote-ref-47)
63. Театр РСФСР Первый 10 июня 1921 года (за две недели до попытки губернской комиссии ликвидировать его) был возвращен из подчинения Московскому отделу народного образования в ведение Главполитпросвета Наркомпроса:

    РСФСР

    Народный комиссар

    по просвещению

    10 июня 1921, № 4778

    **В ТЕО Главполитпросвета**

    тов. Козыреву

    Согласно постановления Президиума Московского Совета Театр РСФСР (б. Зон) передается в распоряжение Наркомпроса.

    Настоящим распоряжением передаю его в ваше ведение для продолжения там начатого уже дела революционного театра под руководством тов. В. Э. Мейерхольда.

    Народный комиссар по просвещению *А. Луначарский*.

    Секретарь *Флаксерман*.

    РГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. хр. 4, л. 3. [↑](#endnote-ref-48)
64. Решение воспретить спектакли Театра РСФСР Первого и прекратить выплату жалованья труппе было принято 24 июня 1921 года Комиссией трех. В нее входили заведующий агитотделом московского комитета РКП К. И. Ландер, заместитель заведующего ГубПП Филимонов и заведующий художественным подотделом ГубПП М. М. Бек.

    {144} В протоколе заседания комиссии сказано:

    *Слушали*: заявление заведующего художественным сектором т. Бек по вопросу о финансировании 1‑го Театра РСФСР и специальной постановки в честь Коминтерна «Мистерии-буфф» в цирке Саламонского.

    Из сообщения выяснилось, что общая стоимость постановок, [пред‑]принимаемых 1‑м Театром РСФСР, во много крат превосходит нормальные постановки по другим театрам, что особенно ярко выразилось в постановках «Мистерии-буфф» и «Риенци».

    Что касается постановки «Мистерии-буфф» в цирке Саламонского в переводе на немецком языке, то по имеющимся сведениям стоимость этой постановки превышает 500 000 000 рублей.

    Такая затрата на постановку двух-трех пьес уже возымела своим последствием раздражение в рабочих кругах района, что выразилось в ряде частных обращений как в агитотдел МК РКП, так и в Губполитпросвет и его художественный подотдел.

    *Постановили*: Принимая во внимание:

    1) соответствие указанных затрат условиям рабочей жизни в Москве,

    2) решение ЦК РКП, принятое в отношении празднования третьего конгресса Коминтерна, воспрещающее какие бы то ни было затраты, кроме специальной суммы, утвержденной в 200 000 000 руб.,

    3) обнаружившийся за последний период кризис денежных знаков,

    4) что политическо-просветительное значение осуществляемых постановок не являет собою серьезной формы художественно-просветительного воздействия и политически не выдержано, —

    - 1. впредь художественному подотделу Губполитпросвета никаких средств для Театра 1‑го РСФСР не отпускать,

    - 2. признать необходимым назначение в срочном порядке фактической ревизии о работе и соединению [состоянию] дел названного театра,

    - 3. немедленно все постановки 1‑го Театра РСФСР воспретить,

    - 4. предложить заведующему художественной и административной частями названного театра немедленно представить полный исчерпывающий отчет о своей деятельности в художественный подотдел для доклада комиссии МК РКП,

    {145} - 5. с 1 июля 1921 г. художественному подотделу прекратить выплату жалованья коллективу артистов 1‑го Театра РСФСР, о чем заблаговременно уведомить Губрабис и коллектив. Расчет за две недели впредь произвести с уплатой жалованья по 15 июля 1921 г.,

    - 6. довести до сведения ТЕО Главполитпросвета, что постановка «Мистерии-буфф» находится в явном противоречии с вышеупомянутым постановлением ЦК РКП и вызывает нежелательное настроение в рабочих массах и среди московского населения, а потому предложить ТЕО Главполитпросвета указанную постановку снять.

    ГАРФ, ф. 2306, оп. 2, ед. хр. 795, л. 346 и 346 об.

    На полях документа против его постановляющей части (пункты 2 – 4) — две пометы разными почерками: «т. Ленину», «через т. Крупскую».

    Эти пометы связаны с направленным тогда же В. И. Ленину (а также Луначарскому) письмом Театра РСФСР Первого, подписанным Мейерхольдом и Бебутовым:

    24 июня 1921 года Театру РСФСР 1‑му доставлена была выписка из протокола заседания Комиссии трех в составе зав. агитотделом МК РКП тов. Ландера, зав. худож. подотделом Губполитпросвета тов. Бека и зам. зав. Губполитпросвета тов. Филимонова. Прилагая названный протокол [См. с. [144](#_page144) – [145](#_page145). — *Ред*.], коллектив работников Театра РСФСР 1‑й выражает свое негодование по отношению столь грубого и невежественного вмешательства в работу театра лиц, по-видимому, совершенно некомпетентных [в] вопросах, которые они, войдя в комиссию, призваны были разрешить.

    - 1) Никакого участия в постановке «Мистерии-буфф» на немецком языке в цирке ни Театр РСФСР 1‑й в целом, ни руководители его в отдельности не принимали.

    - 2) Отношение коллектива Театра РСФСР 1‑го к названной постановке выразилось в присоединении коллектива к резолюции четырех трупп 24 июня с. г., копия которой прилагается [Эта копия и упомянутая ниже резолюция фракции Всерабиса в архиве отсутствуют. — *Ред*.].

    - 3) Ни одна комиссия не может приостановить предприятие в выполнении производственных планов его без ведома соответствующих [проф]союзных органов. В данном отношении фракция Всерабиса высказала {146} свое удивление действиями названной комиссии в резолюции фракции, здесь прилагаемой. Кроме того, на заседании фракции было вынесено постановление поручить председателю Губрабиса указать т. Беку на недопустимость подобных действий, обличающих полную некомпетентность его в вопросах театрального строительства и обнаруживающих тенденцию не считаться с нормами профсоюзных положений.

    - 4) Если бы ко времени получения постановления названной комиссии Театр РСФСР 1‑й не был распоряжением наркома т. Луначарского передан в ведение ТЕО Главполитпросвета, то постановление это вызвало бы в коллективе названного театра ту растерянность, которая, несомненно, приостановила бы текущую работу и окончательно разрушила бы производительные [так! — *Ред*.] планы и задания театра. Кроме того, осуществление такого распоряжения поставило бы работников, прочно прикрепивших себя к данному предприятию не только на летний сезон, но и на предстоящий зимний, в положение безработных, выброшенных на улицу. В такое положение попали бы люди, совершенно добровольно отдавшие свои силы делу создания первого революционного как по содержанию, так и по форме театра Республики.

    - 5) Коллектив Театра РСФСР 1‑го обращает также особое внимание на то, что за спиной членов Комиссии трех, по-видимому, действовали злонамеренные спецы из тех, которые свили себе прочное гнездо в правительственных учреждениях для проведения шулерских приемов своей безответственной и спекулятивной игры. Только этим можно объяснить, что мотивация к расформированию Театра РСФСР 1‑го составлена с явным намерением ввести представителей власти, всех тех, {147} кому направлены были копии протокола Комиссии трех, в заблуждение в отношении роли и значения Театра РСФСР 1‑го, факт существования которого не по вкусу, конечно, ни бывшим антрепренерам, ни бывшим прокурорам.

    - 6) Коллектив поставлен в необходимость сделать запрос: на каком основании «Мистерия-буфф» в 1‑м Театре РСФСР, стоившая 27 миллионов и прошедшая уже пятьдесят раз, вызывает такое же раздраженное отношение, как и «Мистерия-буфф» в цирке, не им осуществленная и стоившая сотни миллионов, и это в то время как постановка трагедии на музыке Вагнера «Риенци», задуманная театром еще четыре месяца тому назад, никак не может преодолеть совершенно чудовищных волокит «незаинтересованных» междуведомственных комиссий.

    По поручению коллектива Театра РСФСР 1‑го

    *Вс. Мейерхольд, В. Бебутов*

    На тексте письма пометы: «тов. Ленину», «к входящему № 4990».

    Пересылая 13 июля 1921 года этот документ Луначарскому, управляющий делами Совнаркома Н. П. Горбунов писал:

    Посылаю Вам протест коллектива Театра РСФСР 1‑го, подписанный Мейерхольдом и адресованный тов. Ленину, на действия Комиссии трех, разбиравшей вопрос о постановке «Мистерии-буфф» и «Риенци». Владимир Ильич этим делом заниматься не может. Прошу Вас жалобу разобрать и дать ей соответствующее направление.

    Управдел СНК *Н. Горбунов*.

    На записке Горбунова поверх текста резолюция: «К делам. 15/VII».

    Еще задолго до получения письма Горбунова Луначарский принял энергичные меры.

    Познакомившись с решением Комиссии трех, он 30 июня писал К. И. Ландеру о непричастности Театра РСФСР Первого к постановке «Мистерии-буфф» в цирке на Цветном бульваре и упрекал в некомпетентности: «Совершенно невозможно, чтобы официальное компетентное категорическое решение, подписанное и Вашим уважаемым именем, свидетельствовало о таком совершенном незнании положения вещей <…>. Это просто похоже на административный курьез. Следует избегать таких вещей, которые подают только повод к насмешкам над действиями Советской власти» (опубл. в кн.: *Февральский 1971*, с. 180 – 182).

    {148} 1 июля 1921 года «Мистерия-буфф» в Театре РСФСР Первом исполнялась в 50‑й раз (см.: *Правда*, 1921, 1 июля), и тогда же в газетах «Известия» и «Коммунистический труд» появилось открытое письмо Мейерхольда и Бебутова. Оно вместе с ответным письмом М. М. Бека и примечанием редактора газеты Н. Н. Овсянникова (*Коммунистический труд*, 7 июля 1921) помещено Аксеновым в [*Приложении № 5*](#_Toc399141675) (см. с. 94).

    Продолжая защищать Театр РСФСР Первый, Луначарский 9 июля подписал документ о поддержке так и не состоявшейся постановки «Риенци», приведенный Аксеновым в [*Приложении № 6*](#_Toc399141676) (см. с. 97).

    Летом 1921 года Театр РСФСР Первый просил у Луначарского его пьесу «Освобожденный Дон Кихот». 22 августа Луначарский ответил:

    В 1‑й Театр РСФСР.

    В ответ на Ваше сегодняшнее письмо сообщаю Вам, что пьеса «Дон Кихот» была мною обещана Героическому театру (тт. Гринер, Ленин, Степун и др.). Но в последнее время, принимая во внимание, что театр этот вряд ли сможет, ввиду затруднений со зданием, приступить к быстрой постановке пьесы, я передал ее по просьбе коллектива театра Корш в этот последний театр.

    Обращаю Ваше внимание на то, что известная тов. Мейерхольду пьеса «Герцог», в постановке которой он хотел принять участие, за ликвидацией Незлобинского театра остается сейчас свободной. Пишу об этом, конечно, только для информации, а отнюдь не потому, чтобы настоятельно рекомендовать Вам именно эту пьесу.

    Нарком по просвещению

    *А. Луначарский*

    РГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. хр. 4, л. 5.

    Не сдавался и К. И. Ландер, продолжавший отрицать ценность исканий Мейерхольда. В его докладе, прочитанном в Доме печати, о Театре РСФСР Первом сказано:

    «Может ли данный театр претендовать на звание первого показательного театра республики? Думается, нет. Намерения у руководителя его были, может быть, и хорошие, но они так и остались благими порывами. На практике {149} же мы имеем ряд жалких, неудачных попыток, детский лепет “Зорь” и шумливую буффонаду Маяковского. Это не достижения, это искания, потерпевшие крах. И основной ошибкой было оставление во главе этого театра Мейерхольда» (*Ландер К. И*. Наша театральная политика. М., 1921, с. 11). [↑](#endnote-ref-49)
65. *Новыми* Аксенов называет «Зори», «Мистерию-буфф», «Вильгельма Телля», «Песнь о колоколе» и, очевидно, «Союз молодежи»; *возобновление* — «Свадьба Фигаро»; «*готов к постановке*» — «Риенци». [↑](#endnote-ref-50)
66. Как установил А. В. Февральский, исполнения «Мистерии-буфф» в постановке А. М. Грановского были назначены на 24, 25 и 26 июня 1921 года; Февральский предполагал, что 29 июня состоялась одна из двух официальных генеральных репетиций для художественной интеллигенции Москвы (см.: *Февральский 1971*, с. 188). Но участница спектакля А. В. Азарх-Грановская вспоминала, что «до показа для Коминтерна был показ для театральной Москвы, где были режиссеры, был Мейерхольд, был Станиславский».

    По ее словам, четвертое представление было сорвано («оказалось, что все костюмы украдены»). Она же упоминает о состоявшемся судебном преследовании организаторов спектакля — им было предъявлено обвинение в «незаконном превышении ставок авторских, режиссерских и других» (см.: *Азарх-Грановская А. В*. Воспоминания. Беседы с В. Д. Дувакиным. Иерусалим; М., 2001, с. 56 – 57, 46 – 47, 67 – 68).

    Записи, сделанные Мейерхольдом на спектакле Грановского, опубликованы в кн.: *Мейерхольд 1978*, с. 266 – 272. [↑](#endnote-ref-51)
67. Показы «Риенци» в Большом зале консерватории состоялись трижды 8, 9 и 10 июля 1921 года.

    В марте 1922 года «Театральная Москва» (№ 32, с. 20) сообщала: «Возможно, что все же “Риенци” будет поставлен в этом сезоне в театре б. Зимина под руководством Мейерхольда и Бебутова. Переговоры по этому поводу уже ведутся». Но оба режиссера не участвовали в подготовке этого спектакля. [↑](#endnote-ref-52)
68. Массовое действо не было осуществлено «в силу запрета ЦК РКП зрелищ на площади в голодный 1921 год» (*Марголин С. А*. Массовое действо «Борьба и победа». Из цикла «Неосуществленный театр» // *Эхо*, 1923, 15 июня.) {150} «Грандиозность плана, предусматривавшего высочайшие сооружения, поддержанные в воздухе змейковыми аэростатами и пр., хотя и вполне осуществимая технически, требовала гораздо больше, чем мог позволить себе скромный бюджет республики», — вспоминал Аксенов в статье «Л. С. Попова в театре» (*Новый зритель*, 1924, № 23, с. 5). [↑](#endnote-ref-53)
69. Ср. монолог Брюно из второго действия «Великодушного рогоносца» в переводе Аксенова: «Никогда еще не было такого зверского солнца. Земля перед домом лопается, как каштан на огне. Жить можно только на кладбище: там тень и птицы». [↑](#endnote-ref-54)
70. Последний сезон Театра имени В. Ф. Комиссаржевской, руководимого В. Г. Сахновским, закончился 9 апреля 1919 года (театр ненадолго возобновит работу в сезон 1924/25 года). Зимой 1919/20 года помещение в Настасьинском переулке пустовало; с апреля 1920 года там расположилась студия Театра сатиры, закрытая Мейерхольдом 30 января 1921 года, после чего здание перешло к Масткомдрам. [↑](#endnote-ref-55)
71. В. Ф. Плетнев заведовал художественным сектором Главполитпросвета (ГПП) и был председателем ЦК Всесоюзного Пролеткульта. Его секретарем в ГПП был драматург Д. П. Смолин. [↑](#endnote-ref-56)
72. Распоряжение Плетнева о передаче здания датировано 2 сентября 1921 года. Оно приведено Аксеновым в [*Приложении № 7*](#_Toc399141677) (см. с. 97). В тот же день «отврук» (ответственный руководитель) Масткомдрам Д. Н. Бассалыго направил письмо месткому Театра РСФСР Первого:

    Получив предписание от Главного просветительного комитета республики за № 279 от 2 сентября о переходе Театра [РСФСР] Первого в ведение Масткомдрамы, прошу Вас назначить собрание месткома в театре на 3 сентября в 12 час. дня.

    РГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. хр. 4, л. 20.

    Собрание состоялось, его резолюция приведена Аксеновым в *Приложении № 8* (см. [с. 104](#_page104)).

    Спустя два дня, 5 сентября, Губрабис потребовал, чтобы театр продолжал спектакли, но в тот же день изменил решение и просил ГПП разрешить спектакли в течение всего лишь одной недели (см. документы в [*Приложении № 7*](#_Toc399141677), с. 97).

    В театр эти распоряжения Губрабиса поступили 6 сентября — в один день с повторным категорическим указанием Плетнева прекратить спектакли, а {151} заведующему театром С. О. Браиловскому «сдать печать и дела», см. [*Приложение № 7*](#_Toc399141677).

    10 сентября, в день последнего спектакля Театра РСФСР Первого, Браиловский написал заявление, сохранившееся в копии:

    **В комиссию по формированию труппы  
    Первой мастерской коммунистической драматургии РСФСР**

    Ввиду полной для меня неясности отношения отсутствующего Вс. Эм. Мейерхольда к новому театру и вследствие моего сомнения в согласии Вс. Эм. на вступление его в названный театр на основаниях, высказанных т. Смолиным, настоящим заявляю, что до возвращения Вс. Эм. Мейерхольда в Москву прошу меня на службе в новом театре не считать.

    На этой копии Бебутов сделал помету для Мейерхольда:

    Бумага, к сожалению, вынужденная. Удержать его было невозможно, восстановил против себя местком, а потому и власть.

    РГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. хр. 4, л. 45.

    О событиях первой половины сентября Мейерхольду 16 сентября 1921 года подробно написал В. И. Инкижинов:

    Наш театр закрыт. Мотивация этого была Вам, вероятно, уже изложена, подоплека дела Вам яснее, чем мне. Я хотел бы рассказать о последовательности и характере событий.

    Получив постановление плановой комиссии и утверждение наркома, Бассалыга (кличка, данная ему актерами, «Басаврюк») распоясался и начал со своими друзьями опечатывать театр. Браиловский (который все время держится геройски и корректно) отказался пустить их куда-либо без личного подтверждения наркома. Ни его, ни делегацию месткома нарком не принял.

    На первом общем собрании от Масткомдрам выступил Смолин, который изложил смысл и последствия происшедшего и пытался доказать, что Театр РСФСР Первый не уничтожается, но сливается с М[асткомдра]м, чтобы работать в ее, М[асткомдра]м, планах.

    После целого ряда бурных интерапелляций с нашей стороны он заявил, что главнейшее опасение труппы неосновательно, ибо «Мейерхольд будет с нами» (в качестве члена совета, как председатель Вс[ероссийского] Бюро режиссеров).

    {152} После прений Раневский также подтвердил, что Мейерхольд здесь будет.

    Бебутов вспоминал историю с Неволиным и намекал на то, что нужно быть осторожными. Резолюция, делающая нашей труппе очень много чести, Вам, вероятно, известна.

    На следующем, последнем, заседании [нрзб.] обострились, ибо Смолин изложил те «планы М[асткомдра]м», в которых мы имели работать: идеология прежней М[асткомдра]м. По адресу нашего театра были все нападки, достойные АкТЕО: и форма затемняет содержание, и не марксистски построены все вещи, ибо они непонятны «массе» и пр. и пр.

    Руководителями нового дела являются какие-то тт. Ильин и Брониковский. На мой запрос о том, какова идеология и стаж этих лиц, Смолин обиделся и назвал меня подковыркою, саботажником и пр.

