

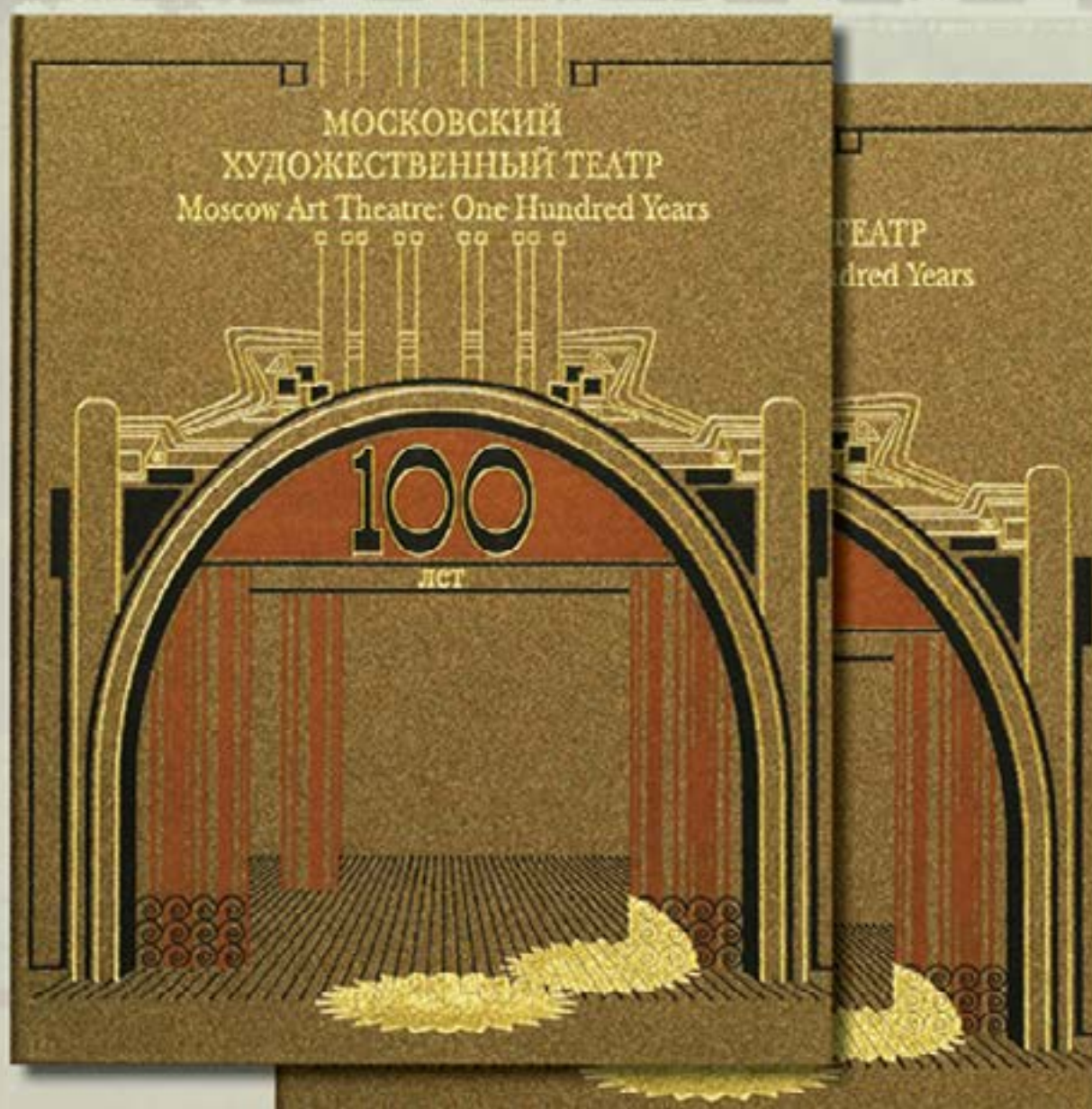


НАСЛЕДИЕ
ХУДОЖЕСТВЕННОГО
ТЕАТРА



МОСКОВСКИЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕАТР 100 ЛЕТ

Том 1-2



Настоящее издание – это переиздание оригинала, переработанное для использования в цифровом, а также в печатном виде, издаваемое в единичных экземплярах на условиях Print-On-Demand (печать по требованию в единичных экземплярах). Но это не факсимильное издание, а публикация книги в электронном виде с исправлением опечаток, замеченных в оригинальном издании.

Издание входит в состав научно-образовательного комплекса «Наследие художественного театра. Электронная библиотека» – проекта, приуроченного к 150-летию со дня рождения К.С.Станиславского. Все составляющие этого проекта доступны для чтения в интернете на сайте МХАТ им. А.П.Чехова по адресу: www.mxat.ru/library, и в цифровых форматах epub и pdf, ориентированных на чтение в букридерах («электронных книгах»), на планшетах и компьютерах.

Видеоматериалы по проекту доступны по адресам:
YouTube: www.youtube.com/user/SmelianskyAnatoly/videos?view=1.
RuTube.ru: www.rutube.ru/feeds/theatre.

Одним из преимуществ электронного книгоиздания является возможность обновления и правки уже опубликованных книг. Поэтому мы будем признательны читателям за их замечания и предложения, которые можно присылать на адрес editor@bookinfile.ru.

Текст произведения публикуется с разрешения правообладателя на условиях использования третьими лицами в соответствии с лицензией Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs (Атрибуция – Некоммерческое использование – Без производных произведений) 3.0 Непортированная. <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/>.

Разрешения, выходящие за рамки данной лицензии, могут быть получены в издательстве Московского Художественного театра. <http://www.mxat.ru/contact-us/>.

Фотографии предоставлены фондом Центральной научной библиотеки СТА, архивами Школы-студии МХАТ и РАМТа (б. ЦДТ), Музеем МХАТ, а также личными архивами А.В.Эфроса и И.Н.Соловьевой и публикуются на условиях лицензии (<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/>).

This edition is the republication of the original copy, edited for the use in digital, and also in the printed form, published in the single copies on the conditions of Print-On-Demand (requirements of press in the single copies). This is not a facsimile publication, but the publication of a book in the electronic form with the correction of misprints, noted in the original publication.

The publication is part of the scientifically-educational project “The Heritage of Art Theater. Electronic Library” – the project, timed to the 150-birthday anniversary of K. S. Stanislavsky. All components of this project are accessible for reading on internet on the site of the Chekov Moscow Art Theater at: www.mxat.ru/library, and in the digital formats epub and pdf, for reading in bookreaders, tablets, and computers.

Additional videos are available on two sites:
YouTube: www.youtube.com/user/SmelianskyAnatoly/videos?view=1.
RuTube.ru: www.rutube.ru/feeds/theatre.

The ability of revising and correcting already published books is one of the advantages of electronic book publishing. Therefore, we will be grateful to the readers for their comments and suggestions, which can be sent to: editor@bookinfile.ru.

The text of the work is published by authorization of the copyright owner on use conditions by the third party in accordance with Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs license 3.0 Unported, <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/>.

Any permission outside of this license can be obtained at the publishing house of Moscow Art Theater: <http://www.mxat.ru/contact-us/>.



В работе по созданию электронных версий книги принимали участие:

Руководители проекта П.Фишер, И.Зельманов
Арт-директор И.Жарко
Ведущий технолог С.Куклин
Цифровая вёрстка В.Плоткин
Графический дизайн П.Бем
Редактор, консультант З.П.Удальцова

© Издательство «Московский Художественный театр», 2003 – 2012

© Музей МХАТ, фотографии из архивов, фотографии экспонатов, 2012

© Издательство электронных книг «Bookinfile», электронное издание, 2012



Электронное издание подготовлено при финансовой поддержке компании Japan Tobacco International



eISBN 978-162056-996-2



Генеральный спонсор издания
Falcondale Developments Ltd



Издательство
“Московский Художественный театр”



МОСКОВСКИЙ
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕАТР

СТО ЛЕТ

Moscow Art Theatre: One Hundred Years

Том первый
Спектакли и сценография
Volume One
Performances and Set Design

Издательство
“Московский
Художественный
театр”
Москва
1998

ISBN 5-900020-02-9

©
Издательство
“Московский
Художественный театр”,
текст,
1998
Moscow Art Theatre
Publishers, Inc.,
1998

Все права защищены
All rights reserved
worldwide

©
В. Е. Валериус,
Т. В. Новицкая,
Н. Ю. Панкевич,
оформление,
1998

Работа выполнена
в научно-исследовательском
секторе
Школы-студии (ВУЗ) им.
В.И.Немировича-Данченко
при МХАТ
им. А. П. Чехова
Под редакцией
А. М. Смелянского
(главный редактор),
И. Н. Соловьевой,
О. В. Егошиной

Авторы статей
в разделе
“Спектакли”:
А. В. Бартошевич,
Г. Ю. Бродская,
В. Я. Виленкин,
И. Н. Виноградская,
В. М. Гаевский,
О. В. Егошина,
Б. И. Зингерман,
С. М. Курач,
Н. Г. Лордкипанидзе,
А. М. Островский,
Е. И. Полякова,
А. П. Свободин,
В. Ю. Силюнас,
А. М. Смелянский,
А. Ю. Соколянский,
И. Н. Соловьева,
М. И. Туровская,
О. М. Фельдман,
М. В. Хализева,
М. Е. Швыдкой,
К. А. Щербаков

Составители раздела
“Сценография” —
А. А. Михайлова,
А. В. Оганесян
автор
вступительной статьи —
А. А. Михайлова

Художники
В. Е. Валериус,
Т. В. Новицкая,
Н. Ю. Панкевич

Цветная фотосъемка
И. А. Пальмина

Редактор-организатор
А. А. Ильницкая

*Книга увидела свет
благодаря содействию
Банковской группы*



*Исследовательская часть
проекта
была поддержана грантом
Российского гуманитарного
научного фонда*

МХАТ имени А. П. Чехова

*выражает глубокую благодарность
всем тем, кто помог изданию этой книги:*



**Диалог Банку
Министерству культуры России
Фонду им. К. С. Станиславского
АО “Корпорация СИНТЕЗ”
Компании “Филип Моррис”**

Сердечная благодарность:

Олегу Табакову,
ректору Школы-студии МХАТ

Александру Калягину,
председателю СТД России

Олегу Лернеру,
директору Культурного центра СТД России

Игорю Погребинскому,
директору Школы оперного искусства

Леониду Шафферу
советнику председателя СТД России

Григорию Нерсесяну,
директору АСТИ

Нине Костиной,
вице-президенту гуманитарного фонда “Франк”

*Искренняя признательность
тем, кто помогал нам на всех этапах
создания этой книги:*

В. С. Давыдову,
директору Музея МХАТ

**М. Н. Бубновой, Т. Л. Ждановой,
М. Ф. Полкановой, О. А. Радищевой,
Л. И. Савельевой, Е. А. Шингаревой,**
научным сотрудникам Музея МХАТ,

сотрудникам ГЦТМ им. А. А. Бахрушина,
а также:

Лоренсу Сенелику,
профессору Тафтского Университета (США),

**З. П. Удальцовой,
М. В. Хализевой, М. Ю. Беленькой,**

С. М. Вольнцу, А. Ю. Попову, Питеру Тедески (США),
авторам переводов;

И. А. Александрову,
фотографу МХАТ

В. П. Брейтбурд, Т. А. Горячевой, Е. А. Кеслер, Н. Ю. Мягковой, А. А. Ниловской,
сотрудникам МХАТ и Школы-студии

Принятые сокращения:

- МХТ** –
Московский Художественно-Общедоступный театр
- МХАТ** –
Московский Художественный академический театр и МХАТ СССР им. М. Горького (до 1987 г.)
- МХАТ-2** –
Московский Художественный академический театр Второй
- БДТ** –
Ленинградский Большой Драматический театр им. М. Горького и Ленинградский Большой Драматический театр им. Г. А. Товстоногова
- ЦДТ** –
Центральный Детский театр (Российский академический молодежный театр, РАМТ)
- ЦТКА** –
Центральный театр Красной Армии
- ЦТСА** –
Центральный театр Советской Армии
- Школа-студия** –
Школа-студия МХАТ (ВУЗ) им. В. И. Немировича-Данченко при МХАТ СССР им. М. Горького и Школа-студия им. В. И. Немировича-Данченко при МХАТ им. А. П. Чехова
- Филармоническое училище** –
Музыкально-драматическое училище при Московском Филармоническом обществе
- ГИТИС** –
Государственный институт театрального искусства им. А. В. Луначарского, с 1990 г. – Российская академия театрального искусства (РАТИ)
- ГЦТМ** –
Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина
- ЛГИТМиК** –
Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии, до 1961 г. – Ленинградский театральный институт им. А. Н. Островского
- ВГИК** –
Всесоюзный государственный институт кинематографии
- Н.а. СССР** –
народный артист СССР
- Н.а. РСФСР** –
народный артист РСФСР
- Н.а. России** –
народный артист России (после 1991 г.)
- З.д.и. РСФСР** –
заслуженный деятель искусств РСФСР
- З.д.и. России** –
заслуженный деятель искусств России (после 1991 г.)
- З.а. РСФСР** –
заслуженный артист РСФСР
- З.а. России** –
заслуженный артист России (после 1991 г.)
- З.р.к. РСФСР** –
заслуженный работник культуры РСФСР
- Нар. худ. СССР** –
народный художник СССР
- Нар. худ. РСФСР** –
народный художник РСФСР
- КС-8** –
К. С. Станиславский. Собрание сочинений в восьми томах. М., “Искусство”, 1954–1961
- КС-9** –
К. С. Станиславский. Собрание сочинений в девяти томах. М., “Искусство”, 1988 –
- Архив КС** –
Музей МХАТ, архив К. С. Станиславского
- Архив НД** –
Музей МХАТ, архив В. И. Немировича-Данченко
- Летопись** –
И. Н. Виноградская. Жизнь и творчество К. С. Станиславского. Летопись в четырех томах. М., ВТО, 1971–1976.
- НД, ИП** –
В. И. Немирович-Данченко. Избранные письма в двух томах. М., “Искусство”, 1979
- КЧ** –
Ольга Леонардовна Книппер-Чехова. Часть первая. Воспоминания и статьи. Переписка с А. П. Чеховым (1902–1904). Часть вторая. Переписка (1896–1959). Воспоминания об О. Л. Книппер-Чеховой. М., “Искусство”, 1972
- МЧ-2** –
Михаил Чехов. Литературное наследие в двух томах. М., “Искусство”, 1986
- Марков** –
П. А. Марков. О театре. В четырех томах. М., “Искусство”, 1974–1977
- Гиацинтова** –
С. В. Гиацинтова. С памятью наедине. М., “Искусство”, 1985
- Переписка** –
В.Э.Мейерхольд. Переписка. 1896–1938. М., “Искусство”, 1976
- В текстах допускаются сокращения:
К. С. –
К. С. Станиславский;
Н.-Д. –
Вл. И. Немирович-Данченко

От редакторов-составителей

Эту книгу вызвала к жизни рубежная дата — столетие Московского Художественного театра. Авторы не претендовали на создание “Энциклопедии МХТ”, хотя льстили себя надеждой, что их труд станет вехой на пути к такой энциклопедии.