    Литературной частью руководят: Смолин, Влад. Королевич, еще кто-то, кажется, Плетнев.

    В качестве архи-спецов театральной формы начаты переговоры с Лебедевым (Малый театр), Марджановым.

    Не дождавшись от Бебутова критики этого плана, я постарался вскрыть его ложность, неприемлемость для нашей партии театра, после чего был апробирован с трибуны Бебутовым как достойный актер Первого [театра] РСФСР.

    Труппе было предложено М[асткомдрамо]м подавать заявления о желании вступить в новое дело — никто не подал. Теперь происходит по постановлению МГСПС такой набор труппы: месткомы и председатель М[асткомдра]м выбирают из обоих составов; лица, не желающие работать, подают соотв[етствующие] заявления (Браиловский сделал это первым).

    Автограф: РГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 1648, л. 3 – 4. [↑](#endnote-ref-57)
73. Мейерхольд вернулся в Москву около 27 сентября 1921 года, этим днем датировано приглашение на переговоры, направленное ему Плетневым (см. [*Приложение № 10*](#_Toc399141680), с. 106); собрание труппы 29 сентября состоялось (по Аксенову) в «третий вечер» после приезда Мейерхольда.

    {153} Мейерхольд первоначально предполагал добиться автономного существования своего театра и Масткомдрам в помещении театра бывш. Зон при сохранении их нынешних наименований и «под общим заглавием: Театр художественного отдела Главполитпросвета».

    В первом варианте составленного им «Положения» (возможно, до возвращения в Москву) говорилось:

    **Conditio sine qua non  
    [Непременное условие — *лат*.]**

    - 1. Театр РСФСР Первый не возражает против того, чтобы в одном и том же здании, то есть в б[ывшем] т[еатре] Зон, поместились под одной крышей две театральных организации: Театр РСФСР Первый и Масткомдрам при непременном условии: обе организации существуют автономно в художественном отношении при единой смете.

    - 2. Театр РСФСР Первый занимает: Большая сцена с ее зрительным залом; все помещения, примыкающие к партеру, ко второму и третьему ярусам и актерские уборные первого и второго ярусов. Отд[ел] Масткомдрам занимает: Зеркальный зал, нижнюю сцену и все комнаты, примыкающие к последней, и актерские уборные третьего яруса.

    - 3. Помещения: контора, комн[аты] — администр[аторская], бухгалтерская, касса, декоративные и поделочные мастерские, склады — общие для обеих организаций.

    - 4. Организационный план театра РСФСР Первого остается по-прежнему под руководством Вс. Мейерхольда и О. Д. Каменевой (полит. руков.) и его ближайших сотрудников: Вал. Бебутова (зав. постановочной частью), Аксенова (зав. драм, лабораторией), Загорского (зав. Лит-Агитом) [На полях: «муз. отд. Орлов; Браиловский». — *Ред*.]; зав. админ.‑финанс.‑хоз. частью — по выбору руководителя Театра и по соглашению с Губрабисом и Главполитпросветом, и с отдельными режиссерами и художниками по выбору руководителя театра (при сем прилагается конструкция театра).

    Производственный план Театра РСФСР Первого определяется основной линией его художественной идеологии как театра героических монументальных форм и с подробной программой, изложенной в объяснительной записке к смете театра на 1921 и 1922 г. (при сем прилагается).

    {154} - 5. Наименования *обеих* организаций остаются неизменными: Театр РСФСР Первый и Мастерская коммунистической драматургии (Масткомдрам) под общим заглавием: Театр художественного отдела Главполитпросвета.

    - 6. Существование обеих организаций возможно при непременных условиях: 1) незамедлительного ремонта протекающей крыши, отопления, освещения, 2) снабжения топливом наравне с академическими театрами, 3) улучшения санитарной обстановки, 4) немедленной выплаты задолженности, в первую очередь [для] лиц, выпадающих при слиянии и подлежащих исключению при новом пересмотре списка для составления новой труппы согласно новой анкеты и вызванной требованиями схемы амплуа и по испытании.

    РГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 2793, л. 3 и 3 об.

    Упомянутая в этом черновике «Конституция театра» в архиве отсутствует, а «Объяснительная записка к смете» была составлена, очевидно, еще во второй половине июня 1921 года и содержала развернутую многостороннюю программу дальнейшей экспериментальной работы:

    **Объяснительная записка  
    к смете Первого Театра РСФСР на второе полугодие 1921 года**

    Постановлением Наркома по просвещению Театр РСФСР Первый, переданный из ведения художественного сектора Губполитпросвета в ТЕО Главполитпросвета [Имеется в виду решение, принятое 10 июня 1921 года, см. [*комм. 47*](#_Tosh0008655) на с. 143. — *Ред*.], утверждается как театр показательный и экспериментальный и как орган, имеющий целью способствовать проведению в жизнь идеологической программы театральной политики ТЕО Главполитпросвета.

    Это обстоятельство ставит Театр РСФСР Первый в совершенно исключительное положение в отношении постановочной и драматургической изобретательности и в отношении количественного и качественного состава работников данного театра.

    Театр РСФСР Первый тем самым выводится из круга программы обычного театра драмы и расширяет свою программу, включая в нее целый ряд опытов в области искания и новых видов драматургии, и новых форм сценического воплощения ее образцов.

    {155} Театр РСФСР Первый не является мещански понятым синтетическим театром, механически суммирующим элементы различных видов во времени или пространстве утверждаемых искусств, но органически сплетает составные части подлинного театра, не мыслимого без музыкально оформленных трагедий, пантомимы, симфонических воплощений, кинетических конструктивных и объемных декоративных форм.

    Для борьбы с возрастающим стремлением спекулировать на революцию и коммунизм, создающим макулатуру пьес — и безграмотных с точки зрения драматургических систем, и уродливо убогих как по содержанию, так и по форме, — Театр РСФСР Первый, создавая свой репертуар, стремится выковывать систему драматургии на основе тщательного изучения ее законов, с одной стороны, и эмпирическим путем, с другой.

    Одинаково стремясь совершенствовать как режиссерское мастерство, так и актерское в самом процессе создания спектакля, Театр РСФСР Первый является образцом своеобразной лаборатории, которая облегчает ТЕО Главполитпросвета разрешение насущного вопроса о создании нового типа инструкторов, носителей новой театральной культуры и организаторов в условиях коммунистической действительности и заданий.

    Вот чем объясняется [необходимость] включить в смету образцово построенные музыкальную, режиссерско-постановочную, монтировочную, драматургическую и технические части.

    Ввиду того, что по настоянию ТЕО Главполитпросвета Театр РСФСР Первый должен служить практической ареной для Театрального техникума, является необходимым озаботиться об особо тщательной постановке при театре производственных мастерских (бутафорская, костюмерная, поделочная, столярная и пр.), которые призваны, следовательно, обслуживать не только очередные постановки Театра РСФСР Первого, но также и опытную работу молодых студентов Театрального техникума, где они призваны изучать искусство театра [в] приемах лабораторных, обслуживая тем самым территорию РСФСР создаваемыми в этих мастерских образцами.

    Общее направление театра определяется таким его репертуаром образцово монументально-героических воплощений:

    «Риенци», трагедия на музыку Вагнера;

    {156} «Гамлет» лорда Ретленда, музыкально оформленное действо в окружении новых форм кинетических и объемных конструкций;

    «Жакерия» Мериме, драматический роман из эпохи социальных войн;

    «Пугачев» Есенина, поэма бунта;

    образцы политического и общественного гротеска, сатиры и химер:

    «Смерть Тарелкина», третья часть трилогии Сухово-Кобылина (трагифарс);

    «Екатерина Великая» Бернарда Шоу и

    «Заговор дураков» Мариенгофа, осмеяние в драматической форме двора Анны Иоанновны;

    «Женщины в народном собрании» Аристофана, где в форме древнего скетча на суфражизм показано торжество коммунизма над торгашеской демократической республикой, над деспотизмом мужской культуры и ее собственичеством и разлагающим нравы парламентаризмом;

    образцы драм, настойчиво проводящих социальную тенденцию в области физического и морального обновления, женского равноправия и т. д.;

    театр Г. Ибсена.

    Намечен к постановке ряд пантомим, инсценирующих образцы симфонической музыки средствами театрализованной физической культуры.

    Из оригинальных пьес русских драматургов в портфеле театра имеются «Спартак» Волькенштейна и новая трагедия В. Маяковского.

    РГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. хр. 5, л. 9.

    Автором «Гамлета» в «Смете» назван Ретленд: «Вестник театра» трижды печатал статьи Ф. И. Шипулинского, развивавшего гипотезу о том, что «под псевдонимом *В. Шекспир*» скрывается Р.‑М. Ретленд. (1920, № 60, 12 – 18 апреля, с. 11 – 13; 1921, № 80 – 81, 27 января, с. 4 – 5 и № 85 – 86, 15 марта, с. 19.)

    Затем в конце сентября Мейерхольд составил последний вариант «Положения о Театре РСФСР Первом», направленный на устранение Масткомдрам и на переход ее функций — более масштабно осмысленных — к Театру РСФСР Первому (опубликован в кн.: *Мейерхольд 1968*, ч. 2, с. 35 – 36). В этом варианте «Положения» сформулированы, в частности, задачи драматургической мастерской при театре, во главе которой предполагалось поставить Аксенова, а в качестве заведующих ее секциями привлечь А. С. Серафимовича {157} (секция художественной агитации), В. Я. Брюсова (секция неоклассическая), М. А. Рейснера (секция социальных пьес), В. В. Маяковского (секция искусства новых форм).

    29 сентября состоялось общее собрание Театра РСФСР Первого, категорически отвергнувшее проект соединения с Масткомдрам; его резолюцию см. в [*Приложении № 9*](#_Toc399141679) (см. с. 104). [↑](#endnote-ref-58)
74. О предыстории ГВЫРМа, тянувшейся почти год, с поздней осени 1920 года до сентября 1921 года см. *Мейерхольд и другие*, с. 579 – 587. За этот период мейерхольдовский план создания в Москве театрального учебного заведения не раз трансформировался. В конце 1920 года Мейерхольд предполагал создать Театральный университет с факультетом мастерства сценических постановок, продолжение петроградского КУРМАСЦЕПА. К весне 1921 года оформился план создания Театрального техникума, техникум был открыт 12 апреля, когда был объявлен набор на предстоящий учебный год. Осенью, к началу учебного года, техникум был превращен в Государственные Высшие Режиссерские Мастерские.

    В середине 30‑х годов Аксенов вспоминал о начальной истории ГВЫРМа, пришедшейся на осень 1921 года:

    «Техникум, еще не открыв своих дверей, превратился в высшее учебное заведение — Государственные высшие режиссерские мастерские, знаменитый впоследствии ГВЫРМ, рычащее имя которого вполне соответствовало агрессивности его программы и боевому темпераменту тех, кого он объединял. <…> Из наиболее крупных членений ГВЫРМа, кроме естественно подразумевающегося режиссерского факультета и стихийно возникшего актерского факультета (режиссер должен быть и актером, иначе как же он будет обучать актеров), имелась Лаборатория высшей актерской техники и такая же Лаборатория техники режиссерской».

    О судьбе Лаборатории режиссерской техники ГВЫРМа Аксенов рассказывал с угрюмым юмором: «Собрав Лабораторию высшей режиссерской техники, Мейерхольд обратился к ее участникам с такими словами введения в первую свою лекцию: “Всех вас я боюсь и ненавижу”. Дальше следовало изложение того, о чем он будет говорить с ними в последующих лекциях. Их не последовало. Первая лекция оказалась последней, а Лаборатория была упразднена через неделю после своего столь многообещающего открытия. Ее состав уже не смел появляться в стенах ГВЫРМа» (*Аксенов И. А*. Сергей Эйзенштейн. Портрет художника. М., 1991, с. 24 – 25). [↑](#endnote-ref-59)
75. В 1933 году Аксенов признавался: «Лаборатория актерской техники была предназначена для спектакля, которым надо было отыграться за понесенную {158} потерю театра и труппы» (*Аксенов И. А*. М. И. Бабанова. — *Театр и драматургия*, 1933, № 8, с. 42). [↑](#endnote-ref-60)
76. Речь идет о взаимоотношениях незлобинского театра с академическими театрами, его соседями по Театральной площади. «Согласно постановлению ВЦИК театр б. Незлобина окончательно передан в ведение Управления гос. ак. театрами. Спектакли незлобинской труппы прекращены. Во вторник 6 декабря [1921 г.] помещение театра было опечатано», — сообщила хроника «Театрального обозрения» (1921, № 7, 9 декабря, с. 10). Сюда предполагалось перенести спектакли Большого театра на то время, пока в Большом театре будут происходить заседания Съезда советов. [↑](#endnote-ref-61)
77. Театр Масткомдрам, именовавшийся Гостекомдрамом (Государственный театр коммунистической драматургии) открылся 18 декабря 1921 года. «“Товарищ” Хлестаков» Д. П. Смолина выдержал шесть представлений «при посещаемости на круг меньше 20 процентов» (Театры Москвы. М., 1927, с. 57).

    В январе 1922 года «Вестник искусств» (№ 1, с. 19) извещал: «Гостекомдрам после постановки “"Товарища" Хлестакова”, не удовлетворившей Главполитпросвет, партийные круги и трудовые массы, снят с госснабжения и ныне ликвидируется». [↑](#endnote-ref-62)
78. К первым попыткам Мейерхольда вернуть помещение театра бывш. Зон (до слияния с незлобинцами) относится датированное 14 января 1922 года письмо Мейерхольда в Наркомпрос, Главполитпросвет и в театральный совет при Моссовете:

    По согласованию с группой работников бывшего Театра РСФСР Первого, образовавшей основное ядро труппы проектируемого мною театра, считая для себя неприемлемым прибегать к услугам частного капитала, настоящим заявляю свои права на организуемый на началах государственного снабжения театр Главполитпросвета в помещении бывш. Театра РСФСР Первого. Составленная мною в настоящее время труппа предполагает осуществить на большой сцене репертуар из следующих пьес:

    1) «Риенци», трагедия на музыке Рихарда Вагнера;

    2) «Псоглавцы», трагедия на музыке Алоиза Ирасека;

    3) «Пугачев», соч. Сергея Есенина;

    4) «Жакерия» Проспера Мериме;

    5) «Освобожденный Дон Кихот» А. В. Луначарского (при условии согласия автора);

    {159} 6) «Тиара века» Клоделя в переработке И. А. Аксенова;

    7) «Великодушный рогоносец» Кроммелинка, перевод И. А. Аксенова;

    8) «Кот в сапогах» по Людвигу Тику;

    9) «Гамлет» Шекспира;

    10) «Король-Олень» Карло Гоцци;

    11) «Женщины в народном собрании» Аристофана.

    На сцене так называемого Зеркального зала я предполагаю осуществить демонстрацию кинематографических фильмов строго художественного подбора (в репертуаре: инсценировки известных романов, научные картины и видовые). Имеется возможность получать фильмы из-за границы.

    14‑го января 1922 года.

    РГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. хр. 4, л. 21. [↑](#endnote-ref-63)
79. Еженедельник «Театральная Москва» 17 – 22 января 1922 года (№ 23, с. 12) сообщал: «Театральная “злоба дня” сосредоточена сейчас возле театра бывшего Зон. В связи со снятием Госкомдрам с государственного снабжения этот театр привлек к себе ряд претендентов на “овладение” им. Среди них — коллектив Театра РСФСР Первого (Мейерхольд), коллектив театра б. Незлобина, выселенный из его постоянного здания, и режиссер Марджанов с частью коллектива Масткомдрам».

    В январе 1922 года Главполитпросвет вел переговоры с К. А. Марджановым «относительно сдачи ему всех трех сцен театра бывш. Зон для организации в нем трех предприятий:

    1) синтетического театра на большой сцене,

    2) оперетты в Зеркальном зале,

    3) пародии, сатиры, буффонады, скетча» и т. д.

    Марджанову предлагалось, в частности, осуществлять программу бывшей Масткомдрам, показывать несколько революционных пьес в год, а также «организовать драматургическую мастерскую, ставить в черновом виде без декораций и костюмов пьесы в закрытом спектакле по заданию ГПП и предоставить ему революционные пьесы с режиссерскими к ним комментариями» (*Вестник искусств*, 1922, № 1, с. 19). Предыдущую зиму 1920/21 года Марджанов провел в Петрограде во главе Гос. театра комической оперы (сначала в Летнем «Буффе» на Фонтанке, затем в Палас-театре на Итальянской ул.); весной 1922 года в Москве Театр комической оперы и оперетты под управлением Марджанова поместился на Б. Бронной, 23.

    В статье «Мейерхольд или Марджанов» М. Б. Загорский писал: «Волей судеб эти два режиссера столкнулись на жизненном пути. Оба они теперь оспаривают {160} помещение б. театра “Зон”. Оба выступают в окружении: первый — группы работников Первого Театра РСФСР и труппы театра б. Незлобина, второй — группы закрытого театра Гостекомдрам и петербургской труппы Комической оперы» (*Театральная Москва*, 1922, № 24, 25 – 29 января, с. 6).

    *АРА* — American Relief Administration, Американская администрация помощи, осуществлявшая в 1921 году программу помощи голодающим России. [↑](#endnote-ref-64)
80. П. В. Тумпаков — петербургский содержатель фарсовых и опереточных театров, в антрепризах которого «на костюмы и декорации денег не жалелось» (*Пальмский Л*. Тени прошлого // *Театр и искусство*, 1918, № 26 – 27, с. 272).

    П. Я. Пинягин в прошлом владел костюмерным заведением на Б. Дмитровке в Москве. [↑](#endnote-ref-65)
81. Аксенов обыгрывает название и место действия рассказа А. П. Чехова «Брак по расчету» («В доме госпожи Мымриной, что в Пятисобачьем переулке…»). [↑](#endnote-ref-66)
82. К началу января 1922 года «создался блок коллективов» незлобинского театра и Театра РСФСР Первого «во главе с правлением в лице председателя Н. А. Попова, зав. художественной частью В. Э. Мейерхольда, зав. репертуаром И. А. Аксенова, зав. административно-хозяйственной частью И. И. Гедике, зав. труппой В. Л. Градова» (*Вестник искусств*, 1922, № 1, с. 19).

    Незлобинцы в феврале — марте 1922 года возобновили на сцене Театра Актера спектакли, эксплуатировавшиеся в недавнем прошлом на незлобинской сцене: «Плоды просвещения» Л. Н. Толстого (19 февраля), «Две сиротки» А.‑Ф. Деннери и Ф. Кормона (21 февраля), «Иудушка» («Господа Головлевы» М. Е. Салтыкова-Щедрина в инсценировке А. А. Чаргонина, 22 февраля), «Борьба с рутиной» О. Эрнеста (24 февраля), «Псиша» Ю. Беляева (28 февраля), «Раб наживы» О. Мирбо (2 марта), «Стенька Разин» («Сполошный зык») Ю. Н. Юрьина (7 марта).

    Театр Актера анонсировал огромный репертуар: «Варфоломеевская ярмарка» Б. Джонсона, «Сентябрьская ночь» Выспянского, «Ад, путь и земля» Кайзера, «Жакерия» Мериме, «Освобожденный Дон Кихот» Луначарского, «Тиара века» Клоделя, «Великодушный рогоносец» Кроммелинка, «Кот в сапогах» по Тику, «Гамлет» Шекспира, «Король-Олень» Гоцци, «Нора» и «Призраки» Ибсена, «Женщины в народном собрании» Аристофана, «Смерть Тарелкина» Сухово-Кобылина, «Мункен Вендт» Гамсуна, «Дом, где разбиваются сердца», «Ученик дьявола» и «Профессия миссис Уоррен» Шоу, «Николай I» Лернера, «Царь Голод» Л. Андреева, «Разбойники» и «Заговор Фиеско» Шиллера, «Горе {161} от ума» Грибоедова, «Эльга» Гауптмана, «Мастер» Бара, «Мертвые души» по Гоголю, «Красная мантия» Брие, «Король забавляется» Гюго. Далее в списке указаны мелодрамы «Дитя», «Призрак», «Парижские нищие», «Хижина дяди {162} Тома», «Дочь Карла Смелого», а также «Кофейня» Гольдони, «Снегурочка» Островского, «Очаг» Мирбо, «Школа злословия» Шеридана, «Человек воздуха» Юшкевича, «Фрол Скобеев» Аверкиева. Ряд спектаклей предполагалось давать в сопровождении музыки: «Сон в летнюю ночь» с музыкой Мендельсона, «Гамлет» с музыкой Чайковского, «Эгмонт» с музыкой Бетховена, «Снегурочка» с музыкой Чайковского, «Кофейня» с музыкой Россини, «Фрол Скобеев» с музыкой Славянского (см.: *Вестник работников искусств*, 1922, № 1, с. 19).

    Из этого списка незлобинцами были поставлены драма Э. Брие «Красная мантия» (30 марта) и мелодрама «Дитя» («Казнь на Гревской площади») О. Анисе-Буржуа и А.‑Ф. Тьери в переводе К. А. Тарновского (8 апреля).

    Состав первоначальной труппы Театра Актера был объявлен особой афишей, извещавшей об открытии сезона 1922 года в «Объединении театров К. Незлобина и РСФСР Первого»; она сохранилась в архиве Н. А. Попова (см.: РГАЛИ, ф. 837, оп. 2, ед. хр. 1410).

    Предполагалось, что Мейерхольд исполнит центральную роль в «Освобожденном Дон Кихоте», ставить пьесу должен был Н. А. Попов (*Экран*, 1922, 7 февраля, с. 13).

    Единственный сезон Театра Актера оказался короток; театр открылся 19 февраля 1922 года «Плодами просвещения», в день закрытия сезона 14 мая шел «Великодушный рогоносец» (см.: *Эрмитаж*, 1922, № 1, 13 мая, с. 8). [↑](#endnote-ref-67)
83. Договор Театра Актера с «организаторами эксплуатации Зеркального зала под киноспектакли на один год» М. С. Бойтлером, Меньшиковым и Белкиным был заключен 28 марта 1922 года. Но он не был своевременно утвержден, так как функции художественного подотдела ГПП, в подчинении которого находился Театр Актера, переходили тогда к ГубПП (см.: РГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. хр. 4, л. 22).

    Кинотеатр «Зеркальный зал» начал функционировать с 10 апреля (см.: *Театральное обозрение*, 1922, № 6, 4 апреля, с. 9). Два месяца спустя, 9 июня, новое правление Театра Актера (в которое вошли Аксенов, Мейерхольд и Бескин) предложило содержателям Зеркального зала пересмотреть неутвержденный {163} договор. Был составлен «новый договор сроком по 1 августа с. г., по которому означенные граждане отказывались от всяких претензий, которые могли бы вытекать из прежнего договора».

    24 августа 1922 года, когда театр бывш. Зон уже перешел от Театра Актера к ГИТИСу, правление ГИТИСа просило Моссовет выселить из Зеркального зала кинопредпринимателей, поскольку они когда-то «обязались очистить помещение к 1 августа» (РГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 1299, л. 8).

    На их место в Зеркальный зал пришлось пустить опереточную антрепризу М. Б. Зона, которая с 6 октября 1922 г. использовала Зеркальный зал для программы обозрений и под кинотеатр. [↑](#endnote-ref-68)
84. «Нора» Ибсена («Трагедия о Норе Гельмер. Три действия по Генриху Ибсену, трактованы Вс. Мейерхольдом, перевод его же») была показана в Театре Актера 20 апреля 1922 года, за пять дней до премьеры «Великодушного рогоносца», и повторена, очевидно, пять раз. В спектакле участвовали Б. И. Рутковская и О. Н. Демидова (Нора), В. В. Визаров и И. И. Гедике (Гельмер), С. А. Баженов и В. Л. Градов (Ранк).

    В этой переработке «Нора» еще в конце 1920 года фигурировала в репертуарных планах Театра РСФСР Первого; распределение ролей было объявлено 30 декабря (см. [с. 224](#_page224)). В январе 1921 года во время болезни Мейерхольда работать над «Норой» начинал В. М. Бебутов. «Макет “Норы” блестящий — натур-кубизм. Эскизы привезу», — писал он Мейерхольду в больницу 7 февраля 1921 года (РГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 1150, л. 7). Над оформлением пьесы начинала работать Е. М. Бебутова, предполагались «экраны по планам В. Э. Мейерхольда» (см. [с. 224](#_page224)).

    На рабочем экземпляре пьесы Мейерхольд пометил: «Начал 1 /IV 1921» (РГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. хр. 18, л. 1). 5 апреля 1921 года «Вестник театра» (№ 87 – 88, с. 19) сообщал, что Мейерхольд «приступил к разработке с актерами сценических планов “Норы” Ибсена в новой композиции текста с заглавием “Трагедия о Норе Гельмер или о том, как женщина яду буржуазной семьи предпочла независимость и труд”». Это название Мейерхольд вписал на первую страницу рабочего экземпляра.

    В Театре Актера весной 1922 года предполагалось, что «Нора» явится «первым из трех спектаклей в цикле Ибсена. Вторым будут “Привидения” третьим — “Авантюра Стенсгора” (“Союз молодежи”), возобновляемая В. М. Бебутовым по планам Мейерхольда с новыми исполнителями» (*Театральная Москва*, 1922, № 35 – 36, 17 – 23 апреля, с. 22). Одновременно с распределением ролей в «Норе» Мейерхольд наметил распределение ролей в «Привидениях»:

    Освальд — В. А. Синицын,

    фру Альвинг — Ю. В. Васильева,

    {164} Регина — [Бабурина. — *Зачеркнуто*.] О. Н. Демидова, К. С. Курбатова,

    Пастор — А. П. Нелидов,

    Энгстранд — [А. Г. Толин, В. Ф. Зайчиков. — *Зачеркнуто*.] П. П. Репнин

    РГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. хр. 19, л. 11.

    Год спустя, в январе 1923 года в извещении о предстоящем «Вечере школьных работ Мастерской Вс. Мейерхольда» (*Зрелища*, 1923, № 20, 16 – 23 января, с. 22) третьим номером указано:

    «Отрывок из “Трагедии о Норе Гельмер” Ибсена (перевод Вс. Мейерхольда). Исполнители — студенты Мастерской Богданова и Орлов. Режиссер Вс. Мейерхольд. Конструктор студент Мастерской А. Кельберер».

    В окончательной программе «Вечера показательных работ Мастерской Вс. Мейерхольда» в феврале 1923 года постановщиком третьего акта «Норы» указан не Мейерхольд, а В. И. Инкижинов, «конструктором сцены» — В. Ф. Федоров, а исполнители (А. В. Богданова — Нора, Д. Н. Орлов — Ранк, М. Е. Лишин — Гельмер, А. А. Зиновьева — фру Линда) названы «студентами старшего курса» (*Зрелища*, № 23, 6 – 12 февраля, с. 24).

    А. В. Богданова и Д. Н. Орлов — участники спектакля «Нора», осуществленного Мейерхольдом летом 1920 года в Новороссийске. [↑](#endnote-ref-69)
85. «В ГВЫРМе существовал класс по изучению методов вещественного оформления спектакля. Пять студентов этого класса — Зинаида Райх, А. Кельберер, В. Люце, В. Федоров и С. Эйзенштейн в день премьеры “Норы” командируются на сцену Театра Актера со специальным заданием: не расходуя ни копейки на материал, дать к спектаклю установку “Норы”, руководствуясь планом расположения мебели, который предложил Мастер. К восьми часам вечера установка была готова. Просмотрена и одобрена. Для установки были использованы старые, перевернутые наизнанку декорации, части павильонов, колосниковые правила и пр. Обработанная таким образом сцена давала впечатление, что все рушится, все летит к черту на дно» (из статьи: «Накануне “Рогоносца”. К юбилею ТИМ. 1922 год» // *Афиша ТИМа*, 1926, № 1, с. 2 – 3).

    В беседе с корреспондентом «Вечерних известий» (22 апреля 1922, № 10) Мейерхольд обосновал этот подход к оформлению «Норы», подчеркнув, что уже в предшествовавшей показу «Норы» премьере Театра Актера («Дитя», режиссер Чаргонин) «способ упрощения постановки в материальной части спектакля дал возможность достигнуть максимального зрительного и звукового эффекта при минимальной затрате усилий». Оформление «Норы» он назвал «еще более радикальным опытом в этом направлении» и «определенным театральным событием», поскольку «со сцены были удалены расписные холсты и окраска достигалась исключительно световыми эффектами». Он сообщил, что этот же метод предположено использовать в намеченных премьерах — {165} «Привидениях» и «Союзе молодежи» Ибсена, «Доме, где разбиваются сердца» Шоу, пьесах Кайзера, трилогии Клоделя, «Смерти Тарелкина» Сухово-Кобылина, «Двух братьях» Лермонтова.

    Такое решение сценического пространства было, по существу, опробовано Мейерхольдом еще в 1908 году — в гастрольной поездке его труппы «Электра» Г. Гофмансталя и «Победа смерти» Ф. Сологуба были поставлены «только на линиях без красок» — «холст и освещение» (*Переписка*, с. 111). Участники поездки вспоминали: «Мейерхольд отправлялся с утра в театр: декораций своих не было, поэтому он переворачивал все имеющиеся декорации наизнанку и таким образом устраивал сцену» (*Подгорный В. А*. Творческий путь // Творчество в театре. Харьков, 1937, с. 34 – 35); «Приходилось приспосабливать то, что находилось в том или другом театре. Мейерхольд проявлял при этом необыкновенную изобретательность. <…> Все перевертывалось, передвигалось, изменялось до неузнаваемости» (*Веригина В. П*. Воспоминания. 1970, с. 145). [↑](#endnote-ref-70)
86. В апреле 1922 года (еще до премьеры «Норы») в связи с тяжелым материальным положением Театра Актера из труппы ушел ряд незлобинских актеров, в их числе Д. Я. Грузинский и К. Н. Незлобии. На собрании работников театра 9 апреля сложило полномочия старое правление (Н. А. Попов, {166} В. Л. Градов, И. И. Гедике, Вс. Э. Мейерхольд и И. А. Аксенов), и было избрано новое, в него вошли Мейерхольд, Аксенов и было оставлено вакантное место для представителя Всерабиса, им стал Э. М. Бескин.

    Н. А. Попов покинул театр (художественным руководителем незлобинской труппы по назначению МОНО он пробыл с мая 1921 года).

    Было решено, что ради сокращения расходов «для выполнения некоторых работ на сцене (перестановка декораций, свет и т. п.) привлекаются, как практиканты, студисты ГВЫТМа»; постановки, «не имеющие капитального характера», предполагалось осуществлять «в максимально упрощенной манере». Ближайшей «упрощенной постановкой» должен был стать «Дом, где разбиваются сердца» (*Театральная Москва*, 1922, № 35 – 36, 17 – 23 апреля, с. 22).

    22 мая 1922 года журнал «Эрмитаж» (№ 2) поместил «фельетон с иллюстрациями», названный «Анкета об истекшем сезоне». Его автором (подпись В. А.) был Виктор Ардов, выстроивший его как серию интервью с Луначарским, Станиславским, Южиным и Мейерхольдом. Он изобразил и себя выслушивающим их ответы. В его изложении характеристика, данная Мейерхольдом сезону «Норы» и «Великодушного рогоносца», выглядела так:

    «*В. Э. Мейерхольд*: Истекший сезон я вынужден был провести в одной норе с незлобинцами, что, конечно, отразилось как на всем репертуаре, так и на Норе. Тем не менее я был настолько великодушен, что наставил рога этому сожительству только в самом конце сезона».

    Позже Аксенов вспоминал, что после «Великодушного рогоносца» незлобинцы, «с которыми у Мейерхольда еще длился блок, требовали себе {167} реванша в виде постановки “Дома, где разбиваются сердца”. Комедию Шоу поручили оформлять Эйзенштейну. <…> Пьесу никто серьезно и не думал ставить. Разрыв с временными союзниками был вопросом нескольких дней. Эйзенштейн работал из чистого удовольствия придавать форму рассуждениям о новых принципах постановки» (*Аксенов И. А*. Сергей Эйзенштейн. М., 1991, с. 30 – 31). [↑](#endnote-ref-71)
87. На первой афише «Великодушного рогоносца» указывалось, что 25 и 26 апреля 1922 года «Вольная мастерская Вс. Мейерхольда покажет только два спектакля, посвященных Мольеру (1622 – 1922)», — афиша позволяла думать, что большее число повторений не предполагалось. Она сообщала, что «игру показывают {168} В. Э. Мейерхольд и студенты Мастерской Бабанова, Береснев, Добринер, Зайчиков, Инкижинов, Ильинский, Карабанов, Лосев, Соченкова, Суханова, Темерин, Терешкович, Хрущов и студенты 1‑го курса ГВТМ» (см. [с. 60](#_page060)).

    Содержавшая те же сведения хроникальная заметка «Вечерних известий» (24 апреля 1922 г., № 10) называлась «Выступление Мейерхольда» и завершалась словами: «Тов. Мейерхольд, таким образом, впервые после долгого перерыва выступит перед публикой как актер».

    Еженедельник «Театральная Москва» (1922, № 37, 25 – 30 апреля, с. 33) среди исполнителей «Великодушного рогоносца» в программке на 25 и 26 апреля дважды назвал Мейерхольда:

    «Эстрюго — Зайчиков, Мейерхольд.

    <…>

    Осткерц [Следовало бы: Осткеркец, как писали позже. “Из Осткери. Я бочар”, — говорит этот персонаж, представляясь. Обычно его именовали Бочаром. — *Ред*.] — Мейерхольд, Кельберер».

    Легко предположить, что виртуозная разработка подробнейшего пантомимического рисунка роли почти безмолвствовавшего Эстрюго связана с тем, что Мейерхольд видел себя одним из ее исполнителей.

    Более того, наблюдавший Мейерхольда в повседневной работе весны 1922 года и на репетициях «Великодушного рогоносца» А. В. Любимов отметил в «Антракте» (1923, № 3, с. 6) совпадение самочувствия, во власти которого находился тогда Мейерхольд, с самочувствием, которым режиссер наделил Зайчикова — Эстрюго:

    «— Эстрюго. Ты — мрачная личность.

    {169} И в этой фигуре Эстрюго, как ни странно, отразилась личность Мейерхольда, который так же, как Эстрюго, такими же глазами смотрит на жизнь. И снова в этой фигуре чувствуется та усталость человеческая, которую и заметил [в Мейерхольде] А. Блок».

    Это наблюдение существенно для сложившейся трактовки роли.

    Исполнитель роли Бочара, появлявшегося в единственном эпизоде, участвовал во введенном во второй акт «Рогоносца» упражнении по биомеханике («Прыжок на грудь») — разъяренный Бочар прыгал на грудь Брюно: «Бочар возвращается в правую половину двери и, облокотившись о косяк, задерживается и смотрит на Брюно, затем медленно идет на Брюно и неожиданно прыгает ему на грудь (упражнение по биомеханике ди Грассо). Бочар заносит кулак над головой Брюно. Эстрюго бежит, огибая скамью, к лотку, панически кричит и жестами уговаривает Бочара», — сказано в партитуре спектакля, составленной Н. В. Григорович на рубеже 1960‑х – 1970‑х годов с учетом воспоминаний его участников.

    Прыжок был резким контрастом поведению Бочара в начале эпизода. В режиссерской характеристике подчеркнуто: «Бочар самый тихий в пьесе. Абсолютная экономия движений. Полусонный, а не пьяный. Невеселый» (там же). Таковы были технические и смысловые задания, поставленные перед исполнителем.

    Публичные показы «Великодушного рогоносца» первоначально предполагалось устроить 3 и 10 апреля, и уже тогда сообщалось, что «на одном из спектаклей роль Эстрюго исполнит В. Э. Мейерхольд» и что «кроме прозодежды, впервые вводимой в театральное действо, в этой постановке будет попытка дать конструкцию движущихся декораций и света, соритмичных ходу действия» (*Театральная Москва*, 1922, № 32, 21 – 26 марта, с. 17).

    {170}

    Программа «Великодушного рогоносца», исполнявшегося под маркой «Театр Актера —  
    объединение театров К. Незлобина и РСФСР 1‑й». Май 1922.  
    Содержит очевидные опечатки: Н. Ф. Карабанра вместо Н. В. Карабанов; О. Ф. Саченкры  
    вместо О. Ф. Соченкова; Л. Оболонский вместо Л. Л. Оболенский.  
    Исполнитель роли Бочара скрыт под тремя звездочками

    {171} В печатных программках «Великодушного рогоносца», выпущенных в начале мая 1922 года под маркой Театра Актера, Осткеркец поименован Бочаром, фамилия исполнителя заменена тремя звездочками (см. [с. 170](#_page170)), и это позволяет предположить, что Мейерхольд не оставлял мысли исполнить публично эту роль.

    Взгляд Аксенова на форму и смысл переведенного им фарса Кроммелинка не занял место в спорах вокруг спектакля, но несомненно сказался на замыслах режиссера.

    Была недосказанность в том, как ход мыслей Аксенова был изложен тогда в печати. Одновременно с первыми показами «Рогоносца» еженедельник «Театральная Москва» (1922, № 37, 25 – 30 апреля, с. 16) поместил текст, оформленный как интервью, данное Аксеновым В. Е. Ардову («Переводчик пьесы И. А. Аксенов в беседе с нашим сотрудником сообщил нижеследующее»). Но на деле это был текст предисловия, написанного Аксеновым для несостоявшегося издания перевода. В журнале предисловие было напечатано с изъятием двух ключевых фраз, сделанным, по всей видимости, самим автором. Полный текст предисловия (он уцелел в машинописном экземпляре перевода, которым в 1922 году пользовался режиссер-лаборант спектакля К. М. Бабанин, ныне этот экземпляр в ОР ЦНБ СТД) приведен ниже. Купюры журнала (последняя фраза первого абзаца и короткий заключительный абзац) выделены полужирным курсивом:

    Первая пьеса Ф. Кроммелинка, появившаяся, кстати сказать, на нашем языке раньше, чем она была напечатана в подлиннике, говорила о трагедии художника, чьи создания приобрели самостоятельное бытие. Кроммелинк был избавлен от такого несчастья: его пьеса именно оказалась произведением, такого бытия не получившим, поглотившись общим потоком торжествующего тогда символизма. Такое происшествие обычно весьма огорчает {172} авторов, особенно если им, как Кроммелинку, приходилось долго, упорно и самоотверженно отстаивать определенную литературную позицию и проповедовать истинность взгляда, который они считали собственным приобретением. Самое обидное, что эта почетная неудача является результатом успеха их собственной пропаганды: всеми принятая точка зрения перестает восприниматься как заслуга и достоинство ее поборника. Но изобретатель, убежденный в своей правоте, не может воздержаться от пропаганды своего изобретения и от желания поставить других людей в такое же отношение к своему открытию, в каком стоит к нему сам. ***Получается порочный круг*.**

    Писатели обычно дают своим огорчениям литературную форму, в какой и изживают их: так создаются романы вроде «Вертера», поэмы вроде «Демона» или трагедии вроде «Двух Фоскари». Кроммелинк решил изложить свое горе в виде фарса. Успех его пьесы, поставленной в театрах «Старая Голубятня» и «Творчество» (1921), а также сопровождающий ее прохождение на сцене Елисейских полей, свидетельствует, что формальное разрешение автору удалось.