Книга состоит из двух томов, а каждый том — из двух разделов. В первом томе — “Спектакли” и “Сценография”, во втором — “Имена” и “Документы”. Конечно, хотелось максимальной полноты; заранее зная, однако, что истинной полноты достичь не удастся, руководствовались при отборе принципом дополнительности: полнотой охвата и характерностью, репрезентативностью того или иного явления, человека или факта для общей истории МХТ.

Биография театра, подобно человеческой, есть форма жизни во времени. Для того, чтобы прочертить сквозную линию жизни МХТ, были выбраны сто спектаклей: от “Царя Федора Иоанновича”, открывшего Московский Художественно-общедоступный театр, до “Трех сестер”, поставленных в МХАТ им. А.П.Чехова к 100-летию. Предвосхищая естественный вопрос, почему выбраны те, а не иные спектакли, составители могли бы ответить просто: эти спектакли показались нам наиболее существенными. Взято все лучшее и все наиболее характерное. Есть абсолютный “верх” и абсолютный “низ”, “Чайка” образца 1898 г. и “Залп «Авроры»” образца 1952 г. Представлен пунктиром и другой ряд спектаклей, которые не отнесешь ни к шедеврам, ни к провалам, но без которых не понять жизни МХАТ в контексте реального времени. Можно наметить иной пунктир, выбрать иные спектакли-точки и по ним составить иной рисунок мхатовской жизни. Мы предлагаем в данном случае свою версию. Было важно представить непрерывность мхатовской судьбы и самой идеи Художественного театра через спектакли. Когда же эта идея МХТ умирала или иссякала, а внутренний сюжет жизни сквозь спектакли почти “не прослушивался”, составители пытались соединить театральную ткань собственным комментарием (к выгоде читателя это сделано лишь однажды).

В разделе “Имена” редакторы-составители встретились с той же проблемой и преодолели ее сходным образом. Имена — это почти 600 человек, создававших Художественный театр в течение века. Их были тысячи, и выбор опять

таки целиком и полностью на нашей совести. Вошли все безусловно выдающиеся художники. Вошли и те, кто так или иначе, в хорошую или в дурную сторону поворачивал жизнь этого театра. Но также вошли очень многие “мхатчики”, о которых театральным миром знает мало или совсем ничего. Коллаж такого рода имеет свой резон. В булгаковском “Театральном романе” герой рассматривает портретную галерею Независимого театра, и она вызывает у него неподдельное удивление. Его поражает соседство Шекспира с Плисовым, “заведующим поворотным кругом театра в течение сорока лет”. То, что удивляет молодого драматурга и кажется уморительно смешным, нам представляется едва ли не основной чертой внутренней жизни, эстетики и, если хотите, этики Художественного театра. Соседство Шекспира с условным Плисовым взято нами как решающее при составлении раздела “Имена”. Кто-то наверняка пропущен, какие-то факты не учтены, чьи-то дат рождения, смерти или даже фотографического снимка мы не смогли обнаружить. Попытка создания мхатовского словаря производится впервые, и мы заранее просим простить нас за неполноту и несовершенство работы (кстати, стоит заметить, что в разделе “Имена” как раз отсутствуют такие фигуры, как Шекспир, Пушкин или Тургенев, поскольку было решено представить исключительно тех писателей, с которыми Художественный театр взаимодействовал непосредственно — как с Чеховым, Метерлинком или тем же Булгаковым).

В разделе “Сценография” тот же принцип: из векового наследия взято все лучшее и все наиболее характерное — и в каждом периоде, и в искусстве того или иного мастера. Противоречивое соседство оказывается наиболее представительным. Мхатовский альбом, впервые представленный в такой целостности, станет своего рода микромиром искусства сценографии в России.

В разделе “Документы” читатель не только найдет факты мхатовской биографии, но и сможет сопоставить их с основным корпусом книги. Тот же принцип дополнительности: если какой-либо спектакль, режиссер, актер или художник не “разработан” в основных разделах, то хотя бы некоторые сведения о них можно будет найти в разделе документов. Тут и репертуар Художественного театра за сто лет (выверенный по программам), и список актеров

From the editors:

за целый век, репертуар студий МХТ и МХАТ-2, репертуар МХАТ им. Горького. В последнем случае составители руководствовались тем же принципом, какой был взят по отношению к МХАТ-2 – театру, который отделился от МХАТ Первого, сохранив имя “родителя”.

И наконец, последнее. Жизнеописание МХАТ не могло быть завершено (и даже начато) без тех важнейших усилий, которые в свое время были сделаны зачинателями мхатовской летописи. В своих истоках оно питается книгами основателей театра, продолжается трудами Н. Е. Эфроса, П. А. Маркова, А. М. Бродского, И. Н. Виноградской, О. А. Радищевой и многих других ученых, архивистов и критиков, отдавших и отдающих жизнь Художественному театру. Оглядка на них была ежедневной, они помогли нам сочинить портреты спектаклей, большую часть которых мы не видели, и раскрыть судьбы людей, ставших легендой. Перед самым завершением общего напряженного труда ушел из жизни один из тех, кто олицетворял для нас связь театральных времен: Виталий Яковлевич Виленкин. Он не задержал ни один текст, успел сделать все, о чем мы его просили, выполнив свой долг с той ясной твердостью, которая была частью его этического кодекса, а также кодекса тех, кого причисляют к “старому МХАТ”.

Пусть жизнеописание Театра послужит памяти тех, кто этот “старый МХАТ” сотворил.

This book comes to life on the verge of a most significant date – the centennial of the Moscow Art Theatre. The authors were not trying to compile an Encyclopedia of the Moscow Art Theatre, though they dared to hope that this work would become a milestone on the way to such an encyclopedia.

The book consists of two volumes, and each volume is made up of two sections: Volume One *Productions* and *Set Design* and Volume Two *Names* and *Documents*. Our desire was to cover everything. Because we knew ahead of time that this goal would have been inconceivable, our challenge instead was to ensure that the various entries fully complemented each other. We tried to strike the balance between representing as wide a range of topics as possible and not jeopardizing the coverage of particular events, persons or facts in the history of the Moscow Art Theatre.

The life of a theatre, like the life of a man, is a form of existence in time. To draw the through-line of the Moscow Art Theatre we selected one hundred productions: from *Tsar Fyodor Ioannovich* which opened the Moscow Art Accessible Theatre to *Three Sisters* produced at the Chekhov Moscow Art for its centennial. Anticipating a natural question, why those, not any other productions, were selected, the editors could simply reply: we consider these productions the most essential ones. Covered here are all the best and most characteristic plays, including the absolute best and the absolute worst *Three Sisters* of 1898 and *The Aurora's Salvo* of 1952. We drew a dotted line through a number of other Moscow Art productions that were neither masterpieces nor failures, without which it would be impossible to understand the life of the theatre in the context of real time. There could have been another dotted line drawn with a different choice of dots – productions, and a different picture of the life of the Moscow Art composed by these dots. What we offer here is just our own version. It was important for us to represent the destiny and the idea of the Moscow Art Theatre through its productions and in its continuity. At such times in history where this idea was vanishing or running low, where it was next to impossible “to feel” the inner life of the theatre through its productions, the editors attempted to substitute theatrical analysis with their own comments (much to reader’s advantage it happens only once).

In the *Names* section the editors encountered a similar kind of problem, and they attempted to overcome it in a similar fashion. The *Names* are almost 600 people who have

built the Moscow Art Theatre throughout the century. There were thousands – and again editors assume full and entire responsibility for the choices made. All the prominent artists were included of course. Included also were those who were shaping the life of this theatre for better or worse. Also in the section there are many of the Moscow Art community members unknown, or nearly unknown, to the rest of the world. This collage of personalities was chosen for a reason. The leading character in Bulgakov's *Black Snow* is stunned as he looks at the portrait gallery of the Independent Theatre. What amazes him is that Mr. Plisov, who was the manager of the stage rotary at the Independent for forty years, is pictured next to Shakespeare. What was so amazing for a young playwright in the novel, and what sounds so enormously funny, we consider a main characteristic of the inner life, aesthetics and, if you will, ethics of the Moscow Art. Shakespeare next to Plisov was precisely our approach in compiling the *Names* section. Some names of course are missing, some facts were not considered, some dates of birth and death could not be found, sometimes even pictures of some personalities were not available. This is the first attempt to compile a glossary of the Moscow Art Theatre, and we beg your pardon in advance for this imperfect and incomplete work. (It must be mentioned, by the way, that figures such as Shakespeare, Pushkin and Turgenev are not represented in the *Names* section because we decided to limit the glossary only to the writers who were directly associated with the Moscow Art Theatre – such as Chekhov, Maeterlinck or the same Bulgakov.)

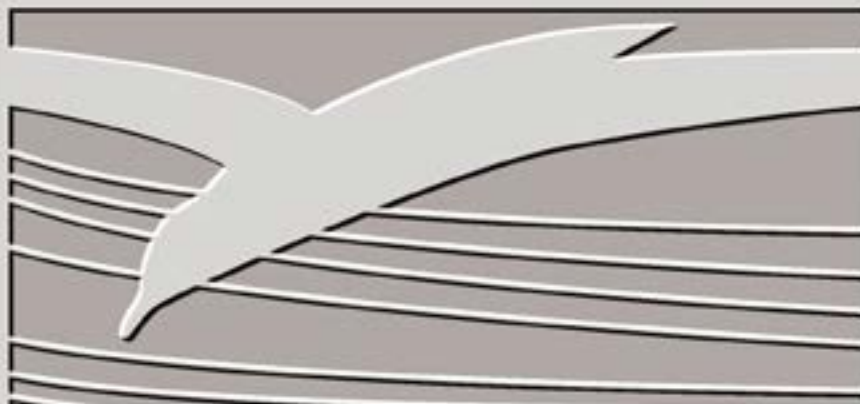
The same principle applies to the *Set Design* section: selected from the vast centennial heritage are works that are the best or the most characteristic to each period and to each artist featured. This contradictory selection appears to be the most comprehensive. This Moscow Art Theatre set design album, published for the first time in such integrity, will serve as a kind of microcosm of Russian scenography.

The *Documents* section performs a complementary function to the rest of the book. The reader will be able to find facts from the Moscow Art Theatre's history and have a chance to compare them to the other sections. The same principle is applied here: if a particular production or director, actor or designer are "undeveloped" in the main sections, there will

be a chance to find some information on the subject in the *Documents* section. Published here is the repertoire of the Moscow Art Theatre for 100 years (verified by the programs), a list of all the company members throughout the century, the repertoires of the Moscow Art Theatre the Second, the Moscow Art Theatre Studios, and Gorky Moscow Art Theatre. In this last case the editors used the same approach which was applied to the Moscow Art Theatre the Second – the theatre that broke away from the Moscow Art Theatre the First yet kept the "parent" name.

And the last point. This chronicle could not be finished (or even commenced) – if not for the most significant efforts of those who started writing the history of the Moscow Art Theatre. This chronicle is deeply rooted in the books of the founders of the Moscow Art as well as in the works of Nikolai Efros, Pavel Markov, Aleksandr Brodsky, Irina Vinogradskaya, Olga Radishcheva and many other scholars, archivists and critics, who have contributed and still are contributing their lives to the Moscow Art Theatre. We looked back at them every day, they helped us in composing the essays about productions we have never seen, and in exploring the lives of those who became legends. Right before our collaborative, intensive work on this book was almost finished, we lost Dr. Vitaly Vilenkin. For us he impersonated the link between theatrical eras. He managed to finish everything we asked him to do, and he was never late with any article. He fulfilled his duty with the clear integrity that was a part of his ethical code in as much as it was a part of the ethical code of everyone whom we consider "the old Moscow Art".

Let this chronicle be a memory of those who created "the old Moscow Art".



МОСКОВСКИЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕАТР

100 ЛЕТ

СПЕКТАКЛИ

“Царь Федор Иоаннович”

Tsar Fyodor Ioannovich
by Aleksei Tolstoi



По капризам цензуры одна из лучших исторических драм в России света рампы до 1898 года не видела. А.С. Суворин, которого на “Царя Федора Иоанновича” давно “навел” Немирович-Данченко, для своей труппы постарался в Петербурге, в Москве театру в Каретном ряду не отказал в поддержке насчет разрешения трагедии А. К. Толстого генерал-губернатор, великий князь Сергей Александрович. 7 июля 1898 года в подмосковном Пушкине Станиславский читал “Царя Федора” труппе, показывал макеты, сделанные В. А. Симовым. Молодой В. Э. Мейерхольд, мечтавший о заглавной роли, этими макетами восхищался: можно их рассматривать часами, писал он, и не надоест. “Их можно полюбить, как что-то действительное” (Мейерхольд, Переписка, с.17).

Ради “Царя Федора” ездили в Ростов Великий. Станиславский потом уверит себя, что ночевал там в палатах Грозного, но эта белая крепость, отражающаяся в озере, луковницы надвратных церквей, висячие переходы и галерейки, которыми можно пройти через десятки зданий здешнего кремля, ни разу не ступив на землю, построены лет сто спустя после Ивана IV. Нужды нет: режиссер не так-то дорожил точностью, ему дороги стали впечатления от Ростова, с его величием, причудой, своеобразным уютом

и тонкой заботой о красоте. Он ставил “Царя Федора”, идя так же от этих впечатлений, как и от замечания автора: “...в настоящей трагедии господствующий колорит есть пробуждение земли к жизни и сопряженное с ним движение”.

Это-то и было нотой начала Художественного театра.

Вечером 14 октября 1898 года в антрактах публика не делится на группы, готовые дойти до рукопашной в притии и отрицании. Успех очевиден: завтра в газетах скажут, что у спектакля два героя – *mise en sc`ne* и Москвин, но воздают должное и пленительной, женственной царице – ее играет О. Л. Книппер (другой исполнительницей была



М. Г. Савицкая). Остальные роли в руках А. Л. Вишневого (Годунов), В. В. Лужского (Иван Петрович Шуйский), А. Р. Артема (Богдан Курюков), А. А. Санина (Луп-Клешнин), М. Л. Роксановой (княжна Мстиславская), В. Ф. Грибунина (Голубь-сын); Мейерхольд играет Василия Шуйского. Многолюдный спектакль не сразу обретает ровность: актерам разной школы еще надо сжиться. Впрочем, многие из тех, кто играет премьеру, уйдут после окончания сезона (М. Е. Дарский, И. Ф. Кровский, В. А. Ланской и др.).

В коротком первом сезоне, окончившемся 28 февраля, “Царь Федор Иоаннович” дал 57 полных сборов. Сходя изредка с афиши на год, на два, он сохранится до того дня 27 октября 1949, когда, отыграв сцену, внезапно скончается последний великий исполнитель роли – Борис Добронравов. Спектакль за полвека существования обнаружил

Царь Федор – И. М. Москвин

Царь Федор – В. И. Качалов

Фото 1922 г.

Царь Федор – Н. П. Хмелев

Фото 1937 г.

Царь Федор – Б. Г. Добронравов

Фото 1941 г.

Ivan Moskvina as *Tsar Fyodor*

Vasily Kachalov as *Tsar Fyodor*

Photo 1922

Nikolai Khmelev as *Tsar Fyodor*

Photo 1937

Boris Dobronravov as *Tsar Fyodor*

Photo 1941



способность переналаживаться: давал проступить то одному, то иному скрытому в нем мотиву. Он рано начал идти без двух картин, принципиально важных в пору его создания: без сцены пира у Шуйских и без сцены народного гулянья и бунта на Яузе. Осуществленный в зарубежных гастроях 1922–1924 годов ввод на роль царя Федора В. И. Качалова (как предполагавшийся до того ввод И. Н. Певцова) обострял внутренние изменения спектакля, фокусируя душевную трагедию “последнего в роде” и в сумрачном финале сливая ее с тревожным шумом уже начавшихся бед “замутившегося царства” (треугольник гибнущей власти – святости – безумия был важен для русской сцены на рубеже 20-х годов: Певцов – Павел I, Михаил Чехов – Эрик XIV). Потом роль вернется к Москвину. Он сохранит ее тему, как наметил с самого начала, только свою задачу – “всех согласить, все сгладить”, свою простодушную и глубинную устремленность к гармонии – его Федор будет осуществлять, все большее чувствуя

общую дисгармонию. В возобновлении 1935 года Н. П. Хмелев в роли Федора будет жить подтачивающей неуверенностью, почти стыдным

ощущением собственной шаткости в расшатанном, дурном мире, выпавшем ему как наследнику Грозного; у Годунова (М. П. Болдуман) прозвучит мотив “великой утопии”, мотив бесстрашия рационалиста перед кровью, которую придется пролить ради воздвижения “светлой, разумной” Руси. Меняясь изнутри (настолько, что в программе с 1912 года не ставили имен режиссеров), спектакль всякий раз был по-своему целостен. Произведения с функциями “манифеста” так не живут.

“Царь Федор Иоаннович” в самом деле совсем не манифест, хотя задним числом можно бы всю затею счесть экспериментом и дерзостью (не дерзость ли – начинать игру, держа за козыри одну запрещенную и одну освистанную пьесу). Поведение основателей театра исходно чуждо эпатажу. Они вовсе не самоуверенны, могут дрожать по конкретным поводам, но в чем убеждены, в том убеждены: предлагаемая их спектаклями общая смена языка и ценностей органически подготовлена русской жизнью; их поймут и примут.

Их понимают и принимают.

Смену театральных ориентиров укажут потом историки – от изменения композиционного принципа (подвижный, незакрепленный центр, не столько действенные противостояния, сколько внутренняя напряженность, токи

Сцена из II действия
Scene from Act II



притяжений и отталкиваний) до способа жизни на сцене предметов, столь отличного от способа жизни предметов у мейнингенцев, с которыми практику “художественников” так охотно и неточно навсегда связали (у герцога Георга торжествовали музейные копии подлинников – у Станиславского и Немировича-Данченко действовали сами подлинники, вещи жизни – собственной или исторической, отдававшие в общении с актером свою особую энергию). Историки заметят, что в мизансценах господствует диагональ, уничтожающая фронтальность и размыкающая “в пространство” действие на подмостках. Заметят, как

действие стремится заполнить объем “коробки”, с ее высотой и глубиной: так решалась сцена “На крышах” (внутритеатральное название первой картины – пира

у Шуйских). Заметят особую роль ритма.

Спектакль волюно сводил ритм пира и заговора, ритм житейского ритуала, ритм дворцового этикета, ритм бунта (народная сцена “На Яузе”). Он давал образ русской исторической жизни в ее расцвете и на сломе, в ее занимательности, в ожесточении ее крайностей, связанных, однако, между собой кровным родством. В исторической трагедии театру была важна вся реальность (дом, семейный дух, сватовство, полный соловьиными трелями сад). Были важны варианты национального характера, несчетные в своем богатстве. Этот спектакль и должен был выдвинуть Москвина – с глубинной национальностью его дара и тем национальным трагизмом, который был ему свойствен более, чем кому-либо другому в труппе.

Немирович-Данченко создавал с Москвиным эту роль.

Сцена из V действия. “У собора”
Фото 1909 г.

Scene from Act V
“At the Cathedral”
Photo 1909



Он писал о “Царе Федоре”: “Удивительная пьеса! Это Бог нам послал ее” (НД, ИП, т.1, с.113). Но по его убеждению отсчет нового театра начинается не с вечера 14 октября, а с вечера 17 декабря 1898 года. С вечера “Чайки”, которая была манифестом и имела судьбу манифеста.

Инна Соловьева

Сцена из I действия
Царь Федор – И. М. Москвин
Ирина – О. Л. Книппер

Scene from Act I
Ivan Moskvín as *Tsar Fyodor*
Olga Knipper as *Irina*

“Чайка”

The Seagull
by Anton Chekhov

Легендарная премьера “Чайки” (17 декабря 1898) обозначила важный рубеж в истории русского и мирового театра. В этом спектакле, восторженно принятом публикой и прессой, произошло открытие чеховской драматургии и современной театральной системы. Искания европейских авторов “новой драмы” и режиссеров-новаторов, которые действовали в разных странах Европы на сценах Независимых, Свободных театров, в чеховской постановке К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, получили всеобъемлющее гармоническое завершение и неожиданный смысл.

Новая театральная система, ориентированная не на героя-протагониста, а на демократическую “группу лиц”, объединенную общей судьбой и настроением.

Новое понимание сценической правды, поворачивающее внимание актера и режиссера от реализма внешнего к внутреннему реализму, к тончайшим проявлениям жизни человеческого духа.

Новое, Чеховым предуказанное, широкое и целостное понимание современного театрального стиля, в котором соединяются, незаметно переводя действие из одного настроения в другое, натурализм, реализм, импрессионизм, символизм...

Новые представления о сценичности, связанные не с внешними событиями и фабулой пьесы, а с внутренним действием, с едва заметными переменами в настроении действующих лиц. Решающую роль в спектакле Художественного театра приобретал ритм пьесы и сценического действия, угаданный Станиславским в его режиссерском плане (знаменитые чеховские паузы).

Новые, нигде до этого не виданные, мизансцены, поразительно смелые в своей жизненной естественности, наполненные лирикой и драматизмом, психологически тонко оправданные, пренебрегающие привычной театральной условностью (сценические персонажи, сидящие спиной к зрительному залу, как если бы между подмостками и зрительным залом была возведена четвертая стена).

Мебель, вещи, обычные вещи бытового обихода, расположенные почти случайно, “как в жизни”, приобретающие образную выразительность — тем более в общении с партнерами, создающие настроение.



Сцена из I действия
Фото 1905 г.

Scene from Act I
Photo 1905

Сцена из IV действия
Фото 1905 г.

Scene from Act IV
Photo 1905

Наконец, самое главное — правдивая, нервная, стильная игра молодой, интеллигентной труппы...

Все, все было направлено к тому, чтобы тончайшие ощущения души прониклись, как в пьесе Чехова, “неувядающей поэзией русской жизни”.

“Из артистов, – вспоминает Станиславский, – наибольший успех выпал на долю О. Л. Книппер (Аркадина) и М. П. Лилиной (Маша). Обе они прославились в этих ролях. Превосходно играли В. В. Лужский (Сорин), А. Р. Артем (Шамраев), В. Э. Мейерхольд (Треплев), А. Л. Вишневский (Дорн)... В этом спектакле почувствовалось присутствие ярких артистических индивидуальностей, подлинных талантов, которые постепенно формировались в артистов, в боевую труппу” (КС-9, т.1, с.296). Сам Станиславский исполнял роль писателя Тригорина, которая ему не вполне удалась. Он играл ее однотонно, чрезмерно

двумя постановщиками “Чайки” (Станиславский обострял нервный драматизм пьесы, а Немирович-Данченко работал с артистами, учил их чеховской лирике) нуждается в некоторой корректировке: угадав в своем режиссерском плане ритм пьесы, Станиславский дал ключ к сценическому воплощению чеховского лиризма.

После “Чайки” Московский Художественный театр приобрел репутацию театра Чехова и театра настроений. Силуэт чайки, украсив собой раздвижной занавес театра, стал его эмблемой.

Борис Зингерман



подчеркивал в своем герое черты безволия. Впоследствии, играя в других чеховских пьесах, он достиг совершенства.

Молодые артисты Художественно-Общедоступного театра, воспитанные на современной беллетристике, легко улавливали атмосферу и стиль конца века. Они глубоко проникли в поэтику Чехова и душу его героев. Секреты исполнения “Чайки” они разгадывали не с помощью скрупулезного психологического анализа, снимающего с пьес Чехова поэтический пушок, как скажет десять лет спустя Станиславский, а через влюбление. Влюбленность в Чехова чувствовалась в трепетно мягкой и точной актерской манере, в звуковом оформлении, поэтических эффектах

освещения первого пленэрного акта и в проникновенном интерьере четвертого. Давно существующая версия о разделении труда между

А. П. Чехов
с участниками спектакля
Фото 1899 г.

Anton Chekhov
with the creators of the production
Photo 1899

“Дядя Ваня”

Uncle Vanya
by Anton Chekhov

Письмо, которым Немирович-Данченко извещал Чехова о празднике за кулисами после премьеры его “Чайки”, он заключал – “Я счастлив безмерно!” и, уже подписавшись, добавлял одну строчку: “Даешь “Дядю Ваню”?”

“Чайку” играли и в день закрытия первого сезона 28 февраля 1899 года. Предстояло продолжать.

Нет книжки про Художественный театр, где не рассказывалось бы, как МХТ чуть не остался без “Дяди Вани”. Он был обещан актерам Малого театра, и те огорчились, что по “накладке” Театрально-Литературного комитета пьеса их миновала. Но ни потеря ее, ни возможное обретение ничего в их жизни не решали, не связывались с ее структурными изменениями хотя бы потому, что жизнь в этой труппе вообще не была структурирована. Иначе говоря, не имела сюжета.