    Сделано же это так: на основе мольеровской сцепки драматических положений развернута диалектика в стиле, который французы называют стилем Рабле, но который в действительности является стилем Бен Джонсона (Кроммелинк местами вводит в текст подлинные слова этого автора, столь горячо проповеданного в Бельгии Жоржем Эккоутом), буффонада на каждом повороте разработки готова сорваться в трагедию, но возвращается на место указанием на фиктивность трагического аргумента — ведь Кроммелинк-то сам не умер от провала своего «Ваятеля», — а фиктивность персонажей прикрыта утрированным реализмом «деревенской» пьесы.

    ***Таким образом, зрителю подстроена «шутка» (фарс), в которую он и попадается, не подозревая о злополучии автора этой зверской расправы с своим безвыходным положением*.**

    Машинопись: ОР ЦНБ СТД РФ.  
    Опубл.: *Театр*, 1994, № 1, с. 172 – 175;  
    *Мейерхольд и другие*, с. 516 – 517.

    Аксенов знал, что «Рогоносец» — ироническое полускрытое воспоминание Кроммелинка о ситуации «порочного круга», в которую он мог угодить, ослепленный собственным энтузиазмом, и которая грозила погибелью, пока он не догадался отбросить «порочный круг», осмеяв его. Из нарочито {173} фарсовых положений он выстроил в «Рогоносце» модель «порочного круга», в который загнал себя герой фарса, гипнотизирующий себя собственными фантазиями. Отказывая герою в возможности одуматься и разрушить «порочный круг», драматург доводит фарсовую ситуацию до логически рождающейся катастрофы, смеясь над мнимостью ее безвыходного трагизма, принимаемого героем фарса всерьез.

    В журнале были сняты фраза о «порочном круге» и упоминание о том, что зрителям подстроена «шутка», — они, следя за перипетиями фарса, могут не догадываться о том, что автор, смеющийся над героем (воплощением своего вчерашнего «я»), празднует освобождение от «порочного круга». Логика горького фарса была скрыта в спектакле новизной его формы, заменившей «утрированный реализм “деревенской” пьесы».

    Угроза «порочного круга» нависала над Мейерхольдом, когда владевшая им утопия «Театрального Октября» была сметена нэпом и Мейерхольд мог стать пленником вчерашних настроений. «Рогоносец» позволил ему, смеясь, расправиться со своим вчерашним «я». Осмеиваемый герой спектакля (юный поэт Брюно — И. В. Ильинский) за живое трогал зрителей незащищенностью от самого себя и от игры собственных вдохновений, собственного ума и таланта. Для Мейерхольда этот спектакль стал расчетом с сезоном 1920/21 года. Автобиографический подтекст спектакля был скрыт за поражавшей воображение новизной сценического языка, акцентировать этот подтекст Аксенов и Мейерхольд не сочли нужным.

    Своего понимания пьесы Аксенов, очевидно, коснулся на диспуте 8 мая 1922 года, устроенном ассоциацией деятелей революционного искусства. Стенограмма диспута неизвестна. Темой «дружеской пародии» В. З. Масса «Диспут о “Рогоносце”» (*Театральная Москва*, 1922, № 40, 16 – 21 мая, с. 10) стала явная недосказанность рассуждений переводчика:

    Облокотясь рукой на стол,

    Свой труд расхваливал Аксенов

    И в доказательство привел

    Марксистских множество законов.

    Он сразу в сущность дела вник

    (Не так, как Оскар Блюм и Брик).

    Сквозь всеобъемлющую призму

    Диалектических начал

    Он подошел к конструктивизму

    И виновато замолчал.

    В своем очерке Аксенов почти не касается последствий триумфа «Великодушного рогоносца» — ни тех творческих выводов, которые определили {174} заново оформившуюся программу Мастерской Мейерхольда, ни тех перемен, которые летом 1922 года происходили во взаимоотношениях Мастерской и Театра Актера.

    Используя для первых показов «Великодушного рогоносца» в апреле 1922 года сцену Театра Актера, Вольная мастерская Вс. Мейерхольда программно и организационно дистанцировалась от него и от остатков труппы незлобинцев.

    Но в конце мая — начале июня все еще предполагалось совместное (а по существу раздельное) существование будущей зимой Театра Актера и Мастерской Мейерхольда, каждого под собственной маркой в одном и том же помещении театра бывш. Зон.

    Внутри Мастерской обсуждалось ее будущее устройство и характер ее связей с Театром Актера. Одно из таких обсуждений было намечено на 29 мая 1922 года, уцелел черновик его повестки:

    **Предполагаемая повестка  
    для общего собрания работников Вольной Мастерской Всев. Мейерхольда  
    *29 мая***

    *А*. Театр Актера

    1) Цели, задачи и круг деятельности Театра Актера.

    2) Состав театра и управление им.

    3) Производственный план театра и программа его работ на лето, осень и зиму.

    4) Средства театра.

    *Б*. Вольная Мастерская

    1) Производственный и учебный план и программа работ на лето, осень и зиму: а) пьесы, намеченные к постановке, какие из них основные, какие «проходные», б) начало репетиционных работ, в) будет ли перерыв, г) режим Мастерской (расписание тренировочное и репетиционное), д) начало сезона Мастерской, е) какие предполагаются спектакли, регулярные или случайные, ж) здания, где будут даваться спектакли (постоянные и временные).

    2) Устав Вольной Мастерской: а) цели, задачи и круг деятельности Мастерской в отличие ее от Театра Актера и ее состав, б) отношение ее к ГВТМ в целом, в) отношение к Театру Актера и другим организациям, в которых работает Вс. Эм., г) средства Мастерской, д) недопустимость совместительства для студентов с работой в других театрах.

    РГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. хр. 16, л. 1 – 1 об.

    {175} На предстоящий сезон 1922/23 года летом был намечен самостоятельный репертуар Мастерской и Театра Актера, причем предполагалось, что Мейерхольд и Бебутов будут сотрудничать и в Мастерской, и в Театре Актера.

    Об этих планах «Эрмитаж» сообщил 7 июня 1922 года.

    Вольная мастерская рассчитывала показать «Смерть Тарелкина» А. В. Сухово-Кобылина с И. В. Ильинским — Расплюевым и «Забавы Калифа» А. И. Писарева также с Ильинским.

    В Театре Актера (то есть на той же сцене, но под другой маркой) Мейерхольд собирался поставить «Дом, где разбиваются сердца» Б. Шоу и мелодраму Дюканжа «Тридцать лет, или Жизнь игрока». Бебутов предполагал показать в Театре Актера «Графа Монте-Кристо» по А. Дюма и «Тиару века» Клоделя в переводе Аксенова, а А. А. Чаргонин — «Розовый павильон» Э. Бульвер-Литтона и «Жрец Тарквиний» С. Поливанова (пьесу, с которой Мейерхольд знакомился в мае 1922 года по просьбе Н. К. Крупской; см.: *Переписка*, с. 214).

    В начале июня 1922 года театр бывш. Зон в очередной раз перешел от Главполитпросвета (в связи с его расформированием) к Моссовету и «был вновь передан по договору от 6 июня с. г. вновь образованному правлению Театра Актера в составе Мейерхольда, Аксенова и Эм. Бескина» (РГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. хр. 4, л. 22).

    12 июня в Наркомпросе на заседании научно-художественной секции Государственного ученого совета (ГУС) было решено «признать необходимым существование государственного театра под руководством В. Э. Мейерхольда» (РГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. хр. 4, л. 23; опубл.: *Советский театр 1921 – 1926*, с. 61). Это решение оставалось невыполненным в течение четырех лет.

    Мастерская Мейерхольда, противопоставлявшая себя весной 1922 года Театру Актера, стремилась теперь к слиянию с Театром Актера, к его поглощению. Она выдвигала общую творческую программу, вытекавшую из того понимания актера, которое было продемонстрировано ее программным спектаклем. В документах, излагавших принципы предполагаемого объединения Театра Актера и Мастерской, настойчиво повторялось четко сформулированное определение *форм актерской игры*, восторжествовавших в «Рогоносце» и представлявших собою «свободное проявление одаренности и тренировки современного человека», которые «разрабатываются вне всяких музейных, археологических или стилизационных заданий». Именно такой была биомеханика «Великодушного рогоносца».

    Впервые это определение появилось в «Объявлении» об объединении Театра Актера и Вольной Мастерской Вс. Мейерхольда, составленном не ранее 7 июня 1922 года. Включенное в этот документ (см. [ниже его третий абзац](#_Tosh0008658)) требование к «формам игры» актера было сформулировано с демонстративной декларативностью (оно будет повторено и во внутритеатральном {176} документе — программе объединения двух трупп, и публично в хронике «Эрмитажа» — как изложение позиций Мастерской, готовой вобрать в себя Театр Актера):

    **Объявление**

    Правление Театра Актера доводит до сведения всех заинтересованных лиц, что им по согласованию с правлением Государственных Высших театральных мастерских (ГВЫТМ) принято постановление об объединении с 1 июля 1922 года Театра Актера и Вольной Мастерской Вс. Мейерхольда в содружество, которое должно впредь существовать при ГВЫТМ на правах Вольной Мастерской последних и под названием: Театр Актера (Вольная Мастерская Вс. Мейерхольда).

    Вновь образованное содружество имеет своей задачей защиту и развитие сценического действия, основанного на признании главенствующего значения за игрой актера.

    Формы игры участников Театра Актера, являясь свободным проявлением одаренности и тренировки современного человека, разрабатываются вне всяких музейных, археологических или стилизационных заданий.

    Подавляющее значение научной техники в жизни современного человека налагает и на индивидуальное мастерство современного актера обязательство научной тренировки: такая тренировка обязательна для артистов Театра Актера по методам, разрабатываемым в ГВЫТМ.

    Таким образом, второй задачей Театра Актера явится подготовка и развитие данных современного актера.

    Состав содружества образуется из членов труппы Театра Актера и студентов Вольной Мастерской Вс. Мейерхольда по указанию правления и утверждается МГО Всерабиспроф. Члены содружества пользуются всеми правами, присвоенными студентам ГВЫТМ.

    Средства содружества образуются из: 1) доходов — сдача в аренду частей переданного ему в эксплуатацию здания театра бывш. Зон; 2) спектаклей, концертов и других производственных мероприятий, устраиваемых содружеством; 3) передаваемой в распоряжение содружества части пайков и другого снабжения, выделяемого ГВЫТМом для студентов Вольной Мастерской Вс. Мейерхольда; 4) денежной и материальной субсидии, отпускаемой ГВЫТМом для развития учебных производственных работ Мастерской.

    {177} Средства эти, за исключением получаемых от ГВЫТМ для студентов Мастерской, идут на содержание помещения театра, организацию в нем спектаклей Мастерской, содержание технического и другого подсобного персонала и т. п. Кроме того на содержание членов содружества ежемесячно отчисляется по особому каждый раз постановлению правления весь доход от спектаклей, данных содружеством (за вычетом расходов по организации таковых). Образуемый таким образом денежный и материальный фонд членов содружества распределяется ежемесячно между ними нормировочным бюро согласно семнадцатиразрядной сетке ВСЕРАБИСа. Члены содружества обязуются во время работы в Театре Актера не работать по той же специальности (актера, режиссера и т. д.) в других театральных организациях.

    На основании изложенного выше правлением определен состав содружества на 1922/23 год по должностям и амплуа.

    Правление: Мейерхольд, Аксенов, Бескин. Председатель правления — И. Аксенов. Художественный руководитель театра — Вс. Мейерхольд. Уполномоченный правления по хозадмчасти — Е. Ф. Корш. Зав. монтировочной частью — Н. К. Мологин. Актеры: [не заполнено]. Помощники режиссера [не заполнено]. Машинист сцены — А. Петров. Бутафор — А. Кельберер.

    Вместе с тем правлением выработан производственный план на первые два месяца предстоящего сезона.

    Открытие театра предполагается между 15 сентября и 1 октября. Для открытия пойдет «Жрец Тарквиний» в постановке Чаргонина и одного из авторов пьесы т. Аксагарского. Затем будет возобновлен «Великодушный рогоносец», после этого пойдет первая постановка Вс. Мейерхольда в сезоне «Тиара века» (часть первая) Клоделя — Аксенова.

    После «Тиары века» пойдут «Розовый павильон», постановка Чаргонина, «Смерть Тарелкина», постановка Мейерхольда, и возобновление «Норы». В дальнейшем предполагается [постановка] «Ночи» Марселя Мартине, «Забав Халифа» Писарева, «Гамлета» Шекспира, «Варфоломеевской ярмарки» Бен Джонсона, какой-либо из современных пьес западных авторов, «Привидений» и мелодрамы «Жизнь игрока».

    Распределение ролей в объявленных пьесах и предполагаемый репертуар на первые две недели после открытия сезона и расписание репетиций будет вывешено дополнительно.

    {178} *Примечание первое*. Правление доводит до сведения труппы Театра Актера и студентов Вольной Мастерской Вс. Мейерхольда, имена которых не значатся в этом объявлении, что число членов основного состава содружества сокращено по требованию РАБИС, что они остаются при театре и будут включаться правлением в число членов при первой представившейся к тому возможности.

    *Примечание второе*. Товарищи, значащиеся в этом объявлении, согласные с положениями в нем высказанными, и желающие вступить в число членов содружества, благоволят расписаться до открытия сезона на специальном листе у т. Мологина [Этот лист в архиве отсутствует. — *Ред*.].

    РГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. хр. 16, л. 2 – 6.

    Та же характеристика новых форм актерской игры повторена в «Коллективном соглашении», обращенном к актерам, вступающим в заново формируемую труппу Театра Актера. Оно было составлено вслед за приведенным выше «Объявлением» и ультимативно настаивало на обязательности для всех членов будущей труппы «научно-обоснованной и опытно-проверенной тренировки» по методам, выработанным в Мастерской:

    **Коллективное соглашение**

    1) Театр Актера имеет своей задачей защиту и развитие сценического действия, основанного на признании главенствующего значения за игрой актера.

    2) Формы игры участников Театра Актера, являясь свободным проявлением одаренности и тренировки современного человека, разрабатываются вне всяких музейных, археологических или стилизационных заданий.

    3) Подавляющее значение научной техники в жизни современного человечества налагает и на индивидуальное мастерство современного актера обязательство научной тренировки: такая тренировка обязательная для артистов Театра Актера.

    4) Ввиду того, что в настоящее время методы подобной научно-обоснованной и опытно-проверенной тренировки осуществляются полностью в Вольной Мастерской Вс. Э. Мейерхольда, работа в означенной Мастерской обязательна для артистов Театра Актера.

    5) Для теснейшей связи деятельности Вольной Мастерской В. Э. Мейерхольда с Театром Актера означенная Мастерская, осуществляя {179} в нем свои постановки, вводит в устройство Театра Актера выработанные ею методы сценометрии.

    6) Организация труппы. Кооператив Театра Актера организуется из лиц, принимающих вышеприведенные положения.

    7) Артисты Театра Актера принимаются на определенные амплуа согласно схемы научно-исследовательского института ГВЫТМ. Число членов труппы не должно превышать двойного заполнения схемы (не считая содействующих).

    8) Все без исключения члены труппы Театра Актера приглашаются по ангажементу на один сезон (с ? -го сентября по 1‑е мая).

    Постановки ВМВМ [Вольной Мастерской Вс. Мейерхольда], принятые правлением и включенные в репертуар Театра Актера, выкупаются театром посредством амортизации монтировочных, транспортных и прочих расходов ВМВМ по созданию спектакля, после чего поступают в собственность Театра Актера и исполняются в общем порядке производственного плана.

    РГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. хр. 16, л. 7 – 7 об.

    И, наконец, те же формулировки приведены в заметке «Эрмитажа», излагавшей программу предстоящего преобразования Театра Актера по плану Мастерской Мейерхольда (1922, № 6, 20 – 26 июня, с. 14):

    Московский Театральный Совет признал желательным сдачу театра б. Зон правлению Театра Актера и утвердил проект договора.

    Театр Актера будет проводить свою линию на основах следующих положений:

    1) Театр Актера имеет своей задачей защиту и развитие сценического действия, основанного на признании главенствующего значения за игрой актера.

    2) Формы игры участников Театра Актера, являясь свободным проявлением одаренности и тренировки современного человека, разрабатываются вне всяких музейных, археологических и стилизационных заданий.

    Подавляющее значение научной техники в жизни современного человечества налагает и на индивидуальное мастерство современного актера обязательство научной тренировки: такая тренировка обязательна для артистов Театра Актера.

    {180} Ввиду того, что методы подобной научно-обоснованной и опытно проверенной тренировки осуществляются полностью в Вольной Мастерской Вс. Мейерхольда, то устанавливается теснейшая связь между Театром Актера и Вольной Мастерской Вс. Мейерхольда. В ее состав вступил целый ряд высококвалифицированных работников Театра Актера. Они уже принимают участие в регулярных занятиях по тренировке сценических движений. Артисты Театра Актера будут нести работу по амплуа согласно схеме Научно-исследовательского Института ГВЫТМа.

    Таковы были планы Мастерской в конце июня 1922 года. [↑](#endnote-ref-72)
88. Театр Революции был создан 26 июня 1922 года по решению художественного подотдела МОНО в помещении Никитского театра (бывш. «Парадиз») на базе преобразованного Теревсата. Его руководителем был назначен Мейерхольд. [↑](#endnote-ref-73)
89. О начинавшихся в марте 1922 года переговорах дирекции Большого театра с Мейерхольдом сообщала «Театральная Москва» (1922, № 33, 28 марта — 2 апреля, с. 21): «Большой театр обратился к В. Э. Мейерхольду с предложением войти в работу театра в качестве режиссера. В. Э. Мейерхольд отвечал принципиальным согласием. Детальные условия его работы в театре еще не установлены. Им предложены к постановке следующие оперы: “Соловей” Стравинского, “Игрок” Прокофьева, “Каменный гость” Даргомыжского и “Тристан и Изольда” Вагнера. Какая из этих опер будет избрана, выяснится в ближайшем будущем. Наиболее легко осуществимая постановка — “Соловей”, так как к ней имеется уже готовая монтировка по эскизам художника Головина, оставшаяся в Мариинском театре, где эта опера шла незадолго до ухода оттуда В. Э. Мейерхольда (1917/1918 год). Не исключена также возможность постановки “Риенци” Вагнера». [↑](#endnote-ref-74)
90. 13 июня 1922 года в хронике «Эрмитажа» (№ 5, с. 14) отмечено: «Большой театр. В программу лабораторных работ театра вводится биомеханика — {181} система Вс. Мейерхольда для поднятия квалификации работ (по движению) артистов хора и мимистов. <…> В летний период тренировкой будут заведовать ближайшие помощники Вс. Мейерхольда инструктора тт. Инкижинов и Урбанович. В середине августа работу инструкторов примет Вс. Мейерхольд, и дальше занятия пойдут под его непосредственным наблюдением». [↑](#endnote-ref-75)
91. Г. М. Паскар в 1917 году входила в последний состав Студии на Бородинской.

    О предоставлении нового помещения Первый государственный театр для детей ходатайствовал перед Наркомпросом 15 июня 1922 года (см.: *Советский театр 1921 – 1926*, с. 365). Как установил Аксенов, руководительница АкТЕО Е. К. Малиновская, «воспользовавшись заседанием ликвидационной комиссии ГПП», провела «в форме журнального постановления» передачу театра бывш. Зон театру Паскар (РГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 1034, л. 1).

    Мейерхольд узнал об этом до 27 июня: в этот день в двух журналах (*Театральная Москва*, № 46, с. 8 – 9 и *Эрмитаж*, № 7, с. 3) появилось его открытое письмо «Кому это нужно?» — он писал о «повторении прошлогоднего разгрома» и о том, что «в ликвидации его деятельности в Москве заинтересованы наши театральные центры» (ср.: РГАЛИ, ф. 963, оп. 1. ед. хр. 4, л. 39 – 39 об.).

    В тот же день, 27 июня 1922 года, Луначарский направил официальное письмо руководителю театрального совета МОНО М. А. Рафаилу:

    Московский театральный совет

    тов. Рафаилу

    Дорогой товарищ. До сведения моего доведено, что, быть может, даже по инициативе управления московскими Государственными театрами предполагается использовать театр бывш. Зон, ныне Театр Актера, для Государственного детского театра. Несмотря на все мое желание разрешить наконец жилищный кризис Государственного детского театра — я никак не могу согласиться на такую передвижку помещения с точки зрения общих интересов театральной культуры.

    Можно спорить относительно художественной тенденции Театра Актера, но он занимает в театральном мире Москвы столь своеобразное и яркое место, что было бы явным нанесением ущерба политике {182} художественной жизни Москвы сделать какой бы то ни было шаг, могущий затруднить естественное развитие этого во всяком случае глубоко интересного дела. Таким образом, продолжая настаивать на необходимости дать Государственному театру [для детей] более приличное помещение, чем занимаемое им в Мамоновском переулке, я высказываюсь категорически против каких бы то ни было перемен в театре бывш. Зон и как член Театрального совета, и как народный комиссар.

    Впрочем, я уверен, что и без этого моего письма Вы, тов. Рафаил, проводили бы, конечно, ту же точку зрения, которую я развил здесь.

    Народный Комиссар по просвещению

    *А. Луначарский*.

    Печатается по копии: РГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. хр. 4, л. 25. [↑](#endnote-ref-76)
92. Сообщая о том, что Мейерхольд уехал в Крым и останется там до 15 августа, «Эрмитаж» (1922, № 9, 11 – 16 июля, с. 15) поместил анонс:

    «От редакции. В ближайших номерах будут напечатаны: *Вс. Мейерхольд*. Воспоминания о Москве сезона 1921/1922».

    Этот сезон остался в истории театра временем выдающихся достижений — Станиславский показал «Ревизора» (с М. А. Чеховым — Хлестаковым, 8 октября) и «Евгения Онегина» (май), Вахтангов — «Гадибука» (31 января) и «Принцессу Турандот» (28 февраля), Таиров — «Федру» (8 февраля), Мейерхольд — «Великодушного рогоносца» (25 апреля).

    Но современникам завершавшийся сезон виделся в своем сгущавшемся драматизме и неясности общих перспектив. Его повседневность выглядела угнетающе:

    «Этот первый сезон театральной “свободы” ознаменовался таким количеством крахов, какого старожилы не упомнят за целые десятилетия в прошлом. Московский Драматический: дефицит. Оперетта Марджанова: убыток. Интимный театр Неволина: гроб. Незлобинский театр: крах. Театр б. Корша: еле‑еле душа в теле. <…> В списке пострадавших вся театральная Москва. Актерам не выплачивали жалованья, пайщики навсегда распростились со своими вкладами, администраторы с трудом унесли ноги от кредиторов. <…> Худшая и горшая беда заключается в том, что все наши крупные театры, — так сказать, последние устои нашей театральности, — собираются встретить грядущий сезон с невинностью новорожденных младенцев. Некоторые готовятся к заграничному вояжу и потому смотрят уже на московскую действительность оком, отрешенным от всякой житейской скверны и предвидящим {183} ту страну, иде же несть ни печали, ни воздыханий. А большинство вообще ни к чему не готовится и никак не смотрит. Репертуара не вырабатывают, постановок не обсуждают, труппы не формируют, театров не ремонтируют» (*Эрмитаж*, 1922, № 3, 30 мая, с. 3).

    Оценку этого сезона Аксеновым и его взгляд на перспективы театрального развития см. в его статье «Театр в дороге» в сб. «О театре» (Тверь, 1922, с. 81 – 89). [↑](#endnote-ref-77)
93. В «Известиях» от 6 августа 1922 года появилась заметка: «Узнав о запечатании помещения Театра Актера, Л. Б. Каменев немедленно отдал распоряжение приостановить какое бы то ни было выселение Театра Актера из помещения бывш. Зон. По мнению Л. Б. Каменева, помещение это находится в распоряжении Московского Совета и ни в коем случае не будет отнято от труппы В. Э. Мейерхольда и не будет передано управлению академических театров, которое, возбуждая иск против Театра Актера, поступило явно незаконно, по-видимому, вопреки мнению и решению самого Наркомпроса».

    Тогда же проходил судебный процесс, устанавливавший, кому — Наркомпросу или Моссовету — принадлежит театр бывш. Зон. Но оба ведомства соглашались передать его Театру Актера, и суд должен был решить лишь одно: «кто будет заключать с коллективом договор — МОНО или Наркомпрос» (*Эрмитаж*, 1922, № 13, 8 – 13 августа, с. 13). [↑](#endnote-ref-78)
94. Инициатором и организатором передачи театра бывш. Зон Мастерской Мейерхольда был Аксенов. Вопрос рассматривался на двух заседаниях московского театрального совета, на втором из них Мейерхольд отсутствовал «ввиду срочного отъезда на юг» (*Эрмитаж*, 1922, № 12, 1 – 7 августа, с. 13). Как писал 7 августа Мейерхольду Аксенов, «А. В. [Луначарский] сдержал свое слово и предписал АкТЕО снять свою претензию, что Е. К. [Малиновская] и выполнила свято <…>. Театр оставлен у нас» (РГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 1034, л. 1) [Аксенов ошибочно датировал свое письмо — авторскую машинопись — июнем, поставив дату «*7.6*», следовало написать: «*7.8*». — *Ред*.].

    {184} Решение Наркомпроса окончательно оформилось 9 августа:

    Слушали: 4) О театре Зон.

    Постановили: 4) Передать помещение [театра Зон] ГИТИСу и Фотокино.

    Детальные условия передачи поручить разработать оргцентру совместно с Главпрофобром.

    РГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. хр. 1299, л. 1.

    Тем самым Театр Актера потерял помещение, переданное ГИТИСу, и это означало его ликвидацию. Аксенов сообщил Мейерхольду 13 августа:

    Перемен много.

    Во-первых, нет Театра Актера и помещение по Садовой, 20 отобрано Наркомпросом, несмотря на все наши [правления Театра Актера] хлопоты и заступничества именитых граждан и товарищей. Негодование среди незлобинцев невероятное, но пока я не даю им скопляться, а Бескин слишком ленив для организованного действия. <…>

    Театр передан ГВЫТМу. Это, конечно, нехорошо со стороны правления ГВЫТМа, но его тоже нет. Высшие силы покарали его за то, что он выгнал Театр Актера, и злой Брюсов с Волгиным вместе истребили это неприятное название, утвердив очень, правда, гнусное: Государственный институт театрального (ох!) искусства (ой!). <…>

    Дорабатывать пришлось путем неожиданных канцелярских ходов. Милые люди совершенно растерялись перед фактом неистребимости Мейерхольда, изгоняемого в качестве Театра Актера и возникающего как Мастерская. А. В. [Луначарский] был вполне на нашей стороне, и в разгар сражения поспешил все-таки уехать на Кавказ. Л. Б. [Каменев] укрывается на даче, но его беспокоить до сего времени не приходилось. <…> Субсидия наша (девятая очередь) может быть реализована только с 1 октября, когда и, думаю, откроем сезон.

    РГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 1034, л. 2.

    Субсидия в этот срок реализована не была, ТИМ получит ее только в 1926 году. В середине августа Аксенов, уже именовавшийся ректором ГИТИСа, обратился в Наркомпрос с просьбой о субсидии, обещанной театру Мейерхольда еще год назад и необходимой для капитального ремонта театра бывш. Зон. Он подчеркивал, что ремонт мог бы быть сделан арендатором Зеркального зала, если бы ГИТИСу были переданы все помещения театра бывш. Зон (то есть не только основная сцена, но и отданные в распоряжение Фотокино Зеркальный и нижний залы):

    {185} Правление Государственного института театрального искусства (ГИТИС) ввиду того, что помещение бывш. Зон передано ему без права эксплуатации Зеркального зала, который давал возможность театру переложить все хозяйственное содержание театра на субарендатора, просит об отпуске утвержденной научно-художественной секцией ГУСа от 12 мая [*надо*: 12 июня. — *Ред*.] 1922 года государственной поддержки (9‑я очередь) театру Вс. Эм. Мейерхольда. Необходим в первую очередь единовременный отпуск большой суммы, необходимой на ремонт и организацию дела, и ежемесячной, начиная с 1 октября с. г., на поддержку существования театра. Единовременно эта сумма выразится в 7 110 000 рублей [в] дензнаках 1922 года. Из расчета: на ремонт здания театра — 3 500 000 руб., на заготовку топлива — 1 600 000 руб., на постановку трех пьес — 1 000 000 руб., на организационные расходы и содержание персонала до 1 октября с. г. — 500 000 руб. Подробные сметы и сметы на 1922/23 год будут представлены дополнительно.

    РГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. хр. 1298, л. 12.

    Тогда же (незадолго до превращения ГВЫРМа в ГИТИС, либо вскоре после этого превращения, когда прежнее наименование еще не вышло из употребления) был составлен черновой «Хозяйственный счет эксплуатации ГВЫТМом здания театра б. Зон». В нем зафиксировано аварийное состояние этого сооружения и перечислены обязательства по ремонту, которые готов взять на себя М. Б. Зон, еще в июне намеревавшийся арендовать Зеркальный зал у Театра Актера:

    **Хозяйственный счет эксплуатации ГВЫТМом здания театра б. Зон**

    Эксплуатация этого здания связана с громаднейшими предварительными накладными расходами на производство, так как

    1) водопроводная сеть, без которой невозможно существование театра, частично разрушена и противопожарные аппараты на сцене не действуют совершенно;

    2) канализация испорчена нечистотами и хронически заливает все нижнее помещение, так что для очистки его в настоящее время требуется установка, по расчету инженера, трех насосов.

    Ввиду того, что здание более трех лет не топилось: 3) отопление под главным залом действует только частично, т. к. радиаторы совершенно {186} засорены, а в боковые батареи на сцене, в уборных, фойе тепло проходит только в незначительном проценте, так что требуется полная разборка, прочистка, а [в] главном зале и установка совершенно другой новой системы отопления; что касается до Зеркального и прилегающих к нему помещений, отопление там испорчено совершенно, начиная с котлов, и требует полного ремонта и новых установок; сметы, составленные на ремонт одного отопления, превышают 26 миллиардов рублей;

    4) требуется очистка чердака, всех колосников, сцены и трюмов как от накопившейся за шесть лет грязи, так и от старых декораций и мебели, что требуется пожарными правилами.

    Без этого основного ремонта, выраженного [в] вышеприведенных четырех пунктах, невозможно не только функционирование театра вообще, но даже его открытие, так что весь громадный расход по этому ремонту надо иметь в виде предварительного оборотного капитала.

    К этому надо присоединить предварительный расход по подготовке спектаклей, по уплате жалованья техническому персоналу до открытия спектаклей, по выпуску афиш и т. д. и т. п., что выразится в сумме о[коло] 10 миллиардов рублей.

    Одновременно с этим необходимо вести заготовку топлива хотя бы на первые три месяца, что выразится в количестве около 200 сажен на сумму около 10 миллиардов рублей. Вообще же надо сказать, что благодаря тому, что здание четыре года не топилось, оно требует чрезвычайно больших расходов на топливо, тем более, что в нижних своих частях совершенно не просохло, так что и с этой точки зрения исправление отопления и усиленная топка с осени и притом непременно равномерная в обеих половинах здания совершенно необходима и ляжет тяжелым бременем на бюджет театра.

    Все эти расходы являются также предварительными и должны пойти за счет предварительного капитала, который необходимо вложить в производство.

    В следующую очередь должен пойти ремонт крыши, который был задержан благодаря тому, что с нее сошла краска, разошлись швы, а местами имеются и пробоины.

    Дальше идет побелка и покраска уборных и прилегающих к сцене помещений и другой текущий ремонт.

    {187} Выйти из этого крайне тяжелого положения можно только двумя путями: или путем немедленной единовременной субсидии около 80 миллиардов и ежемесячных не менее 5 миллиардов, или путем такой хозяйственной эксплуатации всего здания в целом, которая компенсировала бы вышеозначенный оборотный капитал (субсидию).

    Что такая эксплуатация осуществима, показывает пример Театра Актера, заключившего договор с М. Б. Зоном на сдачу ему: Зеркальный зал, малый зал внизу и подвал, взамен чего тот взял на себя, как видно из прилагаемой копии договора:

    1) капитальный ремонт занимаемых им помещений;

    2) ремонт канализации, водопровода и, самое главное, переустройство и ремонт всей сети отопления;

    3) содержание в сухом и теплом виде при температуре 10 градусов;

    4) хозяйственное содержание всего здания (уборка двора, улицы, снабжение водой и т. д. и т. п.);

    5) ежемесячный взнос около 5 миллиардов рублей;

    6) обязательство произвести ремонт и заготовку топлива до 1‑го сентября, что является достаточным обеспечением выполнения условий договора.

    На основании вышеуказанного правление Государственных Высших Театральных Мастерских еще раз просит о предоставлении ему всего здания бывш. Зон с выдачей мандата на право возобновления договора на тех же условиях, которые были заключены правлением Театра Актера на сдачу ему части помещения.

    РГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. хр. 1299, л. 11 – 12.

    На этот раз права на Зеркальный зал удалось получить, и у Аксенова, еще надеявшегося на скорое получение субсидии, возник план передать этот зал Опытно-Героическому театру (ОГТ) Б. А. Фердинандова и В. Г. Шершеневича.

    В письме от 13 августа Аксенов просил согласия Мейерхольда на союз с Опытно-Героическим театром, уже принятым в число мастерских ГИТИСа:

    Ввиду того, что у нас не более трех пьес в постановке первой очереди, не позволите ли пустить Шершеневича с Фердинандовым раза три в недельку. Право же, это лучше «Розового павильона», а у них помещения вовсе нет и погибают. Без Вас, впрочем, ничего не обещаю категорически.

    РГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 1034, л. 3.

    {188} В середине августа вопрос о вселении ОГТ в театр бывш. Зон был решен.

    Письмом, направленным 24 августа председателю Моссовета, Аксенов и Бессонов (упоминая, что «в настоящее время решается вопрос о передаче помещения театра б. Зон, Садовая, 20, целиком Государственному институту театрального искусства для работы мастерских В. Э. Мейерхольда и Опытно-Героического театра») просили:

    Ввиду того, что юридическое выяснение вопроса о принадлежности здания затянуто и может помешать началу работы Мастерских в этом здании, правление просит Вас предписать художественному отделу Губполитпросвета переписать на тех же условиях договор, заключенный правлением Театра Актера, на имя правления ГИТИСа в лице ректора И. А. Аксенова, членов Правления В. Э. Мейерхольда и В. А. Бессонова.

    РГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 1299, л. 9.

    Все эти операции были проделаны в отсутствие Мейерхольда, его позиция оставалась не вполне ясна, и потому Аксенов и Бессонов уведомили ГубПП, что в случае неодобрения договора Мейерхольдом они просят «новый договор считать небывшим, а прежний, на имя правления Театра Актера, не отменявшимся» (там же, л. 13).

    Мейерхольд вернулся в Москву из Крыма 14 сентября 1922 года (*Зрелища*, 1922, № 4, 18 – 24 сентября, с. 19). [↑](#endnote-ref-79)
95. Вдень открытия ГИТИСа (17 сентября 1922 года) Аксенов в качестве ректора сообщил, что «окончательно соорганизовались пять Мастерских — В. Мейерхольда, Б. Фердинандова, Н. Фореггера, армянского и еврейского {189} театра» и «предполагается открытие еще трех Мастерских: Н. Малько (музыкальной драмы), Н. Аксагарского (синтетического театра) и А. Петровского».

    На 1 октября было назначено открытие сезона в Театре ГИТИСа (см.: *Зрелища*, 1922, № 5, с. 12). Это название, совсем недолго просуществовавшее, получил театр бывш. Зон, переставший именоваться Театром Актера. После создания Театра ГИТИСа и решения о параллельной работе на его сцене Мастерской № 1 (Мейерхольда) и Мастерской № 3 (Опытно-Героического театра) его директором был назначен В. Г. Шершеневич.

    Аксенов предвидел, что в ГИТИСе «внутренняя борьба обещает быть весьма интересной» (письмо Мейерхольду от 13 августа).

    «И с первых же дней учебного года в институте — среди студентов и преподавателей, в правлении, в партийной организации — вспыхнула борьба между сторонниками и противниками Мейерхольда. Учебные занятия срывались постоянными дискуссиями, а среди руководящих кадров института шли непрерывные столкновения. Разрыв был неминуем. И он произошел в те же двадцатые числа ноября 1922 года, когда состоялась премьера “Смерти Тарелкина”. Мейерхольд, а за ним ректор Аксенов, педагоги, работавшие с Мейерхольдом в ГВЫРМ-ГВЫТМ, Мастерская Вс. Мейерхольда, весь второй курс режиссерского факультета и факультета актеров драмы ушли из ГИТИСа», — вспоминал А. В. Февральский («Записки ровесника века», М., 1976, с. 224 – 225).