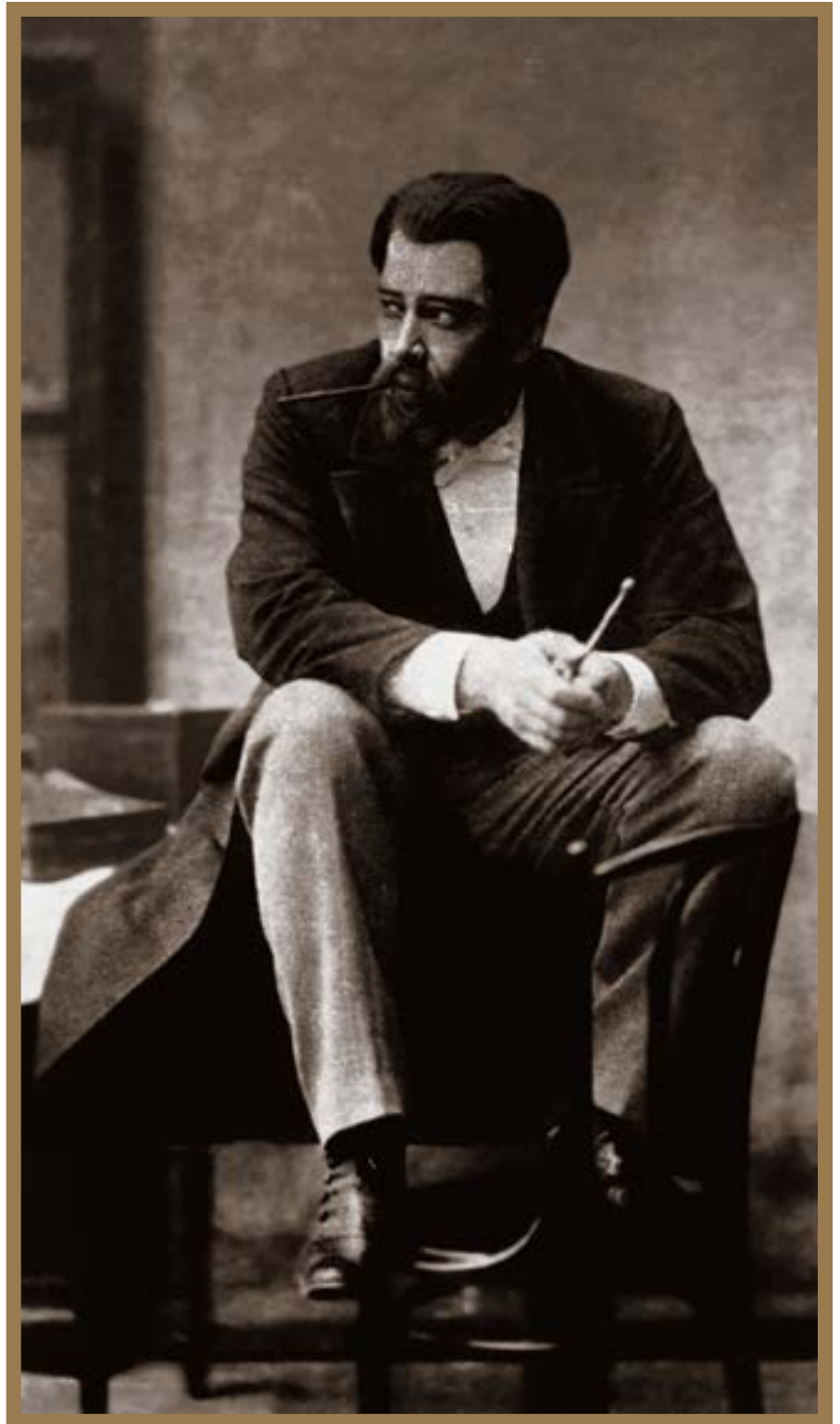
Жизнь Художественного театра исходно сюжет имела. У нее был замысел.

В письме, написанном после первого сезона, Немирович-Данченко на развитие сюжета жизни только что возникшего своего театра отпускает несколько лет: “Через несколько лет мы впадем в рутину”. Рутину – это и есть существование без сюжета. В письме чуть более позднем он обмолвится: “Мы только четверть дороги сделали! Впереди еще три четверти”. Дорога, она же жизнь в искусстве, предположена как четырехчастная форма. Возможно, это будет жизнь “в четырех сезонах” (как пьеса в четырех актах, симфония в четырех частях).

Allegro первого сезона, с возгласом – “Я счастлив безмерно!”, с развивающимся мотивом “пробуждения земли к жизни” (“Царь Федор Иоаннович”), – allegro готовило идущую ей на смену вторую часть, с вступающими здесь темами тоски существования, общей вины и беды.

Уже окончив режиссерскую рукопись “Дяди Вани”, Станиславский добавил: “Да и сама по себе жизнь глупа, скучна (чеховская фраза – выделить)”.

Мотив – “груба жизнь!” – в “Чайке” возникал как призыв, как вздох. В “Дяде Ване” для режиссера это мотив



Астров – К. С. Станиславский
Konstantin Stanislavsky as Astrov



Сцена из I действия
 Телегин – А. Р. Артем
 Соня – В. А. Петрова
 Войницкая – Е. М. Раевская
 Астров – К. С. Станиславский
 Елена Андреевна – О. Л. Книппер
 Войницкий – А. Л. Вишневский

Scene from Act I
 Aleksandr Artyom as *Telegin*
 Vera Petrova as *Sonya*
 Evgenia Raevskaya as *Voinitskaya*
 Olga Knipper as *Elena Andreevna*
 Konstantin Stanislavsky as *Astrov*
 Aleksandr Vishnevsky as *Voinitsky*

Сцена из III действия

Scene from Act III

ведущий. В “Чайке” в сложной игре света и теней было важно “опрозрачивание”, даже самые телесные из персонажей (хоть бы Шамраев) подчас виделись силуэтно; звуки организовывались музыкально. В режиссерском экземпляре “Дяди Вани” к первому акту ремарок насчет света вообще нет, шумы мучительны своей немзыкальностью – “ужасная полька”, которую бренчит Телегин, посапывания, тьяканье и кудаханье (на сцене Станиславский от них откажется, но его эти звуки преследуют). На столе во 2-м акте лекарства вперемешку с недоеденным.

Станиславский упорствовал в деталях: не хотел отказаться ни от затяженности дикции, ни от грубости движений. Немирович-Данченко просил пожалеть стулья, что ж их так швырять. Возражал: “Я не хочу платка на голове от комаров, я не в силах полюбить эту мелочь”. Но комары с самого начала замелькали в воображении К. С. именно как образ донимающей, жалящей, высасывающей кровь мелочи.

В “Дяде Ване” очевидно подчинение общему для всего второго сезона темпу и характеру “второй части”: *lento* и *lugubro*. Медленно и сумрачно. Отяжеленно и нервно. С тоской.

Когда после революции Станиславский будет готовить русское издание “Моей жизни в искусстве”, он отстоит опасный по тем временам кусок про то, что Чехов для него свяжется с религиозными ощущениями, с высшим чувством правды и справедливости, с устремлением в тайны бытия. В его работе над “Дядей Ваней” были особенно важны слова Астрова про жизнь как путь в темном лесу: идешь, ветки хлещут, а огонька впереди не видно. Не видно? или вовсе нет его? все так и будет – темный лес? помрешь впотьмах?

Для Станиславского – такова его счастливая органика или такая ему от Бога благодать – свет за темным лесом безусловен. Но и темный лес для него безусловен. И как можно потерять огонек – дело такое понятное. Страшное дело. Не теряешь мужества, идешь, а кто знает – туда ли.

В режиссерском экземпляре “Дядя Ваня” прочитан как пьеса о жизни, идущей кто знает – туда ли. То у одного, то у другого персонажа вспышка отчаяния: завели не туда. Обманули и завели. Завели и обобрали.

Тем удивительнее действовал просвет, возникавший в последнем – самом горестном – акте. Уходила мучительная сгущенность. Стуку, говору, хлопанью дверьми, стихающим шагам возвращалась музыкальная организованность. “Голоса вдали слышны. Наконец, бубенцы, и все замолкает”. Войницкий и Астров стоят у темнеющих стекол окна.

“Пауза. Звонки. Пауза. Оба, приложившись головой к стеклу, смотрят в темноту. [...] Слышны бубенцы [...] Бубенцы все удаляются”. Вступает сверчок. Вступает гитара. Капли дождя. Соня (М. П. Лилина) молча со свечой провожает Астрова. Весь финал “Дяди Вани” – как вся “Чайка” – на свете и звуке.

Andante lugubro вспоминает свою связь с предшествовавшим ему *allegro*. С мыслью о Мировой Душе переключается Сонина вера в милосердие, которое заполнит собой весь мир, все примет в себя.

Вторая постановка Чехова жила на сцене МХТ куда дольше, чем “Чайка”.



“Трудно теперь поверить, что после премьеры “Дяди Вани” мы собрались тесной компанией в ресторане и лили там слезы, так как спектакль, по мнению всех, провалился. Однако время сделало свое дело: спектакль был признан, держался более двадцати лет в репертуаре и стал известен в России, Европе и Америке.

Все артисты играли хорошо – и Книппер, и Самарова, и Лужский, и Вишнеvский. Наибольший успех имели Лилина, Артем и я в роли Астрова, которую я не любил вначале, так как всегда мечтал о другой роли – самого дяди Вани. Однако Владимиру Ивановичу удалось сломить мое упрямство и заставить меня полюбить Астрова” (КС-9, т.1, с.300–301).

Вслед за О. Л. Книппер Елену играла Л. М. Коренева (а за рубежом М. Н. Герма-

Сцена из II действия
Соня – М. П. Лилина
Астров – К. С. Станиславский

Scene from Act II
Mariya Lilina as Sonya
Konstantin Stanislavsky as Astrov



нова); М. А. Самарову в роли Марины сменяли еще шесть актрис; вслед за Лужским Серебрякова играли А. С. Кошеверов, Н. А. Подгорный, В. А. Вербицкий. М. П. Лилина сама выбрала себе в дублиеры ученицу В. А. Петрову, а потом Соною играли и М. А. Крыжановская (в “качаловской группе”) и А. К. Тарасова. А. Р. Артем при жизни почти ни разу не уступал роли Вафли (после его кончины ее играл, придерживаясь его рисунка, П. А. Павлов, а затем — В. Ф. Грибунин; 11 июня 1919, заменив заболевшего актера, роль экспромтом сыграл и затем сохранил за собою М. А. Чехов; потом Вафлю играли В. М. Михайлов, Л. Н. Булгаков, В. А. Орлов). Станиславского изредка заменяли по необходимости В. Л. Ершов и Н. А. Знаменский (Качалов играл Астрова лишь в спектакле своей “группы”). Бессменным на сцене МХТ оставался А. Л. Вишневский в заглавной роли.

И. Соловьева

Войницкий — А. Л. Вишневский
Астров — К. С. Станиславский

Aleksandr Vishnevsky as *Voinitsky*
Konstantin Stanislavsky as *Astrov*

“Одинокие”

Lonely Lives

by Gerhardt Hauptmann

Инициатором обращения к “Одиноким” был Станиславский. Когда летом 1899 года он познакомился с французским переводом пьесы Гауптмана и сообщил о ней Немировичу-Данченко, тот ответил: “Позор мне, потому что мне уже не раз говорили о ней” (НД, ИП, т.1, с.83). Было решено, что постановочный план “Одиноких” составит Немирович-Данченко, но Станиславский не удержался и сам засел за него. Он сочинял режиссерскую партитуру, когда еще не был готов перевод, заказанный театром Н. Е. Эфросу, — его не смущала невозможность точно соотносить свои ремарки с окончательным текстом, он был увлечен открывшимся ему подтекстом и легко намечал взрывчатые формы его проявления. Столь жадного погружения в переживания действующих лиц не было в более ранних партитурах Станиславского, и эта особенность его разработки “Одиноких” подталкивала актеров к предельной открытости душевной жизни.

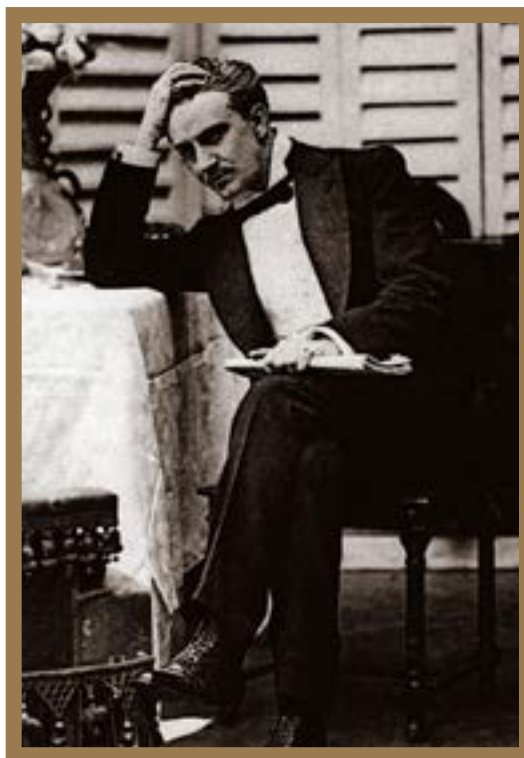
Станиславский создавал в “Одиноких” то ощущение “самой реальной действительности”, которое особо манило его во второй сезон МХТ. Декорация помещала актеров в условия максимальной достоверности. Станиславский избегал прихотливых планировок — он искал адекватности сценического пространства бытовому. Правую часть сцены занимала гостиная, левую — столовая с полукруглой верандой в глубине и большим окном в парк. Замыкая сценическое пространство (и житейски и образно), режиссер расставил мебель вдоль рампы по воображаемой линии четвертой стены и тем задал характер мизансцен: их сценическая выразительность должна была совпасть с их бытовой обусловленностью.