    С момента ухода Мейерхольда из ГИТИСа, с 21 ноября 1922 года, Театр ГИТИСа был переименован в Театр Мастерской Вс. Мейерхольда (см.: *Зрелища*, 1922, № 15, 5 – 11 декабря, с. 21). И уже в декабре 1922 года он нередко именуется в документах Театром Вс. Мейерхольда. [↑](#endnote-ref-80)
96. Первая строчка песни «Кирпичики» («Кирпичный завод»), сочиненной поэтом П. Д. Германом на мотив старинного вальса «Две собачки», ставшего популярным после того, как Мейерхольд использовал его в лирическом эпизоде и в финале «Леса». Музыку песни обработал В. Я. Кручинин; в 1925 году появился фильм «Кирпичики» (сценарий Г. Э. Гребнера, режиссеры {190} М. И. Доллер и Л. Л. Оболенский), жанр фильма был обозначен: «Инсценировка популярной песенки». Уже в середине 1920‑х годов могло казаться, что в партитуру «Леса» введена мелодия известной песни. Ее популярность и виртуозность гармониста И. Я. Макарова увеличивали интерес к спектаклю. Афиша повторного («по желанию публики») исполнения «Леса» на выезде в Орехово-Зуеве 26 ноября 1925 года обещала «участие всего ансамбля первого состава» и особо выделяла: «Гармоника (КИРПИЧИКИ) Макаров».

    Афиша спектакля «Лес».  
    Гастроли ТИМа в Орехово-Зуеве 26 ноября 1925 г. [↑](#endnote-ref-81)
97. {191} Опытно-Героический театр (ОГТ), основанный Б. А. Фердинандовым и В. Г. Шершеневичем, в сезон 1921/22 года работал в помещении театра Рогожско-Симоновского района на Таганке (бывш. кинотеатр «Вулкан», он назывался тогда Театр им. А. Сафонова). В прошлом сотрудничавшие с Камерным театром, Фердинандов и Шершеневич к лету 1921 года порвали с ним.

    Среди спектаклей, анонсированных их театром весной 1922 года, была «Революционная мистерия» Н. Р. Эрдмана: «К 1 мая Опытно-Героический театр подготовляет “Революционную мистерию”, соч. Ник. Эрдмана, которая охватывает все развитие культуры, начиная от обезьяны и до последних эпох классового расслоения и социальной борьбы. Первые два акта, начатки культуры, идут на “внесмысловом” языке, с одними рядами гласных и согласных. В основу спектакля положены механические упражнения на вызывание волнения, которые проходятся в студии при театре. Музыка написана Ю. С. Милютиным. Участвует в спектакле вся труппа» (*Театральная Москва*, 1922, № 35 – 36, 17 – 23 апреля, с. 22). [↑](#endnote-ref-82)
98. В этом абзаце изложение Аксенова спрессовывает события лета 1922 года, относящиеся к Опытно-Героическому театру.

    Еще в начале июня Фердинандов просил о вхождении ОГТ в ГВЫТМ на правах Вольной мастерской (см.: *Эрмитаж*, 1922, № 4, 7 – 12 июня, с. 14).

    Двумя неделями позже тот же журнал (№ 6, 22 – 26 июня, с. 15) сообщал: «Главпрофобром утверждено ходатайство бывш. Опытно-Героического театра, руководимого Б. Фердинандовым, о слиянии с ГВЫТМом на правах Вольной мастерской. Правлением ГВЫТМ утвержден репертуар и план работ Героического театра, состоящий из “Гибели Валгаллы” В. Шершеневича, “Мистерии” Эрдмана и возобновления старых работ театра. Срок открытия сезона еще не определен». ГВЫТМ тогда (в июне) еще не был преобразован в ГИТИС, это произойдет в августе. Только в августе ГИТИСу будут переданы помещения театра бывш. Зон, и только тогда ненадолго возникнет план передачи Зеркального зала Опытно-Героическому театру.

    В начале августа оставалось неясным, где в сезоне 1922/23 года будет играть ОГТ, намечавшиеся варианты отпадали. Аксенов 7 августа писал Мейерхольду: «Дима [Шершеневич] получил Латышский [театр]». Но в середине августа ОГТ, уже вошедший в состав ГВЫТМа, находился, по сведениям «Эрмитажа» (1922, № 14, 15 – 20 августа, с. 18), «в критическом положении»: «Передача помещения б. Латышского театра (угол Б. Дмитровки и Страстного бульвара), предложенного Московским театральным советом, задерживается вследствие не выяснившегося положения с Латышским театром. В настоящее время труппа <…> оказывается без помещения». [↑](#endnote-ref-83)
99. {192} Договор с антрепренером оперетты М. Б. Зоном (пригласившим А. А. Брянского в качестве главного режиссера) был заключен еще в середине июля от имени Театра Актера (*Театральная Москва*, 1922, № 49, 18 – 23 июля, с. 14).

    Аксенов сообщал Мейерхольду 13 августа, что М. Б. Зон «уже сделал водопровод и закончил отопление нашего зала», «своим [залом] займется, когда выедут те негодяи [кинопрокатчики]» (РГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 1034, л. 3). [↑](#endnote-ref-84)
100. Аксенов настаивает на принципиальном различии конструктивистских решений игрового пространства в «Великодушном рогоносце» и в спектаклях ОГТ, но он не точен, утверждая, что тенденция «ставить пьесы на деревянных каркасах» появилась в ОГТ в подражание «Рогоносцу». Вне непосредственной зависимости от «Великодушного рогоносца» и до его показа художник Б. Р. Эрдман решил на «деревянном каркасе» игровое пространство спектакля ОГТ «Копилка» Э. Лабиша — Н. Эрдмана, соорудив на сцене трехэтажную «карикатуру на Эйфелеву башню» (как было указано в программке спектакля). Об этом см. в статье П. А. Маркова «Борис Эрдман», написанной в 1926 году для {193} немецкого издания и опубликованной на русском языке впервые в 1983 году в «Книге воспоминаний» (с. 355 – 356). [↑](#endnote-ref-85)
101. В Театре ГИТИСа на спектаклях Мастерской Опытно-Героического театра зрительный зал заполнялся на семь процентов.

     Средняя посещаемость спектаклей Мастерской Мейерхольда составляла двадцать девять процентов (см.: *Театры Москвы. 1917 – 1927*, с. 63 и 91).

     Там же сказано, что в сезон 1922/23 года Мастерская Опытно-Героического театра показала «Копилку» и «Грозу» по четыре раза, «Эдип-царь» исполнялся дважды, «Дама в черной перчатке» девять раз. [↑](#endnote-ref-86)
102. Сохранившийся черновой документ свидетельствует, что Театром ГИТИСа предполагалось предоставлять ГИТИСу 20 % сбора и по 40 % Мастерской № 1 (Мейерхольда) и Мастерской № 3 (ОГТ). [↑](#endnote-ref-87)
103. После прекращения спектаклей оперетты (обозрений) права арендаторов на Зеркальный зал сохранялись. «М. Б. Зону по-прежнему сдается Зеркальный зал (под кино) и нижний зал кабаре (“Ночной экспресс”)», сообщали «Зрелища» (1922, № 15, 5 – 11 декабря, с. 21). [↑](#endnote-ref-88)
104. О дате премьеры «Смерти Тарелкина» см. примеч. на с. 257 [В электронной версии — [58\*](#_Tosh0008657)]. [↑](#endnote-ref-89)
105. Правление Театра ГИТИС на заседании 8 ноября 1922 года заслушало (как сказано в протоколе) «заявление Вс. Мейерхольда о том, что его Мастерская (№ 1), расходуя фактически половину своих доходов на содержание Мастерской № 3, не в состоянии выполнять свой учебный и производственный план и дать достаточное обеспечение работающих режиссеров и студентов и не может ни в коем случае заниматься благотворительностью».

     Было заслушано также сообщение администратора Театра ГИТИС А. В. Любимова о том, что «театр сейчас в катастрофическом положении, так как сборы со спектаклей ОГТ не окупают даже [нрзб.], не говоря уже о других расходах», что «на сборы со спектаклей три раза в неделю Мастерской № 1 театр прогорит и содержать Мастерскую № 3 не может». Он заявил, что «для {194} спасения театра необходимо как можно скорее дать “Смерть Тарелкина” и давать спектакли Мастерской всю неделю» (РГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. хр. 1307, л. 5; опубл.: *Иванов В. В*. Бунт маргинала // Мнемозина. М., 1996, с. 232 – 233).

     Было принято решение: «Предложить Мастерской № 3 вынести свою производственную работу из пределов Театра ГИТИСа. До приискания Мастерской № 3 необходимой для нее сцены спектакли ОГТ в Театре ГИТИСа прекратить с 19 ноября. Прекратить с сего 8 ноября всякую выдачу каких бы то ни было сумм по Мастерской № 3 ОГТ из финансовой части театра».

     На следующий день происходили уличные демонстрации-протесты:

     «9 ноября артисты Мастерской Б. Фердинандова и В. Шершеневича — Опытно-Героический театр при ГИТИСе — посредством публичных выступлений на улицах и в местах скопления театральной публики у входов московских театров и концертных залов выражали свой протест против прекращения руководителем ГИТИСа В. Э. Мейерхольдом дальнейших спектаклей их Мастерской на сцене Театра бывш. Зон» (*Известия*, 11 ноября 1922, № 255, с. 5). Эти демонстрации дали повод газете для жесткой характеристики ГИТИСа: «Как уже, по-видимому, водится в среде молодежи этого “левого фронта” театра, здесь не обошлось без публичных скандалов и грубых словесных столкновений, характер которых в значительной мере определяет общественную легкомысленную “эксцентричность” в среде этого театрального вуза и его Мастерских, составленных, по-видимому, из разных элементов и течений, объединенных в единый “фронт”».

     В декабре московские власти обязали Театр ГИТИСа предоставлять два дня в неделю для спектаклей Опытно-героического театра. В середине декабря разрабатывался новый договор между художественным отделением ГубПП и Театром Вс. Мейерхольда (этот документ использовал именно такое название театра). В нем предусматривалось, в частности, что капитальный ремонт помещений театра бывш. Зон будет производиться на средства арендатора Зеркального зала (а также нижнего зала и подвала). По этому договору ОГТ с 14 декабря 1922 года получал право пользоваться большим залом и сценой с часу ночи с четверга на пятницу и до часа ночи с субботы на воскресенье, то есть спектакли ОГТ могли идти по пятницам и субботам:

     {195} **Договор**

     Город Москва, 9 декабря 1922 года

     Художественное отделение ГубПП с одной стороны и Всеволод Эмильевич Мейерхольд с другой заключили договор о нижеследующем:

     1) ХО ГубПП сдает В. Э. Мейерхольду в аренду принадлежащее Моссовету здание б. Зон (*Содовая Триумфальная, 20*) со всеми находящимися в нем помещениями сроком по 1‑е июня 1925 года и весь находящийся в театре инвентарь, принимаемый на тот же срок по особому акту от Художественного отдела ГубПП.

     2) Означенный театр сдается В. Э. Мейерхольду безвозмездно для работы в нем «Театра Всеволода Мейерхольда». Перед началом каждого сезона, за месяц до начала работ, производственный план предоставляется в ХО ГубПП, где последним рассматривается в двухнедельный срок.

     3) В. Э. Мейерхольд обязан еженедельно представлять на утверждение ХО ГубПП репертуар показательной работы.

     4) В части внутреннего распорядка В. Э. Мейерхольд подчиняется всем существующим постановлениям Рабиса.

     5) В административном и пожарном отношении В. Э. Мейерхольд подчиняется всем существующим на сей предмет законодательным положениям.

     6) В. Э. Мейерхольд подчиняется всем общим правилам о предоставлении Моссовету билетов по расценке последнего.

     7) В. Э. Мейерхольд устраивает бесплатные спектакли в дни декретированных праздников, но не более 5‑ти в год.

     8) Безвозмездно переданное помещение по Садовой Триумфальной, 20 (б. Зон) в дальнейшем именуется: Театр Всеволода Мейерхольда, и в нем В. Э. Мейерхольд должен производить ремонт, поддерживая здание в полной исправности, следя за исправностью элементов отопления, освещения, канализации, принимая меры к осушению здания, очистки его и прочее. Смета ремонта в каждом случае утверждается ГубПП, и он периодически осматривает здание, составляя акт, передаваемый В. Э. Мейерхольду для исправления недочетов ремонта. Капитальные ремонты и оборудование театра и сцены производятся В. Э. Мейерхольдом на суммы, получаемые МОНО по договору с М. Б. Зоном от 9 июня 1922 года от сдачи в аренду Зеркального {196} зала, нижнего зала и подвала. Суммы эти поступают в кассу театра В. Э. Мейерхольда, который и обязуется представлять в ХО ГубПП все отчеты по их израсходованию.

     9) Все расходы, связанные с содержанием театра (отопление, освещение, уборка дома, двора, улицы и пр.) производятся с сего числа за счет В. Э. Мейерхольда.

     10) В. Э. Мейерхольд обязуется сохранять инвентарь, полученный от ХО ГубПП, в сухом месте и отвечает за целость его. По окончании срока договора инвентарь должен быть сдан в исправном виде. Переписка и переделка инвентаря разрешается ГубПП.

     11) К концу договорного срока В. Э. Мейерхольд безвозмездно отдает ХО ГубПП двадцать пять процентов постановок, осуществленных за это время. Проверка инвентаря производится раз в год ХО ГубПП.

     12) Стационарное электрическое оборудование театра, произведенное за счет В. Э. Мейерхольда, по окончании аренды передается безвозмездно ХО ГубПП.

     13) Передача и сдача театра во время договорного срока может производиться только с разрешения ХО ГубПП.

     14) Никаких материалов из госскладов В. Э. Мейерхольд не получает.

     15) За неисполнение пунктов сего договора виновные привлекаются к народному суду.

     16) ХО ГубПП имеет право постоянного фактического контроля над деятельностью Театра Всеволода Мейерхольда.

     17) Все обязательства по договору правления Театра Актера с М. Б. Зоном от 9 июня 1922 года со всеми вытекающими из договора правами переходят на В. Э. Мейерхольда. В случае замены процентных отчислений с валового сбора предприятий М. Б. Зон, получаемых МОНО (15 %) и Театром Всеволода Мейерхольда (5 %), определенным денежным фиксом, Театр Всеволода Мейерхольда сохраняет за собою право получения соответствующей доли (25 %) этого фикса.

     18) В. Э. Мейерхольд предоставляет ОГТ на срок с 14 декабря 1922 года по 1 июня 1923 года право еженедельного пользования (с часу ночи четверга на пятницу по час ночи с субботы на воскресенье) большим залом и сценой, согласно особого приложения к этому договору.

     Завед. МОНО:

     Главрук театра: *Всеволод Мейерхольд*

     РГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. хр. 4, л. 32 – 32 об.

     {197} Составленное тогда же «Приложение к договору» устанавливало права и обязательства ОГТ; черновая машинопись этого «Приложения» была выправлена Мейерхольдом:

     1) Опытно-Героическому театру (ОГТ), руководимому тов. Фердинандовым и Шершеневичем, В. Э. Мейерхольд предоставляет на срок с 14 декабря 1922 года по 1 мая 1923 года право еженедельного пользования с часу ночи четверга на пятницу по час ночи с субботы на воскресенье: большой зрительный зал со сценой, входы и помещение кассы.

     2) Кроме большого зала и сцены ОГТ предоставляется в пользование на тот же срок для ежедневного пользования: а) две комнаты в верхнем этаже, прилегающие к фойе, для администрации ОГТ, для хранения костюмов, бутафории и реквизита и б) пианино.

     3) В дни, предоставленные ОГТ, он может занимать для играющих в спектаклях артистов 4 (четыре) артистических уборных.

     4а) ОГТ не имеет права пользоваться установками и декорациями Театра Всеволода Мейерхольда.

     4б) ОГТ предоставляется право пользования только стационарным оборудованием сцены.

     5) Для хранения декораций и установок ОГТ предоставляется специально отведенное место в трюме.

     6) ОГТ имеет отдельный административно-технический персонал, рабочих сцены, костюмеров, бутафоров и т. д.

     7) Охрана имущества Театра Всеволода Мейерхольда и контроль над производимыми ОГТ работами на сцене вверяется ответственным работникам Театра Всеволода Мейерхольда, имеющим соответствующие мандаты. Все работы, производимые на сцене, по использовании для постановок тех или иных оборудований должны производиться всегда с ведома и разрешения этих лиц.

     8) Монтаж ОГТ изготовляется ОГТ на собственные средства и только в комнатах ему отведенных и его персоналом.

     9) В уплату за пользование электрической энергией, за охрану и хозяйственные расходы по зданию, за амортизацию имущества (электрические лампочки и т. д.), воду и прочее ОГТ еженедельно по субботам не позднее 12 часов ночи вносит в Театр Всеволода Мейерхольда 150 (сто пятьдесят) рублей золотом по курсу дня уплаты.

     10) {198} ОГТ обязан 14 декабря 1922 года внести в кассу театра тысячу рублей золотом по курсу дня взноса в оплату 50 % неоплаченных театром на 9 декабря 1922 года счетов МОГЭС за пользование электрической энергией, [счетов] Москомхоза — за водопровод и канализацию по 11 ноября 1922 года со всеми начисленными на них пени.

     11) ОГТ несет материальную ответственность за порчу инвентаря театра в предоставленные ему дни.

     12) Охрана здания (привратники, сторожа) находится в ведении администрации Театра Всеволода Мейерхольда.

     13) Афиши ОГТ вывешиваются у входа театра на специально отведенных для этого администрацией Театра Всеволода Мейерхольда местах.

     14) Всякие объявления касательно внутреннего распорядка ОГТ должны вывешиваться только в отведенных ему комнатах.

     15) Доходы от сдачи в аренду вешалки и буфета получаются за все время Театром Всеволода Мейерхольда.

     16) Договор заключается без права пролонгации.

     17) За неисполнение пунктов сего договора виновные привлекаются к народному суду.

     18) Договор вступает в силу с момента выполнения ОГТ пункта 10‑го сего договора.

     Заведующий МОНО

     Главрук Театра В. Мейерхольда

     Главрук ОГТ

     РГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. хр. 4, л. 37 – 37 об.

     Спектакли ОГТ были возобновлены в театре бывш. Зон и шли по пятницам и субботам с 29 декабря по середину февраля — до развала ОГТ. [↑](#endnote-ref-90)
106. В середине февраля 1923 года «Зрелища» (1923, № 24, 13 – 19 февраля, с. 19) информировали: «Новая постановка театра “Земля дыбом”, драма в восьми эпизодах в обработке С. Третьякова по сюжету “Ночи” Мартине, пойдет в первый раз 23 февраля в честь пятилетней годовщины Красной Армии. Все билеты на этот спектакль поступают в личное распоряжение тов. Л. Д. Троцкого. Пьеса будет показана представителям печати и публике в конце февраля. Стройка конструкции (конструктор Л. С. Попова, исполнитель А. Петров) почти закончена, остальная монтировка изготовляется в спешном порядке. Постановщик спектакля — В. Э. Мейерхольд. В спектакль введены кинематографические вставки, съемки и текст которых сделаны ВФКО [Всероссийским {199} фото-кино объединением]. В настоящее время работа над словом уже закончена и ведутся планировочные репетиции на сцене. К спектаклю переделываются зрительный зал и система освещения».

     Предыстория спектакля началась в феврале 1922 года, когда А. В. Луначарский переслал Мейерхольду французский текст «Ночи» (см.: *Переписка*, с. 214). Летом пьеса фигурировала в репертуарных предположениях Театра Актера (см. [с. 177](#_page177)). 27 июня в хронике «Эрмитажа» (1922, № 7, с. 13) сказано: «Пьеса “Ночь” Мартине, о которой писал тов. Троцкий в “Известиях”, передана тов. Троцким Мейерхольду для постановки на сцене Театра Актера объединенными силами последнего и ГВЫТМа».

     По поводу пьесы Мейерхольд писал Л. Д. Троцкому 15 июня:

     т. Л. Д. Троцкому.

     С благодарностью извещаем Вас, уважаемый товарищ, о получении мною франц[узского] экз[емпляра] пьесы *Martinet*.

     Так как мы решили ставить эту пьесу, разрешите мне и т. Аксенову (ректору Государств[енных] Высш[их] Театр[альных] мастерских) повидаться с Вами.

     Удобно ли Вам принять нас в субботу, 17‑го (часы по Вашему указанию)? Или укажите другой день.

     К сожалению, телефон наш (5-45-91), упорно не исправляемый, плохо действует (от нас звонить не приходится: не действует совсем, к нам работает, но тоже с перебоями).

     И так ждем Ваших указаний о дне и часе свидания.

     Привет.

     15.VI.22. *В. Мейерхольд*

     Новинский бульвар

     32, кв. 45 [Это и приведенные ниже письма о «Земле дыбом» опубликованы О. В. Головниковой (*Вестник архивиста*. 2010, № 4, с. 123 – 149). — *Ред*.]

     Секретариат Троцкого ответил на это обращение в тот же день:

     т. Мейерхольду

     15 июня 1922 г.

     В ответ на Ваше письмо сообщаем, что тов. Троцкий просит Вас и т. Аксенова явиться к нему 17 июня к 12 час. Знаменка б. Александровское военное училище.

     Дело[производитель] по Секретариату *А. Попов*

     {200} О подготовке спектакля Февральский вспоминал: «Пьеса с ее мрачным колоритом, тягучей риторикой, невыразительным текстом, слабым построением действия не нравилась коллективу. Мейерхольд на репетициях и в беседах не высказывал прямо своего отношения к ней, но однажды, когда я провожал его домой, он, не сдержавшись, сказал в сердцах: “Эта пьеса — сволочь” (так и сказал “сволочь”, будто речь шла о человеке), “Я ее ненавижу”. — “Зачем же вы ее ставите?” — спросил я. — “Приходится!”». Февральский подчеркивал, что в результате кардинальной режиссерской переработки «это была уже совсем не та пьеса, которую Мейерхольд назвал “сволочью”» (*Февральский 1976*, с. 236 – 237). Н. К. Мологин свидетельствовал: «На читке “Земли дыбом” Мейерхольд, прослушав несколько картин, сказал: “Какая слабая пьеса!” <…> Но когда после многих читок Мастер приступил к планировке, “Земля дыбом” сделалась неузнаваемой» (*Мологин Н. К*. Из воспоминаний // Театральный Октябрь. Сб. 1. Л.; М., 1926, с. 163).

     Анонсируя премьеру, «Антракт» 4 марта извещал: «Театр переделан. Сцена освещается военными прожекторами. Поставлен киноэкран. Автомобили, мотоциклеты, велосипеды, военное снаряжение, походная кухня придают постановке военно-маршевый темп и характер. Основной стержень, основной тон постановки — агитплакатный резкооправданный пафос».

     На афише и программах спектакля стояло посвящение: «Красной Армии и Первому Красноармейцу РСФСР Льву Троцкому работу свою посвящает Всеволод Мейерхольд. 23-II-23». В 1937 году, когда это давнее посвящение оценивалось как политическое преступление, Мейерхольд в черновике вынужденного объяснения писал: «Трудколлектив был настолько беден, что спектакль этот, сложный по монтировке, не мог состояться, если бы не была оказана помощь со стороны Военного комиссариата. Было сделано обращение к Военному комиссариату, и Военный комиссариат поддержал» (цит. по: *Театр*, 1990, № 1, с. 141).

     Распоряжение о предоставлении ТИМу оборудования и техники, запрошенных для «Земли дыбом», последовало 8 февраля 1923 года, в тот день, когда из ТИМа были присланы «список вещей» и сопроводительная записка Мейерхольда (они неизвестны, но упомянуты в приказе Троцкого):

     Тов. Аржанову

     8 февраля 1923 г.

     Прошу все, что возможно, отпустить театру во временное пользование.

     *Л. Троцкий*

     Приложение: записка и «список вещей» от Всеволода Мейерхольда от 8 февраля 1923 г.

     {201} Открытая премьера «Земли дыбом» состоялась 4 марта 1923 года, через десять дней после первого показа.

     В «Зрелищах» (1923, № 38, с. 18) отмечено, что 17 мая 1923 года на «Земле дыбом» присутствовал Л. Д. Троцкий. См. также: *Анненков Ю. П*. Дневник моих встреч. Т. 2. М., 1991, с. 60 – 61.

     В следующем сезоне Мейерхольду пришлось снова писать Троцкому, поскольку начальник Главного военно-инженерного управления сообщил театру, что из-за перегрузки небольшого количества техники, имеющейся в военном ведомстве, не мог быть выслан мотоцикл на один из последних спектаклей «Земли дыбом» и что в дальнейшем не представляется возможность удовлетворять просьбу театра:

     29 октября 1923 г.

     Глубокоуважаемый

     Лев Давыдович.

     Ввиду того, что спектакль «Земля дыбом» и в этом сезоне собирает большое количество рабочих, красноармейцев и комсомольцев, и так как снятие названной пьесы с репертуара поставит наш театр в крайне затруднительное положение (у нас в репертуаре всего 3 пьесы), просим Вас, Лев Давыдович, подтвердить прежние приказы Ваши о снабжении нашего театра, никем кроме Вас не поддерживаемого, всем необходимым для спектакля «Земля дыбом».

     Нам необходимы:

     1) Три мотоцикла с лодочками (раза 3 в неделю): 2 на полтора часа (с 8 до 9 1/2 ч. вечера); один на 2 1/2 часа (с 8 до 10 1/2 ч. вечера).

     2) Автомобиль легковой, как в прошлом сезоне.

     {202} Приношу извинение за беспокойство. От лица всего коллектива приношу Вам глубочайшую благодарность.

     С коммунистическим приветом

     *Всеволод Мейерхольд*

     Приложение:

     Отношение авто-отдела ГВИУ за № 53650 от 27/Х-23 г. [↑](#endnote-ref-91)
107. В постановке А. Б. Велижева «Ночь» Мартине была показана в день открытия первого сезона Театра Революции 29 октября 1922 года.

     З. Г. Дальцев, управляющий Театром Революции, вспоминал: «Мейерхольд приехал к последним репетициям и не сделал ни одного замечания».

     По словам Дальцева «Земля дыбом» вытеснила с московской афиши спектакль Театра Революции, «тем более, что и сборов он не делал и внимания общественности не привлек» (*Дальцев З. Г*. Москва. 1917 – 1923. Из воспоминаний // У истоков. М., 1960, с. 215). [↑](#endnote-ref-92)
108. Отмечалось двадцатипятилетие сценической деятельности Мейерхольда, считая от его первых актерских выступлений на сцене МХТ.

     Был создан юбилейный комитет — О. Д. Каменева (председатель), Э. М. Бескин (Губрабис), В. С. Богушевский (от театра Мейерхольда), З. Г. Дальцев (Театр Революции), Г. Д. Деев-Хомяковский (Дом печати), П. С. Коган (Государственный ученый совет Наркомпроса и Российская Академия художественных наук), С. М. Третьяков («Левый фронт»), А. В. Февральский (театр Мейерхольда), Н. С. Ценин (Главполитпросвет {203} и Театр Революции), А. И. Южин-Сумбатов (Малый театр). Выписка из решения, принятого комитетом 25 февраля 1923 года, была направлена А. В. Луначарскому:

     Слушали:

     О мерах, связанных с юбилеем.

     Постановили:

     Просить А. В. Луначарского провести звание Народного Артиста и денежное обеспечение для В. Э. Мейерхольда.

     Принимая во внимание крайне тяжелое положение Театра В. Э. Мейерхольда, столь тяжелое, что ему грозит опасность прекращения деятельности, ходатайствовать перед А. В. Луначарским о предоставлении названному театру государственной субсидии, имея в виду постановление научно-художественной секции ГУСа от 12 июня 1922 г. о необходимости присвоения театру Мейерхольда звания государственного театра и снабжения его государственной субсидией.

     В виду того, что театр Вс. Мейерхольда находится в ведении МОНО, просить о проведении субсидии через МОНО.

     ЦГА, ф. 2306, оп. 1, д. 1658, л. 4.

     Пересылая эту выписку из решения юбилейного комитета в канцелярию наркома, секретарь комитета А. В. Февральский на бланке Театра Революции 15 марта 1923 года писал:

     Препровождая при сем выписку из протокола № 1 заседания комитета по организации чествования В. Э. Мейерхольда, комитет просит Вас не отказать в проведении упомянутых в выписке мероприятий.

     Там же, л. 3.

     Вопрос о субсидии в 1923 году решить не удалось. ТИМ получит субсидию лишь в 1926 году, когда будет отпраздновано пятилетие его существования.

     {204} Но 27 марта 1923 года Л. Б. Каменев подписал постановление Совнаркома о присвоении Мейерхольду почетного звания:

     Подлежит опубликованию

     пр. 1013 п. 8

     **Постановление Совета народных комиссаров**

     Совет народных комиссаров постановил:

     Ввиду выдающейся двадцатипятилетней артистической деятельности В. Э. Мейерхольда — присвоить ему звание народного артиста Республики.

     Зам. Председателя совета народных комиссаров (Л. Каменев) Управляющий делами совета народных комиссаров (Н. Горбунов) Секретарь совета народных комиссаров (Л. Фотиева)

     Москва, Кремль 27 марта 1923 г.

     Там же, л. 5.

     Дальцев вспоминал: «Я совместно с Лебедевым [Павел Михайлович Лебедев, однофамилец Платона Михайловича Лебедева (Керженцева), был председателем правления Мосгубрабиса. — *Ред*.] и Бескиным с большим трудом добился разрешения торжественно отпраздновать юбилей Мейерхольда в Большом театре. Не без труда мне удалось уговорить директора Большого театра Е. К. Малиновскую провести юбилей Мейерхольда в Большом театре в один из понедельников (выходной день театра). Мейерхольд категорически отказался выступать в этот день в качестве актера; я пытался уговорить его сыграть Грозного в нескольких сценах трагедии А. К. Толстого “Смерть Иоанна Грозного”, но он холодно отклонил мое предложение. Тогда юбилейным комитетом было решено провести на сцене смотр театров левого фронта» (*У истоков*, с. 221).

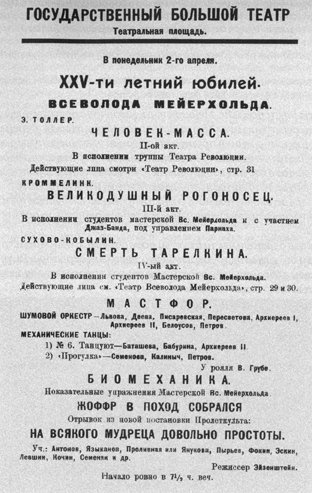
     Отчет об официальной торжественной части юбилея появился в «Известиях» 4 апреля.

     Чествование Мейерхольда было продолжено в Петрограде в б. Александринском театре, где 24 и 25 апреля был исполнен «Маскарад» в 55‑й раз (с Ю. М. Юрьевым) и в 56‑й (с Г. Г. Ге).

     «Еженедельник петроградских академических театров» (1923, № 35, с. 12) пророчил:

     «Старая мудрая Александринка видела всякие виды. И она еще увидит возвращение Мейерхольда в свои стены».

     {205}

     Программа юбилея В. Э. Мейерхольда.  
     «Зрелища», 1923, № 30 [↑](#endnote-ref-93)
109. {206} Название *Театр им. Вс. Мейерхольда* оформилось в феврале 1923 года. Бюро Мастерской Мейерхольда 4 февраля 1923 года приняло решение о реорганизации Театра Вс. Мейерхольда в Театр имени Вс. Мейерхольда. Тогда же был поставлен вопрос об организации школы при театре, будущих Государственных экспериментальных мастерских им. Мейерхольда (ГЭКТЕМАСа).

     В специальном сообщении «От бюро Мастерской Вс. Мейерхольда», датированном 4 февраля 1923 года, говорилось:

     Бюро Мастерской Вс. Мейерхольда, закончив предварительную работу по реорганизации Театра Всеволода Мейерхольда, передает (на период формирования органов управления театром согласно нового устава Театра имени Вс. Мейерхольда) все дела по театру временному управлению в составе товарищей Вс. Эм. Мейерхольда (председатель), И. С. Зубцова, Н. Б. Лойтера (его заместителей) и В. А. Бессонова.

     Впредь до окончательного сконструирования школы при театре и ее студенческого органа бюро займется теперь работой по организации школы.

     Доклад о деятельности бюро во всем объеме, о новой конструкции театра и об организации школы будет сделан в воскресенье 18 февраля на общем собрании всех работников театра председателем бюро тов. Богушевским и тов. Мейерхольдом.

     Председатель бюро *В. Богушевский*

     За секретаря член бюро *А. Февральский*

     4/II-1923 года

     РГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. хр. 40, л. 52.

     Тем самым труппа театра и будущий ГЭКТЕМАС начали раздельное существование.

     Был выработан «Устав Театра им. Вс. Мейерхольда» (опубл.: *Советский театр 1921 – 1926*, с. 204 – 205) и разработан «Производственный план Театра имени Вс. Мейерхольда на период с 1 марта 1923 года по 1 мая 1924 года» (РГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. хр. 23, л. 1; опубл.: там же, с. 205).

     25 марта 1923 года после очередного представления «Земли дыбом», дававшегося для слушателей Высшей военной академии и Высшей военно-педагогической школы, Мейерхольд сделал доклад о путях театра, а также были прочитаны комментарии С. М. Третьякова к «Земле дыбом» (напечатаны: *Зрелища*, 1923, № 27, 6 – 12 марта, с. 6 – 7) и глава из «Устава» организуемого товарищества «Театр имени Вс. Мейерхольда» (*Зрелища*, 1923, № 31 – 32, 5 – 22 апреля, с. 18).

     {207} В текущей документации и в печати некоторое время на равных правах использовались все три названия — Театр Мейерхольда, Театр имени Вс. Мейерхольда, Мастерская Мейерхольда. Последнее наименование распространялось иногда и на ГЭКТЕМАС.

     В заметке «Мастерская Вс. Мейерхольда» 30 мая 1923 года «Правда» сообщала: «Ввиду несогласия В. Э. Мейерхольда с программой, выработанной правлением ГИТИСа, ГУС предоставил возможность В. Э. Мейерхольду проводить программу, выработанную под его руководством в его Мастерской, предоставив ей права государственного учебного заведения».

     В хронике «Зрелищ» (1924, № 69, 8 – 13 января, с. 16) отмечено: «2 января состоялось первое собрание действительных членов и кандидатов Трудовой артели производственного театра имени Всеволода Мейерхольда. На собрании избран совет Артели в составе Вс. Мейерхольд, З. Н. Райх, И. С. Зубцов, Н. Б. Лойтер, [В. С.] Богушевский, А. А. Петров, В. И. Инкижинов; кандидаты Андреев, М. Ф. Гнесин. В ревизионную комиссию избраны [С. А.] Спиридонов, Н. В. Экк, М. М. Коренев». [↑](#endnote-ref-94)
110. Летние гастроли 1923 года продолжались с 25 мая по 19 июля, играли «Великодушного рогоносца», «Смерть Тарелкина», «Землю дыбом». [↑](#endnote-ref-95)
111. Гастроли 1924 года в Ленинграде проходили с 16 мая по 22 июня. Были показаны «Великодушный рогоносец», «Лес», «Земля дыбом», «Смерть {208} Тарелкина». 15 июня состоялась премьера «Д. Е.» (пьеса М. Г. Подгаецкого по мотивам романов «Трест Д. Е.» И. Г. Эренбурга, «Туннель» Б. Келлермана и произведений П. Ампа и Э. Синклера). [↑](#endnote-ref-96)
112. В «Приложениях» под строкой даны редакторские примечания. [↑](#footnote-ref-18)
113. См. с. [34](#_page034) – [35](#_page035) и [*комм. 40*](#_Tosh0008649) (с. 138).

     Хронологический порядок четырех документов, включенных в *Приложение № 4*, нарушен Аксеновым намеренно с тем, чтобы их сопоставление показало масштабность намечавшегося союза Театра РСФСР Первого с Всевобучем и подчеркнуло сопротивление этим замыслам со стороны городских (районных) властей.

     Второй из документов (выдержки из стенограммы июльского совещания) читается как комментарий к предыдущему, апрельскому: в нем формулируется программа, для осуществления которой еще в апреле был намечен «Аквариум» и получен мандат на его использование.

     Заключительный (четвертый) документ, самый ранний, апрельское письмо Театра РСФСР Первого в Московский отдел народного образования дает перечень конкретных мероприятий, осуществить которые почти все лето — судя по третьему документу, июльскому письму, направленному вышестоящей организацией (Губполитпросвет) в нижестоящую (районный политпросвет), — не позволяла волокита чиновников. [↑](#footnote-ref-19)
114. Имеется в виду роман Э.‑Дж. Бульвер-Литтона «Риенци, последний из римских трибунов». [↑](#footnote-ref-20)
115. Названы спектакли Теревсата, показанные в сезон 1920/21 года. [↑](#footnote-ref-21)
116. «Город в кольце» С. К. Минина Теревсат показал 7 ноября 1921 г. [↑](#footnote-ref-22)
117. Комедия Б. Шоу «Екатерина Великая» предполагалась к постановке в Театре РСФСР Первом (еще привычно называвшемся Вольным театром) сразу вслед за премьерой «Зорь». См.: *Вестник театра*, 1920, № 71, 22 октября, с. 18. [↑](#footnote-ref-23)
118. Письмо опубликовано в «Известиях» и «Коммунистическом труде» 1 июля 1921 г.; см. [*комм. 48*](#_Tosh0008650) (с. 148). [↑](#footnote-ref-24)
119. Решение комиссии см. в [*комм. 48*](#_Tosh0008650) (с. 144 – 145). [↑](#footnote-ref-25)
120. В *Приложении 7* собраны документы четырехдневного натиска на Театр РСФСР Первый (2 – 6 сентября 1921 г.), вызванного намерением руководителя Главполитпросвета В. Ф. Плетнева уничтожить его, растворив в Масткомдраме. Приведены, в частности, исключающие друг друга распоряжения Главполитпросвета и Рабиса, полученные театром в один и тот же день 6 сентября. Ср. [*комм. 56*](#_Tosh0008648) (с. 150). [↑](#footnote-ref-26)
121. Слова «немедленно и точно» выпали из верстки брошюры Аксенова, но сохранились в подлиннике этого распоряжения (см. РГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. хр. 4, л. 15). [↑](#footnote-ref-27)
122. Письмо Бебутова написано 25 сентября, подлинник в архиве отсутствует, дата приведена в копии, снятой при подготовке очерка Аксенова, см.: РГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 1150, л. 12. Упомянутый Бебутовым оборот страницы в свое время скопирован не был. [↑](#footnote-ref-28)
123. Включенная в *Приложение № 8* заметка «Среди работников искусств» написана 15 сентября 1921 года Хрисанфом Херсонским и «дана была через РОСТА в редакции всех московских газет» (указано на ее копии, сделанной для брошюры Аксенова, — РГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. хр. 4, л. 51). Напечатана в газете «Труд» 17 сентября 1921 года. [↑](#footnote-ref-29)
124. О переписке В. Ф. Плетнева с Мейерхольдом, см. на [с. 40](#_page040). [↑](#footnote-ref-30)
125. Телеграмма послана в Ленинград, где гастролировал ТИМ. [↑](#footnote-ref-31)
126. «Земля дыбом» была показана для делегатов Пятого конгресса Коминтерна на Ленинских горах 29 июня 1924 года с участием воинских частей в массовых сценах.