Рисунок спектакля был повествователен и подробен. Режиссер повторял во втором акте такое же мирное течение утра в уютном немецком доме, какое зритель уже видел в первом. Он непринужденно воспроизводил переполох, вызванный залетевшей пчелой, или веселье невидимых зрителю участников пикника, дружным строем “по-немецки” под счет раз-два шагнувших мимо дома от расположенного неподалеку вокзала к озеру, видневшемуся в окно за деревьями, — звуковая партитура создавала впечатления вполне адекватные зрительным. Чтобы дать ощущение могучего ливня, “были устроены большие чаны

с брезентом, а дождь шел из железных труб, вода в которые шла из главного водопровода” (этот прием в 1906 году Мейерхольд считал натуралистическим излишеством, действенность этой находки он оценил позже, процитировав ее в 1916 году в своей постановке “Грозы”). Когда все в доме ждали отъезда Анны Мар, ветерок доносил шумы вокзала, свист паровоза, звонки кондукторов. В самом конце, когда готовящийся покончить с собой Иоганнес, оставив записку жене, скрывался через веранду по направлению к озеру, из двери полуосвященной детской в опустевшую гостиную выглядывала кормилица и, пробежав обе ком-

евои в роли Кэте не раз размышлял переводчик пьесы и летописец МХТ Н. Е. Эфрос: играла-то она по старинке, вне бытовой характерности, оставаясь “чистейшей воды лирической инженю”, и режиссерская партитура предлагала ей лишь краски робости и ранимости, это смешало тему пьесы. Кэте и ее очаг в контексте спектакля приобретали магнетическую притягательность, а роль Анны Мар (О. Л. Книппер) отступала в тень.

И тот же лиризм вызывал обостренную требовательность Станиславского к герою пьесы, ключевой фигуре спектакля, и побуждал режиссера отстраненно и без утаек



наты в шлепанцах на босу ногу, возвращалась, захватив в столовой что-то для проснувшегося ребенка. Огромная звуковая пауза передавала напрасные усилия полицейских и случайных прохожих, пытавшихся спасти тонущего Иоганнеса. О силе создаваемого впечатления А. Р. Кугель писал: “...все крепнут звуки смерти, растет грохот толпы, спасающей погибающее одиночество, и словно “реквием в мрачном соборе” все ширится и ширится шум”.

Под повествовательностью спектакля крылся режиссерский лиризм. И этот лиризм смягчал краски там, где их легко было сгустить. Рисуя мирок, противостоящий гибнущему герою, Станиславский вызывал сочувственную симпатию и к родителям Иоганнеса (А. А. Санин и М. А. Самарова), и к его юной жене. О загадке успеха М. Ф. Андре-

раскрывать неустойчивость, нарастающее эгоистическое отчаяние и импульсивное бессилие Иоганнеса (при всей его незаурядности важного для режиссера). Оттого что с безжалостной отстраненностью обнажалась слабость Иоганнеса, зритель переносил на себя горечь чужой вины. Секрет этого воздействия таился в том, что истоком лирически беспощадного суда над Иоганнесом были самонаблюдения режиссера, ставшие для него материалом спектакля (см.: в его письме к М. П. Лилиной: “Такая пьеса, такая пьеса! [...] Мне думается, что она про-

Анна Мар – О. Л. Книппер
Кэте – М. Ф. Андреева
Иоганн Фокерат – В. И. Качалов

Olga Knipper as *Anna Mahr*
Mariya Andreeva as *Käthe*
Vasily Kachalov as *Johannes Vockerat*

сто писана о нас, с тою только разницей, что М. Ф. Желябужская выведена здесь не такой, какая она на самом деле, а такой, какой ты ее боишься для меня. Еще есть разница, это в конце. Я понял и оценил тебя раньше, чем это сделал герой, и потому избежал его конца” (КС-9, т.7, с.316). Объективизируя когда-то пережитое, Станиславский свободно выстраивал логику характера персонажа, впитывавшую жесткость и совестливость его самонаблюдений и прямоту его самооценки, близкую пушкинскому: “...и с отвращением читая жизнь мою, я трепещу...” Последними впечатлениями, которые спектакль оставлял зрителям, были слезы Кэте, увидевшей прощальную записку Иоганнеса, и “бледная спокойная лунная ночь, глядящая в окна”.

Жизнь спектакля, сразу завоевавшего зрителей, сопровождалась недоумением критиков, удивленных его несоответствиями с Гауптманом. После ухода Мейерхольда (1902) спектакль возобновили в ноябре 1903 года. Ввод В. И. Качалова изменил звучание “Одиноких”, теперь театр защищал и поэтизировал Иоганнеса. Успех Качалова был общепризнан, хотя актер считал, что не успел вжиться в трагедию героя — спектакль шел лишь до весны, когда М. Ф. Андреева покинула МХТ. По словам Немировича-Данченко, возобновление показало, что труппа свободно владеет “талантливым культурным полутонем, который дорожке всяких ярких криков, шумов, излишней горячности, аффектации”. Актерская школа МХТ крепла стремительно, и в 1903 году уже казалось, что в 1899-м играли хуже, чем теперь. На самом деле они тогда играли иначе, более открыто, определенно и резко.

О. Фельдман

“Снегурочка”

Snow Maiden

by Aleksandr Ostrovsky



“Весенняя сказка” — так обозначил драматург жанр пьесы. Определение Островского совпадало с режиссерским видением будущего спектакля, с общим настроением молодого театра. “Весна” — ключевое слово третьего сезона, сомкнувшего два века; премьера “Снегурочки” прошла 24 сентября 1900 года, работа же над спектаклем началась ранней весной — именно тогда, когда начинается сказка: “Конец зиме, пропели петухи...”

Два года назад на сцене МХТ Станиславский работал над “Потонувшим колоколом” Гауптмана с его феями, эльфами, с “породистым” (как он подсказывал Бурджалову) козлоногим лесным хозяином. Там он чувствовал близость немецкой баллады — тесные ущелья, глубоко зажатые в горах озера.

“Снегурочка” для него — сказка русская, где необъятен простор до ледовитого моря, населенный лесным зверьем и лесными людьми.

Набираясь впечатлений в Троице-Сергиевой лавре, Станиславский снаряжает экспедицию на север, в Вологду. Оттуда привозят костюмы, вышивки, туеса, лапти. Художник В. А. Симов одновременно этнографически точен и поэтичен в своих эскизах. В режиссерских набросках Станиславского сплавлена сказочность и прищвинская реальность острого наблюдения, восторга природы. Все заправду, и все принадлежит поэзии: борение зимы с весной, таяние снегов, пробуждение леса и его населения — птиц, медведя, лешего и пней-лешенят. Люди-берендеи — порождение тех же

Снегурочка — М. П. Лилина

Mariya Lilina as *Snow Maiden*



времен года, снега и солнца. Жизнь пестрой человеческой слободки исполнена светлой неги, лени и раздолья; палаты Берендея — жилье и храм, который расписывает сам царь и богомазы, висящие под потолком в подвесках-люльках, помавающие кистями под благостное тихое пение. В режиссерском решении палат царя Берендея отозвались впечатления от Владимирского собора в Киеве, который Станиславский видел еще пустым, не до конца расписанным Васнецовым с его артелью. В облике царя-живописца, каким его представлял режиссер, что-то взято от стройного, длиннорядого и легкого Васнецова.

Легенда и правда театра — дебют в роли Берендея В. И. Качалова. О нем — воспоминания Станиславского, самого Качалова, описание Н. Е. Эфроса: “...Точно даже

и не из плоти сотворенный, а из сгущенных сияний, лучезарностей. Прямой, тонкий, белый и словно прозрачный... Мерные, протяжные звуки великолепного, точно расплавленное серебро, голоса”.

Воскрешая в исторических спектаклях правду древней Руси, в “Снегурочке” Станиславский открывал правду-поэзию сказки пра-исторической. Идиллия Берендеева царства противоположна реальному царству Грозного, это — праистория, сон-воспоминание о золотом веке, которого, впрочем, не было.

Образ праисторического детства соединен с образами “детства просто”. Снегурочка в спектакле должна была с визгом слетать с горы на санках, играть с котенком так же, как она играла в лесу с лешими, медведем, с послушными сказочной девочке волками (Станиславский задается вопросом, нельзя ли “загримировать волком” собаку и выпустить на сцену). Волшебный лес, а рядом — квохчут куры, дремлет лошадь.

Сцена из II действия
“Палаты царя Берендея”

Scene from Act II
Tsar Berendey's Chambers

Для Станиславского немаловажно было отделиться от восприятия “Снегурочки” как оперы: ведь именно в оперном театре ее чаще всего ставили, да и на драматической сцене она всегда шла “под музыку” (Чайковского или Римского-Корсакова). Арии Леля, дуэты, хоры великих композиторов были у всех на слуху. В Художественном театре спектакль шел не “под”, а “в” музыке А. Т. Гречанинова, открыто-фольклорной, слитой не с ариями — с народными песнями, не с балетными номерами — с хороводами.

Репетиции “Снегурочки” вели сам Станиславский и неутомимый Санин (тому, как всегда, поручались “народные сцены”). Для сотворения театральных чудес был приглашен прославленный К. Ф. Вальц из Большого театра. Работа ладилась. Увлечены своими ролями М. П. Лилина и Е. М. Мунт, играющие Снегурочку, О. Л. Книппер и М. Ф. Андреева — Лель, И. М. Москвин и М. А. Самарова сочетают сказочность и реальность характеров в диалогах Бобыля — Бобылихи, затейливы проводы масленицы, скомошьи забавы, крики вестников-бирючей, обряды, посвященные Яриле. Свидетели репетиций пророчили: “Снегурочка — это событие, огромное событие, поверьте мне. Чудно, великолепно ставят художники эту пьесу” (Горький — Чехову). “Поставлена пьеса изумительно” (Мейерхольд — Чехову).

Через неделю после премьеры тот же Мейерхольд констатирует: “«Снегурочка» провалилась”. Станиславский вспомнит через четверть века: “Спектакль не имел успеха”. Критики видели причину в растянутости (премьеру доигрывали далеко за полночь), в избытке бытовых подробностей, в том, что этнографическое зрелище тут затмило поэтическое слово. Сказка таяла, обесцвечивалась к финалу, как Снегурочка под лучами солнца. Спектакль прожил один сезон.

“Казалось бы, что он заслуживал лучшей участи”, — писал о нем Станиславский. В его записных книжках снова и снова выражаются сожаления, что театр не имел возможности сохранить декорации, не мог вернуться к отвергнутой публикой работе. В 1916 году он обращался к Немировичу-Данченко: “Не время ли для «Снегурочки»...” “Эта замечательная русская сказка не выходит у меня из головы”, — повторял он в 1936 году.

Е. Полякова

“Доктор Штокман”

Doctor Stokmann

(An Enemy of the People)

by Henrik Ibsen

За первые три года МХТ поставил четыре пьесы Ибсена. Немирович-Данченко из них поставил только одну, хотя именно ему принадлежала репутация “ибсениста”. Станиславского их норвежский современник занимал давно (в записной книжке 1891 года помечена трата — “Ибсен — 2 р. 25 коп.”). Его наброски к пьесе, которую репетировал Немирович (“Когда мы, мертвые, пробуждаемся”), свидетельствуют, что фантазии режиссера органически давались загадочные ритмы и излом символистской сценической пластики. Первый истинный актерский успех на сцене МХТ Станиславский имел в роли Левборга (“Эдда Габлер”). Ему была привычна структура драмы, движение которой никогда не теряет сориентированности на героя как на центр. Композиция у Ибсена противоположна чеховской композиции, с ее смещающимся центром, с непостоянством сцеплений и отстояний между персонажами; Станиславский как режиссер разгадал эти законы в “Чайке”, но как актер в роли Тригорина не мог с ними сжиться.

Набросок для “Мертвых” (впрочем, постановщику не сгодившийся) Станиславский сделал в те же летние месяцы, когда сочинял партитуру “Доктора Штокмана”. Она написана, кажется, совсем другой рукой. Чехов парадоксально ставил в вину Ибсену “отсутствие пошлости”, то есть, как можно понять, недостаток внимания к материи обыденной жизни, — Станиславский находит этой материи вдоволь. Спектакль занимал детальностью и всамделишностью в изображении дома доктора, в котором полно книг и медицинских склянок. Придя с улицы, Штокман протирает запотевшие очки и с удовольствием греет озябшие руки; здесь шумят дети и радушно потчуют гостей, жена доктора проворно накрывает на стол и зажигает большую светлую лампу, тепло и уютно, и доктор спешит переодеться по-домашнему — в мягкую куртку и шлепанцы. В этом семейном мирке, который может показаться ограниченным и тесным, есть нечто бесконечно дорогое и важное: он основан на любви и взаимопонимании, на прочнейших нравственных основах.

Чеховский мотив дома и отъезда, который уже прозвучал в “Чайке” и “Дяде Ване” и которому суждено было главенствовать в предстоящих “Трех сестрах” и “Вишневом саде”, несомненно бросает блики на “домашний” мотив в

“Докторе Штокмане”, на то, как в финале герой Станиславского в своем разгромленном жилье, подбирая камни, которыми ему перебили стекла, принимает решение: никуда не уедем!

Станиславский сыграл Штокмана, проведя его к внезапной и радостной простоте этого решения через сцены, в которых он понимает серьезность угроз и нарастающее одиночество, через картину публичного собрания, когда в ответ на речь Штокмана разъяренная толпа двинется с поднятыми кулаками, готовая избить “врага народа”. Он давал герою пережить минуту растерянности на трибуне

живалась способность не уступать перед угрозами и травлей, великая душевная сила.

Критики предполагали тут спор с Ибсеном: ведь в его персонаже проглядывают легендарные предки — горделивые и дерзкие викинги, а Штокман Станиславского с его детской улыбкой — из породы русских интеллигентов, скромных, деликатных, незаметных и неколебимых, не признающих компромиссов с собственной совестью, один из тех людей, для которых, как и для лучших чеховских героев, подвиг — не исключительная акция, а ежедневная, ежечасная стойкость. Про Штокмана говорили — похож на



(кто бы ждал такого от тех, с кем жизнь прожил) и возвращал ему его невозмутимость — только что почти юродивая, она становилась почти царственной.

В смешном, подслеповатом, неуклюжем докторе, чудачке, тыкавшем собеседника двумя пальцами в грудь, обнару-

всякого, но заметим, что черточки своего героя Станиславский взял у людей редких и замечательных: у Горького, у Римского-Корсакова, которому еще предстояла в 1905 году его собственная история с изгнанием из консерватории на манер “штокмановской”. Было важно и еще одно “заимствование черт”. Долговязая, сутулая фигура Штокмана — Станиславского, его бородка клинышком напоминала не только бытового тип, но и Дон Кихота: подобно тому, как в ламанчском идалго, первоначально принимаемом за пародию на рыцарство, проглядывал настоящий рыцарь, в милейшем, чуть нелепом и потешном докторе открывался

Сцена из IV действия
Фото 1923 г.
США, Филадельфия.

Scene from Act IV
Photo 1923
The USA, Philadelphia

человек великой души, рыцарь правды, отстаивающий ее перед полчищами врагов на трибуне, как на бастионе.

Борьба не ожесточала героя Станиславского, он оставался таким же естественным, светлым (этим эпитетом воспользовались едва ли не все рецензенты). Радостный, счастливый тон был неожиданностью спектакля. Убийственно серьезен был бургомистр Пэтер (В. В. Лужский) – мертвая и пугливая душа; для доктора же борьба за истину – здоровое, бодрящее занятие духа. Он экспансивен и весел, когда танцует озорную польку с женой, когда лихо пародирует бургомистра в сцене в типографии, когда с

зонтиком в руке гоняется за перепугавшимися мерзавцами, которые в финале попытались войти с доктором в сговор.

Радость человека, живущего в ладу со своими убеждениями, способного постоять за правое дело, пленяла публику, чья реакция (как рассказано в “Моей жизни в искусстве”) приобщила “Доктора Штокмана” к “общественно-политической линии” в искусстве МХТ; она оказалась важной и для театра. Как оказалась необходимой и важной для Станиславского возможность сыграть своего героя.

При создании МХТ публично было решено, что Станиславский не будет занят в героическом репертуаре. Из афиши Общества искусства и литературы не перешел в афишу МХТ ни его Отелло, ни его Уриэль Акоста; ненадолго прижился тут мастер Генрих из “Потонувшего колокола”.

Штокман был неожиданной и великолепной компенсацией за самоотречение актера. Штокман же стал несколько лет спустя материалом для самонаблюдений, приведших к первым опытам “системы”.

В. Силюнас, И. Соловьева



Доктор Штокман – К. С. Станиславский
Зарисовка А. Любимова

Konstantin Stanislavsky
as *Doctor Stockmann*
A sketch by Aleksandr Lyubimov

“Три сестры”

Three Sisters
by Anton Chekhov

О том, что они получают на следующий год новую пьесу Чехова, с автором договорились в апреле 1900 года, когда МХТ приехал в Крым. Обещав, Чехов не томил театр ожиданием: 23 октября приехал с готовой, хотя еще не перебеленной рукописью, 29-го ее прочитали в фойе. Милый курьер Дмитрий Максимович разнес по адресам тетрадки с ролями, назначенными сразу и точно: Прозоров Андрей Сергеевич – В. В. Лужскому; Наташа, его жена – М. П. Лилиной (по тому же адресу к Красным воротам заодно несли роль полковника Вершинина – К. С. Станиславскому); Ольга – М. Г. Савицкой; Маша – О. Л. Книппер; Ирина – М. Ф. Андреевой; Кулыгин Федор Ильич, учитель гимназии, муж Маши – А. Л. Вишневному; Тузенбах Николай Львович, барон, поручик – В. Э. Мейерхольду; Соленый Василий Васильевич, штабс-капитан – М. А. Грому (в обеих ролях через два-три сезона будут замены: Тузенбах отойдет к В. И. Качалову, Соленого будет играть Л. М. Леонидов). Тетрадки с ролями Чебутыкина, Федотика, Роде, сторожа земской управы Феропонта и няньки Анфисы соответственно А. Р. Артему, И. А. Тихомирову, И. М. Москвину, В. Ф. Грибунину и М. А. Самаровой. Чехов сидел на репетициях. Без просьб исполнителей (этого тогда не было в заводе) вносил изменения в текст. Получив поправки, Станиславский писал: “Удивляемся вашей чуткости и знанию сцены (той новой сцены, о которой мы мечтаем)”. Так, Чехов сокращал в роли Андрея все, что актер мог сделать внутренним монологом; менял реплики Вершинина и Тузенбаха, уводя главное в подтекст. Соленому почти перед премьерой вписал реплики, без которых сегодня и не представляешь роли – эти невнятные сигналы, которые подает глухонемая душа, эти строчки стихов (угрожающий Лермонтов спутан с дедушкой Крыловым), этот обидчивый, сулящий расплату вопрос (“Почему это барону можно, а мне нельзя...”). Про флакон с духами, которыми Соленый прыскает свои пахнущие трупом руки, Чехов тоже вписал по ходу репетиций. Как и фразу разбившего фарфоровые часы Чебутыкина, которой он отзывается на вздох Ирины “Это часы покойной мамы”: “Может быть. Мамы так мамы”.

Чехов, присутствуя на репетициях, утверждался в сценической осязаемости своей поэтики. И уже не делал



— как делал еще в “Дяде Ване”, не говоря об “Иванове” — оглядки на то, что “театрально” или “не театрально” в привычном смысле.

Ставя “Трех сестер”, в Художественном театре отыскивали принципы нового сценического развития “без толчков”. Не сцепления драматургического механизма, а перетекание малых житейских событий, их кантилена — пусть это слово странно применить, когда на сцене подают чай, подписывают бумаги, сумерничают, поправляют ошибки в гимназических диктантах.

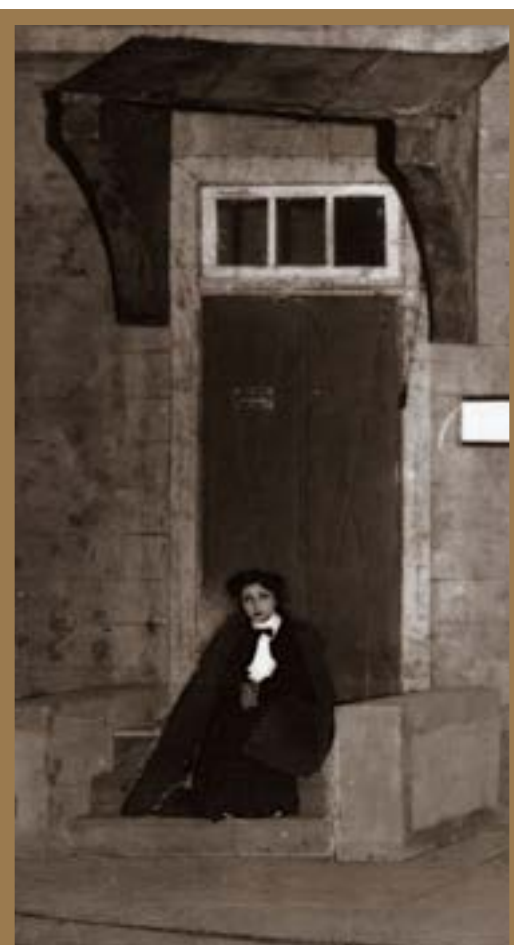
Немирович-Данченко писал Чехову, как хотелось бы передать на сцене простое, верно схваченное течение жизни — “именины, масленица, пожар, отъезд, печка, лампа, фортепьяно, чай, пирог, пьянство, сумерки, ночь, гостиная, столовая, спальня девушек, зима, осень, весна...”. И печка в спектакле была именно такая, какую узнавали все, знали тепло больших изразцов, будто сам к ним приклады-

вал и чуть отодвигал — больно с холоду — замерзшие руки. И молочное стекло большой керосиновой лампы светилось, как в знакомом доме. И такими же простыми, узнаваемыми были вещи, по просьбе режиссеров подобранные В. А. Симовым: камчатная скатерть для именинного стола, истертый текинский ковер на крашеном дощатом полу, и часы с кукушкой, и еще часы, которые все запаздывают пробить и потом бьют торопливо, словно сконфузившись. Рецензент писал: “Я был в самом обыкновенном обывательском доме, которых немало встретишь по нашей провинциальной глуши” (“Новое время”, СПб., 1901, 3 марта). Все воспринималось как жизнь, было жизнью: “Разница между сценой и жизнью только в миросозерцании автора — вся эта жизнь, жизнь, показанная в этом спектакле, прошла через миросозерцание, чувствование, темперамент автора. Она получила особую окраску, которая называется поэзией” (НД, ИП, т.1, с.230–231). Вот эту прозрачную линзу Чехова, сквозь которую на сцену проходит поэтически преломленная и просвеченная жизнь, и находили “художественники”.

В пьесе, в дни премьеры для людей в зале такой понятной, такой “про них самих”, звучали мотивы бытийственные. Они проступали в необытовленном звучании голо-

Ольга — М. Г. Савицкая
Маша — О. Л. Книппер
Ирина — Н. Н. Литовцева

Margarita Savitskaya as *Olga*
Olga Knipper as *Masha*
Nina Litovtseva as *Irina*



сов, в текучей пластике мизансцен, в музыкальной изменчивости ритмов — “быстро”, “очень быстро”, “медленно”, “вдруг заторопившись”, “лениво”, “нервно”, “мягко” (см. в режиссерском экземпляре Станиславского). Мотив тоски и счастья, мотив исходного одиночества человека и желание что-то делать для других, быть нужным, оставить след, — мотивы, соприкасающиеся, как позже скажет Станиславский, “с высшим чувством правды и справедливости”, с “устремлением нашего разума в тайны бытия” — все слагалось в музыку спектакля, завершаясь последней его нотой: “Если бы знать...”

Благородство “Трех сестер” на сцене МХТ сказывалось в том, что театр ни на кого конкретно — ни на недалекого Кулыгина, ни даже на Наташу, которой Лилина давала пугающую обворожительность, обескураживающую уверенность существа, которое “знает, как надо” — не перелагал ответ за несостоявшееся счастье иных персонажей.

Жизнь здесь и цвела и отцветала по собственным законам.

Выражение “течение жизни” в режиссуре “Трех сестер” словно бы возвращало себе свою образную

суть. Жизнь льется, слепит, бежит, иссякает, где-то ей предстоит вновь пробиться. Где ей естественней пробиться, если не в любви? Дуэт Станиславского — Вершинина и Книппер — Маши вошел в сокровищницу сценической лирики. В первом акте Маша — Книппер, собравшаяся было уйти с именин, после нескольких фраз Вершинина то застегивала, то расстегивала мелкие пуговицы перчаток, опустив над этими пуговицами лицо с чуть проступающей улыбкой. Деталь по телесности и по пронизательности чисто толстовская. Немирович-Данченко потом напишет, что МХТ в своем восприятии жизни был так пропитан Толстым, что и Чехова подчас чувствовал “через Толстого”. От Толстого в спектакле МХТ была физическая любовь к жизни. От Чехова, к глубинам которого приближались, шло знание, как жизнь сама себя глушит, исходно таит в себе муку напрасности и случайности, муку конечности, муку неполноты. Тоска глушащей себя жизни оборачивается жаждою перемен.

Такой жаждою перемен, нервным и торопящим согласием, чтобы пришла все сметающая буря, жил в роли Тузенбаха Мейерхольд (“Крушите жизнь — и с ней меня!”). Качалов, вступивший в спектакль сначала как неудачный дублер Станиславского, стал играть Тузенбаха с сезона 1902/03. Роль осталась для него самой любимой за всю

Тузенбах — В. И. Качалов
Вершинин — К. С. Станиславский

Vasily Kachalov as *Tusenbach*
Konstantin Stanislavsky as *Vershinin*



артистическую карьеру: он отдал Тузенбаху неисчерпаемость жизнелюбия, готовность все от нее стерпеть, как бы она — жизнь — ни обманывала, ни обделяла, ни была чужда справедливости. Эта нота, вероятно, была ближе, чем мейерхольдовская, общему звучанию спектакля, в котором Станиславский — Вершинин застенчиво и чуть удивленно произносил: “Жить хочется чертовски!”

И. Соловьёва

Сцена из IV действия
Ирина — Н. Н. Литовцева
Чебутыкин — А. Р. Артем
Кулыгин — А. Л. Вишнеvский

Scene from Act IV
Nina Litovtseva as *Irina*
Aleksandr Artyom as *Chebutykin*
Aleksandr Vishnevsky as *Kulygin*

“Мещане”

The Petty Bourgeoisie
by Maksim Gorky

Горький познакомился с Художественным театром в 1900 году в Крыму. Мемуары “Из прошлого” В. И. Немировича-Данченко сохранили описание романтической фигуры неизвестного, возникшего из темноты и указавшего путь (искали дом Чехова и заблудились в сумерках). На следующий день состоялось официальное знакомство, быстро переросшее в тесное общение. Горький отвечал всем пунктам кодекса МХТ: талантливо, художественно, самостоятельно. Один из самых популярных русских писателей, пользующийся известностью у публики, традиционно от литературы далекой. Плюс необыкновенно интересная личность, что крайне важно для театра, желающего ставить не произведения, но автора. Актеры были очарованы живописной выразительностью фигуры, увлечены великолепными рассказами о скитаниях, о людях, встреченных в дороге, о неведомых обычаях и незнакомых нравах.

От Горького ждали пьесу в духе его “босаяцких рассказов”. Поэтому сочинение из семейного мещанского быта (совсем недавно с триумфальным успехом прошла семейная драма Найденова — “Дети Ванюшина”) было принято в театре с долей обескураженности.

Неблизкой театру оказалась жесткость противопоставления двух миров, один из которых близок и дорог автору, а второй ненавидим всеми силами души.