     Спектакль «Д. Е.» («Даешь Европу», в телеграмме Подвойского в *Приложении № 11* он назван: «Европа дыбом») делегаты смотрели 3 июля в помещении ТИМа. [↑](#footnote-ref-32)
127. Стенограмма: РГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. хр. 10, л. 1 – 27. Отчет о диспуте: *Вестник театра*, 1920, № 75, 30 ноября, с. 12 – 15. [↑](#footnote-ref-33)
128. Стенограмма диспута: РГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. хр. 10, л. 28 – 54. Отчет: *Вестник театра*, 1920, № 76 – 77, 14 декабря, с. 5 – 6. [↑](#footnote-ref-34)
129. Протокол этого собрания в архиве отсутствует. [↑](#footnote-ref-35)
130. В машинописи очевидная опечатка: «29/XII». Ее исправил А. В. Февральский, публикуя этот текст в кн.: *Мейерхольд 1968* (с. 515). [↑](#footnote-ref-36)
131. Имеются в виду «критические указания» рецензий Н. К. Крупской (*Правда*, 10 ноября, 1920) и П. М. Керженцева (*Вестник театра*, 1920, № 74, 20 ноября, с. 4). [↑](#footnote-ref-37)
132. Речь идет о финальной картине, ставшей в окончательной редакции спектакля седьмой. [↑](#footnote-ref-38)
133. Отчет об открытии Студии (Лаборатории) — *Вестник театра*, 1921, № 80 – 81, 27 января, с. 22. Еще в середине декабря 1920 г. Мейерхольд упоминал, что «свободные вечера» отдаются режиссерами работе в «студии-лаборатории». [↑](#footnote-ref-39)
134. См.: Коллективная декламация «Мятежа» Эм. Верхарна — В. Брюсова (тональная постановка В. К. Сережникова) // *Вестник театра*, 1920, № 72 – 73, 7 ноября, с. 13 – 15. [↑](#footnote-ref-40)
135. Б. Ф. Малкин заведовал Центральным агентством по распространению и экспедированию печати. [↑](#footnote-ref-41)
136. В окончательной редакции спектакля появление разведчика было перенесено из пятой картины в четвертую. См. [с. 123](#_page123). [↑](#footnote-ref-42)
137. По-видимому, это был психиатр П. К. Мысовский. [↑](#footnote-ref-43)
138. Об обстоятельствах, вызвавших диспут 30 января, см.: *Февральский 1971*, с. 131 – 136. Там же приведены выдержки из стенограммы диспута. См. также: *Вестник театра*, 1921, № 82, 8 февраля, с. 4 и № 83 – 84, 22 февраля, с. 18 – 19. [↑](#footnote-ref-44)
139. О К. Н. Державине и его работе в сезон 1920/21 года в Москве над организацией Театрального техникума см.: *Мейерхольд и другие*, с. 579 – 587. [↑](#footnote-ref-45)
140. Отчет: *Вестник театра*, 1921, № 83 – 84, 22 февраля, с. 19 – 20. *В. Керженцев* — один из псевдонимов П. М. Керженцева. [↑](#footnote-ref-46)
141. Е. П. Херсонская занимала должность агитатора ЦК РКП (б). [↑](#footnote-ref-47)
142. Возможно, В. К. Петров; *см.: Лекции 1918 – 1919*, с. 233 – 234. [↑](#footnote-ref-48)
143. Речь идет о совещании с А. М. Лавинским и В. Л. Храковским. [↑](#footnote-ref-49)
144. Такое же число представлений «Зорь» отмечено в кн.: *Театральная Москва 1917 – 1927*; там указано общее число зрителей, присутствовавших на этих спектаклях, — 66 489 человек. [↑](#footnote-ref-50)
145. В запись, датированную 3 апреля, включен рассказ о «тягостных событиях», пришедшихся не на «весь март», а преимущественно на февраль, время болезни Мейерхольда. В первой декаде марта вернувшийся из лечебницы Мейерхольд застает труппу в развале и проводит коренную реорганизацию театра.

     Последний абзац этой записи показывает, что она появилась после 1 мая — после премьеры «Мистерии-буфф».

     Но следующие за нею календарные записи сохраняют дневниковый характер. [↑](#footnote-ref-51)
146. Этот дневник дежурных режиссеров неизвестен. [↑](#footnote-ref-52)
147. Последний абзац обзора касается событий конца апреля — кануна генеральной репетиции «Мистерии-буфф», назначенной на 29 апреля: необходимый для окраски декораций материал 27 апреля еще не был получен. См.: *Февральский 1971*, с. 140 – 141. [↑](#footnote-ref-53)
148. Заполненные зрителями анкеты хранятся в РГАЛИ (ф. 963, оп. 1, ед. хр. 9) и в собрании ГосТИМа в ГЦТМ им. А. А. Бахрушина. [↑](#footnote-ref-54)
149. В. Я. Степанов заведовал монтировочной частью Театра РСФСР Первого. [↑](#footnote-ref-55)
150. Угроза запрещения спектакля пришлась на 30 апреля. [↑](#footnote-ref-56)
151. Этот абзац подтверждает, что запись обзорного характера появилась спустя время после освещенных в ней событий. [↑](#footnote-ref-57)
152. В «Дневнике» не проставлены даты десяти первых исполнений «Великодушного рогоносца» на сцене Театра Актера в апреле – мае 1922 года. По сведениям еженедельника «Театральная Москва» (1922, № 37 – 39) «Великодушный рогоносец» назначался семь раз — на 25 и 26 апреля, а также на 4‑е, 5‑е, 9‑е, 10‑е и 14 мая. Спектакль мог быть показан заменой в те дни, в частности, когда в репертуаре стояли «Нора» (27 и 29 апреля и 1 мая) и «Адвокат Стенсгор» (6 мая). Два первые спектакли афиша анонсировала как работу гвытмовской Вольной мастерской Вс. Мейерхольда (см. [с. 60](#_page060)). Напечатанная в конце апреля либо в начале мая программка не упоминала о Мастерской и имела гриф: «Театр Актера. Объединение театров К. Незлобина и РСФСР 1‑й» (см. [с. 170](#_page170)). [↑](#footnote-ref-58)
153. В рукописи «Дневника» дата первого исполнения «Смерти Тарелкина» читается как «27», а не «24» в отличие от афиши, анонсирующей премьеру, и от объявлений «Театральной Москвы» — и в том, и в другом случае первые спектакли «Смерти Тарелкина» были объявлены на 24, 25 и 26 ноября. В «Дневнике» эти спектакли не отмечены, могла произойти задержка с выпуском премьеры, сыграть которую первоначально предполагалось еще 21 ноября. [↑](#footnote-ref-59)
154. Программа «Вечера показательных работ Мастерской Вс. Мейерхольда», показанная 15 и 25 февраля, состояла из пяти фрагментов: 1) «Тиара века» Клоделя — Аксенова, часть 3‑я, сцена 3‑я; постановщик и конструктор сцены В. Ф. Федоров; 2) «Эпидемия» О. Мирбо, постановщик и конструктор сцены Н. В. Экк; 3) «Непороч» С. М. Третьякова, постановщики К. И. Гольцева и Л. М. Крицберг; 4) «стихи Н. Н. Асеева, В. В. Маяковского и С. М. Третьякова в исполнении авторов и студентов Мастерской» — так было сказано в предварительных объявлениях; 5) «Смерть Тарелкина», второй акт. «Вечер» открывался вступительным словом Мейерхольда. Режиссером второго акта «Смерти Тарелкина» в программках назван Мейерхольд, но А. В. Февральский вспоминал, что этот отрывок был поставлен первокурсником Н. П. Охлопковым, сыгравшим Варравина-Полутатаринова, и Мейерхольд назвал работу Охлопкова самой интересной частью «Вечера» (*Февральский 1976*, с. 234 – 235).

     В начале февраля в театральных еженедельниках «Вечер показательных работ» (как и другие спектакли Мастерской) анонсировался без конкретных дат исполнения. В его программе фигурировали дополнительно комедия С. П. Боброва «Протез магистра Троплонга», постановщик и конструктор сцены В. В. Люце, и третий акт «Норы» (см. [с. 164](#_page164)); там же отмечалось, что «весь сбор поступит в пользу студентов Мастерской».

     На понедельник 8 февраля Театром Вс. Мейерхольда был объявлен «Вечер: Мастерская Вс. Мейерхольда беспризорным детям» (*Программы государственных академических театров*, 1923, № 5, с. 67, 1 – 15 февраля). [↑](#footnote-ref-60)
155. 2 апреля в зале Большого театра праздновался юбилей Мейерхольда (см. [с. 205](#_page205)). [↑](#footnote-ref-61)
156. Порядковые номера исполнений «Великодушного рогоносца» стали проставляться в «Дневнике» лишь с 11 мая 1923 года, с семьдесят четвертого спектакля. [↑](#footnote-ref-62)
157. Исполнение «Смерти Тарелкина» 14 июня получило в «Дневнике» тот же номер, что и спектакль 2 июня. [↑](#footnote-ref-63)
158. В Екатеринославе предполагалось сыграть лишь три гастрольных спектакля, последующие четыре были даны сверх плана. Указание числа зрителей на спектакле 1 июля — поздняя небрежно сделанная помета.

     Раскрыть сокращенные записи «Дневника» о екатеринославских спектаклях 4 – 6 июля позволяет появившаяся в «Правде» 8 августа информационная заметка Н. К. Мочульского (Мологина) «Театр Мейерхольда в провинции»: «После четвертой своей гастроли в Екатеринославе, собравшей 12 000 человек, театр по просьбе губкома, губисполкома, представителей рабочих Брянского завода и железнодорожников дал еще три гастроли: на Брянском металлургическом заводе, в Нижне-Днепровских мастерских и в саду железнодорожников».

     Там же отмечено: «Спектакли “Земля дыбом” под открытым небом несколько раз игрались без конструкций: в Киеве — в арсенале в окружении пушек, машин, станков; в Екатеринославе — на развалинах дома». Авторство Мологина указано Февральским на сохранившейся газетной вырезке. [↑](#footnote-ref-64)
159. Московские сентябрьские представления «Земли дыбом» по воскресным дням на открытом воздухе в Нескучном саду были связаны с работой открытой по соседству с садом Всероссийской сельскохозяйственной выставки. В посвященной выставке хроникальной заметке «Зрелищ» (1923, № 52, с. 9) отмечено: «Вечером 2 сентября на Дворцовом лугу Нескучного сада при свете прожекторов состоялось представление “Земли дыбом” в постановке Театра Мейерхольда. Присутствовало более 10 000 зрителей, из которых большинство экскурсантов. Несомненный успех спектакля не оставляет места сомнениям — нужны ли новые формы театра широкому массовому зрителю». [↑](#footnote-ref-65)
160. Отчет В. Е. Ардова о лекции (докладе) К. М. Миклашевского «Гипертрофия искусства» и о последовавшем диспуте напечатан в «Зрелищах» (1923, № 67, с. 12 – 13). [↑](#footnote-ref-66)
161. Спектакль получил в «Дневнике» тот же номер, что и спектакль 15 декабря. [↑](#footnote-ref-67)
162. Номер спектакля не проставлен. [↑](#footnote-ref-68)
163. 14 – 18 января спектакли не назначались в связи с подготовкой премьеры «Леса». [↑](#footnote-ref-69)
164. В дни траура, вызванного смертью В. И. Ленина, отменены спектакли «Лес» (22, 23, 26 и 27 января), «Смерть Тарелкина» (24 января) и «Земля дыбом» (25 января). [↑](#footnote-ref-70)
165. На 23 и 29 февраля был предварительно назначен «Великодушный рогоносец», оба раза замененный «Лесом». [↑](#footnote-ref-71)
166. Спектакль должен был идти в 50‑й раз. Вскоре было объявлено, что «Смерть Тарелкина» «временно снята с репертуара» и «будет перемонтирована», «лаборантами назначены И. С. Зубцов и А. А. Темерин, конструктор И. Ю. Шлепянов» (*Зрелища*, 1924, № 78, с. 6). [↑](#footnote-ref-72)
167. Спектакль не имеет в «Дневнике» порядкового номера. [↑](#footnote-ref-73)
168. Афишу спектакля см. на [с. 109](#_page109). [↑](#footnote-ref-74)
169. Афишу спектакля см. на [с. 111](#_page111). [↑](#footnote-ref-75)
170. С этого сезона в «Дневнике» указывались не только порядковые номера исполнений данного спектакля с его премьеры, но и порядковые номера его исполнений в текущем сезоне, а также порядковые номера всех спектаклей данного сезона. В нынешней публикации приводятся только первые из трех этих цифр, продолжающие систему, принятую в предыдущей части «Дневника». [↑](#footnote-ref-76)
171. «Лес», сыгранный в выходной день театра в понедельник 20 октября, не имеет в «Дневнике» порядкового номера. Ленинградское наводнение 23 сентября 1924 года было вторым по силе за всю историю города, затоплено было свыше половины его территории, повреждено более пяти тысяч домов. [↑](#footnote-ref-77)
172. О спектакле в пользу Международной организации помощи борцам революции (МОПР) и о том, что заявленное красной строкой в его афише выступление Мейерхольда в качестве актера оказалось шуткой (см.: *Февральский 1976*, с. 309 – 310). [↑](#footnote-ref-78)
173. Е. С. Казакова (Уманец) в 1902 – 1905 годах входила в провинциальную труппу Мейерхольда. [↑](#footnote-ref-79)
174. В последние дни перед премьерой «Учителя Бубуса» (во вторник и четверг 27 и 28 января) спектакли в ТИМе не назначались. Репетировавший роль Бубуса И. В. Ильинский покинул ТИМ в конце января, когда уже были назначены даты четырех первых представлений и выпущена афиша, в которой первым стояло его имя (см. [с. 289](#_page289)). После возвращения Ильинского в ТИМ (тогда уже ГосТИМ) спектакль был возобновлен, Ильинский играл Бубуса, и на афише первых представлений 5 и 6 февраля 1927 года стояло: «Премьера». Из названия спектакля выпало слово «Учитель». [↑](#footnote-ref-80)
175. В нумерации спектаклей «Леса» в «Дневнике» пропущен № 126. [↑](#footnote-ref-81)
176. В понедельник 6 апреля 1925 года спектакль «Д. Е.» был показан на сцене Большого театра в программе «Торжественного заседания, посвященного двухлетию деятельности Общества друзей воздушного флота». Спектаклю предшествовал доклад М. В. Фрунзе «Красная авиация и ОДВФ». [↑](#footnote-ref-82)
177. Э. П. Гарин рассказывал, что в течение Страстной недели спектакли не назначались, и «Мандат» репетировали ежедневно, Мейерхольд «обязательно предупреждал: возьмите с собой завтрак, репетировать будем весь день» (*Гарин Э. П*. С Мейерхольдом. М., 1974, с. 112). На закрытой вечерней репетиции 16 апреля присутствовал дипломатический корпус, «репетировалась самая сложная часть “Мандата” — вторая половина третьего акта» (там же). На следующий день 17 апреля «Вечерняя Москва» опубликовала восторженные отклики послов Франции, Италии, Австрии, Дании. «Красная нива» (1925, № 19, с. 434) поместила общую фотографию присутствовавших на репетиции. Среди них посол Литвы Ю. К. Балтрушайтис. [↑](#footnote-ref-83)
178. В оригинале «Дневника» пропущена помета о том, что 2 июля ТИМ приехал в Минск. [↑](#footnote-ref-84)
179. Пригласивший ТИМ на двухнедельные гастроли ленинградский Губпрофсовет первоначально разрешил Мейерхольду показать в Ленинграде пьесу Н. Эрдмана «не более трех раз», чтобы не подорвать интерес к объявленной на октябрь премьере «Мандата», которой намечалось открыть спектакли бывш. александринской труппы в помещении бывш. Михайловского театра. Роль Гулячкина предстояло играть Б. А. Горину-Горяинову и ушедшему из ТИМа в бывш. Александринский театр И. В. Ильинскому (в прессе мелькали упоминания о том, что Гулячкин написан Эрдманом для Ильинского). 26 августа ленинградская «Новая вечерняя газета» в заметке «33 обморока» сообщала, что «по требованию рабочих и общественных организаций представления “Мандата” продлены на шесть дополнительных спектаклей» и что «это число не является окончательным», поскольку гастроли «продолжатся не две недели, как предполагалось ранее, а около месяца». Дополнительные спектакли были объявлены в газетах на 1, 2, 3 и 6 сентября; 4‑го и 5 сентября был назначен «Учитель Бубус», но шел «Мандат». После того как «Мандат» был сыгран девять раз, последовало новое запрещение, но спектакль был показан еще трижды — 8 сентября и в воскресенье 13‑го днем и вечером. [↑](#footnote-ref-85)
180. В «Дневнике» спектакль не имеет порядкового номера. [↑](#footnote-ref-86)
181. 30 октября «Учитель Бубус» был показан «в новом сокращенном режиссерском варианте», что вызвало резкое письмо А. М. Файко в редакцию «Нового зрителя» (1925, № 46, с. 17). [↑](#footnote-ref-87)
182. Председатель Реввоенсовета М. В. Фрунзе скончался 31 октября 1925 года. [↑](#footnote-ref-88)
183. Афишу спектакля см. на [с. 190](#_page190). [↑](#footnote-ref-89)
184. Аксенов цитировал ключевую фразу предфинального монолога Павлуши Гулячкина. См.: *Жизнь искусства*, 1925, № 18, с. 7 – 8; перепечатано: «Мейерхольд в русской критике. 1920 – 1938». М., 2000, с. 172 – 175. [↑](#footnote-ref-90)
185. Из заключительного слова Мейерхольда на обсуждении статьи «Чужой театр» в ГосТИМе в декабре 1937 года. См.: Мейерхольдовский сборник. Вып. 1. М., 1992, с. 372. [↑](#footnote-ref-91)
186. В вечер открытия «Лесом» гастролей в Харькове 25 июня 1925 года харьковская газета «Вечернее радио» упоминала в хронике общеизвестное обстоятельство: «Ни один спектакль в Москве не проходит с таким невиданным энтузиазмом, как “Лес”». [↑](#footnote-ref-92)