Перед режиссерами Станиславским и В. В. Лужским было два пути. Либо поверить в пафос драматурга, безоговорочно принять его идеи и ставить пьесу “с тенденцией”, с резким делением мира на черный и белый, “свой” и “враждебный”. Либо пойти за жизненной материей, взятой автором, за характерами и ситуациями, сложными и многомерными. Они выбрали второе.

Станиславский энергично развивал и находил неожиданные сценические воплощения основным мотивам пьесы: теме дома и тяги к разрыву, уходу; ежедневных повторений одного и того же и зарождения нового. Изыскивал и варьировал различные модуляции скуки, одолевающей персонажей. Тонко подчеркивал оттенок преувеличенной страстности их споров и объяснений, отдающих дешевой театрализацией. Для Станиславского это был путь “оживления” пьесы. Авторская философия его не трогала, и режиссер пытался расцветить постановку бытовыми подробностями. Идеи торжества жизненной силы над слабо-

стью, нищенский культ силы были глубоко чужды его мировоззрению (несмотря на уговоры Чехова и самого автора, К. С. отказался от центральной роли машиниста Нила). Пылкие тирады Тетерева казались Станиславскому настолько несуразными, что в режиссерском экземпляре их сопровождает пометка об алкогольном опьянении говорящего. Часть сцен (в том числе сцена объяснения Петра и Елены, забывающих о больной Татьяне в пылу славословия радости жизни) так и осталась в режиссерском экземпляре нерешенными.

Получив пьесу одновременно бытовую и жестко тен-

денциозную, театр не пытался гармонизировать ее несоединимые противоречия. И тем самым навлекал на себя упреки рецензентов в искажении автора.

Уже в период репетиций Чехов писал Книппер: “Зачем вы играете пьесу Горького на “о”? Что вы делаете?! Это такая же подлость, как то, что Дарский говорил с еврейским акцентом в Шейлоке. В “Мещанах” все говорят, как мы с тобой”.

Настырное оканье, характерные “тики”, обилие вещей и подробностей будут отмечены рецензентами как режиссерский просчет. “Из комнаты, где лежит больная Татья-



на, начинают зачем-то выносить мебель, сундук, туалет. Кухарка сосет ушибленное место. Зритель забавляется этими пустяками и оттягивается от пьесы... Акулина Ивановна вышвыривает на сцену грязное белье... Степанида таскает через сцену какие-то матрацы и перины и вообще слишком много занимает собой места” (Н. Е. Эфрос, “Новости дня”, 1902, № 6962, с. 4).

После цензурных придирок и срочного перемарывания текста, осуществленного Немировичем-Данченко, генеральная собрала “весь Петербург”: театр блистал бриллиантами, мундирами и мехами. Но ореол крамольности не помешал рецензентам после премьеры, состоявшейся 26 марта 1902 года, окрестить спектакль “скучным” и даже, как отмечал злоязычный А. Р. Кугель, “паки скучным”. Вместо ожидаемого гимна человеку на сцене была семейная драма средней руки. С удивлением отмечали в постановке “Мещан” неподвзятость подхода, когда театр “одинаково

Е. П. Пешкова
О. Л. Книппер
Максим Горький
К. П. Пятницкий
С. А. Скирмунт

Ekaterina Peshkova
Olga Knipper
Maksim Gorky
Konstantin Pyatnitsky
Sergei Skirmunt

Сцена из I действия
Петр — А. П. Харламов
Поля — О. П. Алексеева
Татьяна — Н. Н. Литовцева

Scene from Act I
Aleksei Kharlamov as *Pyotr*
Olga Alekseeva as *Polya*
Nina Litovtseva as *Tatiana*

трактует (одними сценическими средствами) как неподдельных мещан, так и их строгих судей”. Особые нарекания вызвал исполнитель роли Нила – С. Н. Судьбинин. Наибольший успех сопутствовал исполнению роли певчего Тетерева – Н. А. Барановым (до поступления в школу МХТ он действительно был певчим, и роль была ему отдана по соображениям типажности).

В постановке Художественного театра характеры Горького, обретая большую жизненность, потеряли масштабность. При всей увлеченности Горьким в труппе театра не нашлось средств для открытия того, что Немирович-Дан-

“На дне”

The Lower Depths
by Maksim Gorky

23 августа 1902 на труппе Художественного театра была прочитана пьеса “На дне”. Горький предложил МХТ гениальную и еретическую пьесу, где гамлетовские вопросы смысла бытия обсуждались подонками общества. Где непривычный натурализм отталкивающих подробностей (ошпаренные кипятком ноги, давленник-самоубийца, ссоры проститутки с сутенером) сочетался с романтической риторикой монологов. Странный потусторонний свет рельефно выделял фигуры персонажей – убийц, шулеров, грабителей, бродяг, алкоголиков, сутенеров, содержателей ночлежки. “Бывшие люди”, скатившиеся на самое дно жизни, не имели никаких шансов выбраться отсюда. С этого “дна” не уйти. Мир горьковской ночлежки беспощаден к человеку. В нем потеряны понятия награды и воздаяния. Никто не спасется – ни мудрец, ни праведник. Умирает кроткая Анна, убивают мерзкого домохозяина, вешается горький алкоголик с нежной и слабой душой. Каторга грозит и злой жене, и удалому вору. Бесследно пропала чистая и добрая Наташа. Пытающийся жить по “закону” Татарин раздробил на работе руку, и не дожидается его теперь далекая татарка, которая “закон помнит”.

Для Станиславского вводом в пьесу стало впечатление от экскурсий по ночлежкам Хитрова рынка. Потрясенный бытом ночлежных домов, он вносит в режиссерский план массу остро замеченных подробностей: ему важно, что под мундиром Медведева – грязная русская рубашка, а Сатин спит на собственных башмаках, завернутых в верхнюю одежду. Станиславскому было необходимо почувствовать жизнь этих людей – ощущение грязной одежды на теле, скученности немых тел в пространстве, где нет возможности уединиться, где все – на людях. Его волновали не слова о Человеке, не философия Луки или его спор с Сатиным. В трагедии бытия, предложенной Горьким, его занимал тоскливый ужас ежедневного бессмысленного существования “бывших людей”, у которых единственный выход – в смерть.

Для Немировича-Данченко важным было другое. В безнадежной игре с судьбой горьковские герои сохраняли главное – храбрость, силу духа, здравый смысл и чувство юмора. Не загромождать пьесу, не отяжелять, не глушить авторский звук, не затемнять свет – вот смысл призывов Немировича к актерам. Он повторял как заклинание: “бодрая легкость” – ключ сценического решения “На дне”.

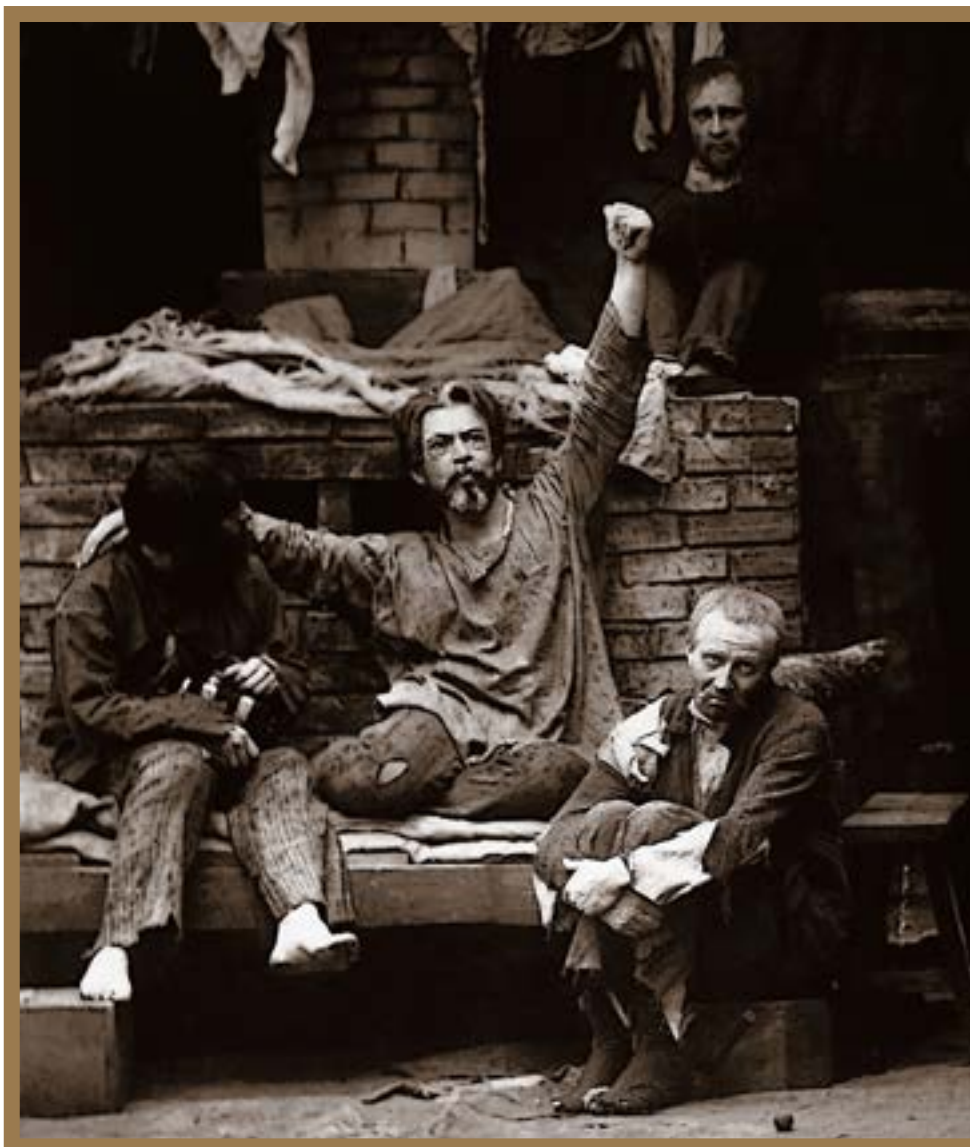


ченко называл “духовной сущностью самого поэта”. Поисками ее театр будет занят в “На дне”.

О. Егوشина

Сцена из III действия
Тетерев – Н. А. Баранов
Нил – С. Н. Судьбинин

Scene from Act III
Nikolai Baranov as *Teterev*
Serafim Sudbinin as *Neil*



“А в этой бодрой легкости вся прелесть тона пьесы. И если мне будут говорить, что это постановка Малого театра, я уверенно скажу, что это вранье. Напротив, играть трагедию (а “На дне” – трагедия) в таком тоне – явление на сцене совершенно новое”. Немирович-Данченко нашел, по выражению Станиславского, “настоящую манеру играть пьесы Горького”, хотя сам Станиславский эту манеру – “просто докладывать роль” – не принял.

Разногласия постановщиков привели к тому, что впервые ни Станиславский, ни Немирович-Данченко не подписали афиши. Не появились имена режиссеров и тогда,

когда определился оглушительный успех спектакля. “Стон стоял. Было почти то же, что на первом представлении “Чайки”. Такая же победа [...] – писала Книппер мужу. – Главная-то красота спектакля та, что не стужали краски, было все просто, жизненно, без трагизма. Декорации великолепны. Театр наш снова вырос”.

На сцене возникал незнакомый, пугающий мир ночлежки. В грязном темном подвале с тяжелыми каменными сводами, среди низких осклизлых нар с кучей наваленного грязного тряпья жили, страдали, умирали, философствовали люди, о которых Влас Дорошевич напишет после премьеры: “Вы, зритель, почувствовали, что он, бывший арестант, шулер, ночлежник, выше вас в эту минуту и умственно и нравственно”.

Актеры играли с достоверной точностью, но и с ощу-

Сцена из IV действия
Клещ – А. Л. Загаров
Сатин – К. С. Станиславский
Барон – В. И. Качалов
Актер – М. А. Громов

Scene from Act IV
Aleksandr Zagarov as *Kleshch*
Konstantin Stanislavsky as *Satin*
Vasily Kachalov as *Baron*
Mikhail Gromov as *Actor*

Настя – О. Л. Книппер

Olga Knipper as *Nastya*

щением трагической приподнятости персонажей над грязной действительностью. О. Л. Книппер-Чехова подчеркивала в дешевой проститутке Насте, кутавшейся в грязную кофту и смолившей папиросы, пронзительную тоску по любви (пусть вычитанной из дешевых романов). В живописном Сатине — Станиславском жили прирожденная гордость, дерзость насмешника, сила, внушающая уважение. В. И. Качалов нашел в Бароне ту смесь чванства и самопрезрения, униженности и врожденного аристократизма, которая заставляла зрителей одновременно смеяться над этим облезлым остзейцем, и сострадать ему почти против

любви”. Лука стал любимой ролью-спутником Москвина, которую он играл более сорока лет. Небольшого роста, опрятный старичок, много повидавший на своем веку, с ироническим огоньком в глазах постепенно от сцены к сцене вырастал, по выражению Н. Е. Эфроса, — в “воплощение добра и любви в ее евангельском смысле”. Тихо, убежденно напутствовал он умирающую: “А Господь — взглянет на тебя кротко-ласково и скажет: знаю я Анну эту! Ну, скажет, отведите ее, Анну, в рай! Пусть успокоится... знаю я, жила она — очень трудно... очень устала... Дайте покой Анне...” И верилось, что этот человек пришел откуда-то издалека и



воли. Рецензенты хвалили хрупкую прелесть Наташи в исполнении М. Ф. Андреевой, сочную игру М. А. Самаровой (Квашня), теплый комизм В. Ф. Грибунина (Медведев).

В персонажах угадывался лежащий за словами, за непосредственными событиями неясный свет надежды, той самой надежды, которая рождается только на пожарище души. Не в торжествующих уверениях “Человек — это звучит гордо”, а в самих этих людях из ночлежки, как их играли актеры МХТ, было оправдание Человеку. И наиболее сильно этот мотив звучал в роли Луки в исполнении Москвина. Как когда-то царь Федор, его Лука стал

для зрителей нравственным центром спектакля. В Луке — Москвине жила жалость к жизни, та самая страсть жалости, о которой Достоевский сказал, что она “пуще

ведомо ему то, чего не знают другие.

Вскоре после премьеры Горький разочаровался в постановке и обвинил Художественный театр, и прежде всего Москвина, в идеологически неверном прочтении его пьесы. Станиславский невзлюбил себя в Сатине и всю постановку окрестил “Малым театром” (это обвинение стало острой незаживающей обидой для Немировича-Данченко). Но споры и разногласия создателей не повлияли на счастливую жизнь спектакля. Сдвоенная нота ужаса и восторга, так жадно востребованная публикой премьеры, еще долгие годы вызывала ответный ток в зрительном зале.

О. Егوشина

Сцена из I действия

Scene from Act I

“Юлий Цезарь”

Julius Caesar
by William Shakespeare

ей Рима и современным театром, шекспировскому тексту желали придать силу исторического документа.

Картина древнего Рима, открывшаяся взорам публики на премьере 2 октября 1903 года, ничем не напоминала об имперском мраморном великолепии Вечного города, каким его привыкли рисовать исторические живописцы, каким он представал в знаменитом мейнингенском “Юлии Цезаре”, венце парадного археологизма XIX века. Это был Рим доимператорских времен, сложенный не из мрамора, а из темного кирпича, под стать красноватой, обожженной полдневным зноем земле, на которой он стоял, город тес-

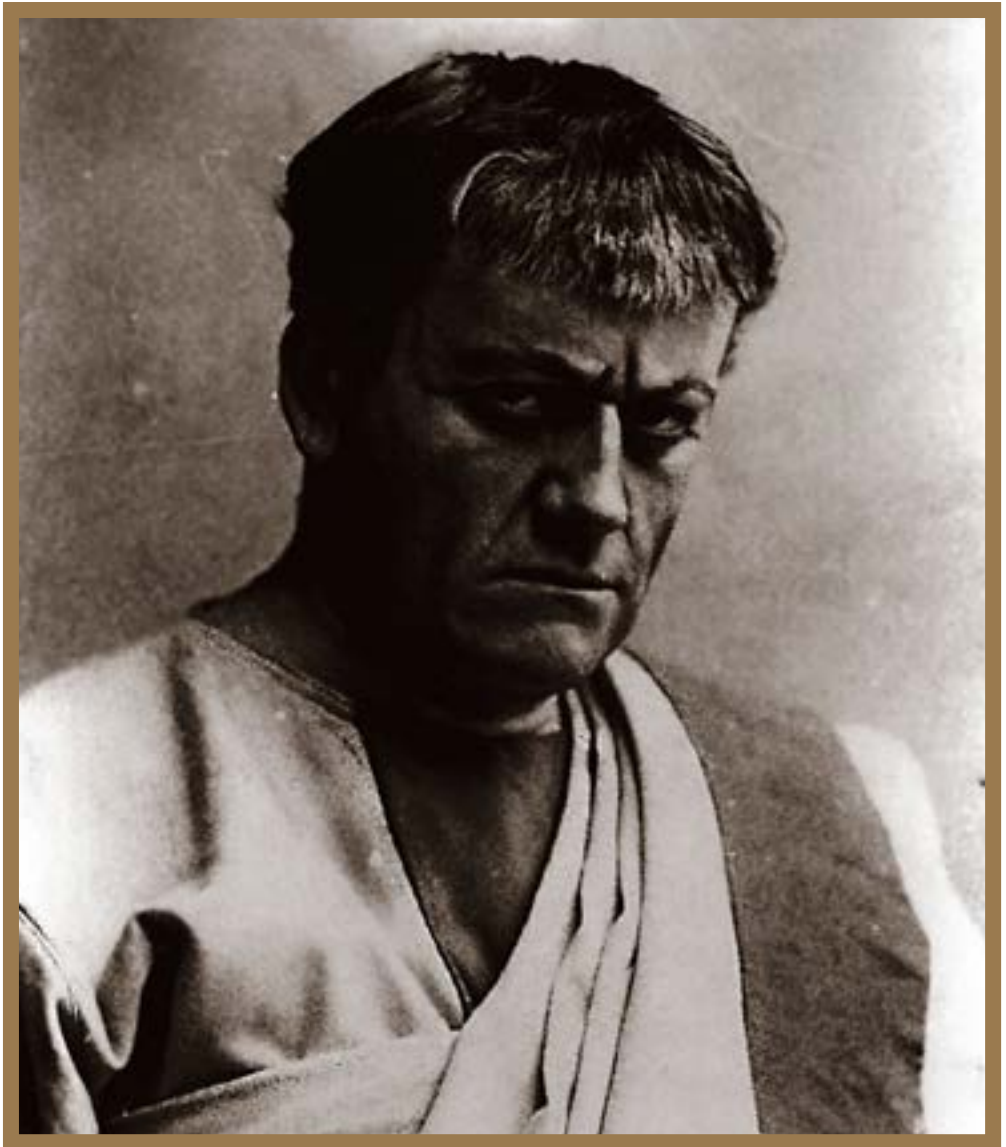


“Мы ставим “Юлия Цезаря”. Остановили все репетиции и устроили из театра библиотеку, музей и мастерские. Вся труппа занята собиранием материала и изучением эпохи”, — писал в мае 1903 года Станиславский. Актеры Художественного театра уже не в первый раз превратились в археологов, репетиционные комнаты были завалены горами исторических книг, музейными копиями римского оружия, одежды, посуды, всякой прочей утвари. Все учились носить тогу, стараясь, чтобы складки падали в точности так, как на античных статуях. Летом режиссер “Юлия Цезаря” Немирович-Данченко и художник спектакля В. А. Симов бродили по римским развалинам, делая бесчисленные зарисовки и стараясь составить точную до мелочей картину того, что такое был Рим в 44 году до Р. Х., как ходили, говорили, смеялись на римских улицах, во что одевались, в каких домах жили. Автор трагедии должен был тут играть по преимуществу роль посредника между истори-

ных улиц, сумрачных пыльных закоулков, увиденный не из романтизирующей дали веков, не извне, а изнутри, глазами населявших его людей, для которых Рим был не историческим памятником, а местом, где они жили.

Площади и улицы Рима на сцене МХТ кипели многокрасочной и многоголосой, обыденной и вечно праздничной жизнью южного города, заполненного пестрой толпой, жадной до зрелищ, простодушной, готовой отдаться всякому ловкому демагогу и грозной в гневе. “Подвижная и изменчивая, как волны моря, — писал Н. Е. Эфрос, — жила эта толпа, покорная законам своей коллективной психики”. Толпу, в минуты восторга или ярости способную превращаться в единое многоглавое существо, составляли в спектакле люди, у каждого из которых — свое особенное лицо, свой

Сцена в Сенате
Scene at the Senate



характер, своя судьба. Многие страницы режиссерского плана Немировича-Данченко заняты досконально подробным описанием бродячих торговцев, солдат, фруктошников, евреев-лавочников, римских щеголей, брадобреев, уличных мальчишек, рабов, нумидийца с ослом, девушки с амфорой, греческой куртизанки, сирийской танцовщицы... Все это на сцене шумело, двигалось, кипело жизнью.

“Шекспир всегда рисует толпу “пушечным мясом”, полнокровным, но без всякого сознания” — сказано в режиссерском плане. Но этот страдательный и вечно страдающий персонаж истории оказывался в спектакле МХТ, как

и у Шекспира, не одним лишь фоном для главных лиц, сторонников республики и цезарианцев. Шум и кружение уличной толпы, как и все поражавшее

воображение зрителей богатство живых деталей римской повседневности, передавая реальность самого вещества истории, несли в себе нечто от ее совокупного смысла, во власть которого отданы судьбы отдельных людей, даже если это Брут и Цезарь.

Историческую трагедию Шекспира в Художественном театре толковали как трагедию самой истории, ее необратимого хода, несущего конец республиканским вольностям и триумф империи: “распад республики, вырождение нации, гениальное понимание этого со стороны Цезаря и естественное непонимание этого со стороны ничтожной кучки «последних римлян»” (НД, ИП, т.1, с.340).

Юлий Цезарь — В. И. Качалов, стареющий тиран с брезгливой улыбкой на тонких губах, знал, что Рим созрел для рабства, и презирал его за то самое, что несло ему, Цезарю, победу, презирал чернь, от которой все еще зависел, презирал даже смерть, когда с бесстрашием солдата и безразличием человека, уставшего жить, шел навстречу кинжалам заговорщиков и падал мертвый в оцепенелой тишине Сената.

Юлий Цезарь — В. И. Качалов
Гай Кассий — Л. М. Леонидов

Vasily Kachalov as *Julius Caesar*
Leonid Leonidov as *Cassius*



Станиславский был убежден, что провалил роль Брута, страшно тяготился ею и, сыграв ее в последний раз, испустил вздох облегчения. В его Бруте, благородном идеалисте с загаженной гамлетовской печалью, заключалось свойство, связанное и с нравственным смыслом образа, и с театральным языком, на котором образ был создан: стойкое недоверие к героической позе и патетической декламации. Свои республиканские речи Брут произносил, словно испытывая неловкость от слишком уж возвышенных слов. Монологи звучали так, будто слова сами, ненароком выходили из его уст; во втором акте, тихо размышляя о судьбах Рима, Брут зябко кутался в плащ от предрассветного холода, которым тянуло из сада.

Разрывая с поэтикой традиционного театра, Станиславский шел, как всегда, до конца, что вызвало град упреков в рецензиях; лишь очень немногие, самые тонкие зрители, в том числе Л. А. Сулержицкий, сумели оценить избранный актером путь. “Пройдет 20 лет, и все заиграют по-вашему”, — писала ему В. В. Котляревская. Автор письма ошибся в одном: так осмелились играть только через полвека. Немирович-Данченко приступал к репетициям “Юлия Цезаря” с давно выработанным взглядом на идею шекспировской трагедии: “никакое благополучие

не достигается убийством”. Но в спектакле МХТ, как он сложился в итоге, причину гибели римской свободы находили не в моральных ошибках республиканцев, а

в неизбежном ходе вещей, в безжалостном движении реальной истории, редко отвечающей нравственным требованиям.

Воссоздавая предметную материю истории, живое течение прошлого, его вкус, цвет и запах, впуская на подмостки волнуемую стихию исторического бытия, МХТ приближался к тому, что В. Г. Белинский называл “божественной объективностью” Шекспира. Душевной опоры и нравственной истины театр искал не в морализаторстве, пусть самом благонамеренном, а в вековой прочности повседневного существования людей, в привычках простонародного быта, не столь уж зависимого от политических перемен: в конце концов, кто бы ни правил Римом — республиканцы или императоры, римская улица жила своей жизнью, цирюльники все так же брили прохожих, торговцы бранились, нумидийцы ввели своих

ослов, а сирийские танцовщицы забавляли народ.

В 1923 году, спустя 20 лет после премьеры, описывая “Юлия Цезаря” в МХТ, Н. Е. Эфрос с особой проникновенностью вспоминал сцены уличной толпы и сцены грозы, сумерек и рассветов — с пением птиц и первыми лучами солнца. Две бессмертные, несущие надежду стихии — природы и народной жизни — встают рядом в памяти человека, которому суждено было узнать о “минутах роковых” истории совсем не из сочинений древнеримских летописцев.

А. Бартошевич

Улица Рима

The street in Rome

“Вишневый сад”

The Cherry Orchard
by Anton Chekhov



Последняя прижизненная постановка пьесы Чехова в Художественном театре. О том, чего она стоила автору, почему он так медленно над ней работает, почему так долго ее переписывает и не присылает в Москву последний акт, — в театре никто не догадывался, даже жена, хотя все знали, что он тяжело болен. Не знали только, как быстро и мучительно болезнь прогрессирует, позволяя писать иногда лишь по три-четыре фразы в день.

Первые впечатления от чтения “Вишневого сада” в театре были у многих, как всегда, смутными. Возникли некоторые возражения или, вернее, советы автору в первом отклике Немировича-Данченко (“Гармонию немного нарушает тягучесть второго акта [...]). Слабее кажется пока Трофимов” и т. п.). Безоговорочно восторженно принял пьесу Станиславский. В октябре 1903 года он писал Чехову в Ялту: “По-моему, “Вишневый сад” — это лучшая Ваша пьеса. Я полюбил ее даже больше милой “Чайки”. Это не комедия, не фарс, как Вы писали, — это трагедия, какой

бы исход к лучшей жизни Вы ни открывали в последнем акте. Впечатление огромно, и это достигнуто полутонами, нежными акварельными красками. В ней больше поэзии и лирики, сценичности; все роли, не исключая прохожего — блестящи. Если бы мне предложили выбрать себе роль по вкусу, я бы запутался, до такой степени каждая из них манит к себе”. М. П. Лилина в своем письме через месяц добавляла к этому: “Наконец-то мы получили роли. И я — Аню; почему-то когда Владимир Иванович читал пьесу, мне эта роль сразу понравилась, и я стала просить ее, чего не делала ни с одной ролью, а когда получила, испугалась, потому что главное в этой роли — молодость, а мне 37 лет. [...] Когда читали пьесу, многие плакали, даже мужчины; мне она показалась жизнерадостной, и даже на репетиции этой пьесы весело ездить”. (Позднее Лилина перешла на роль Вари.)

Обширная переписка режиссеров с автором шла по поводу распределения ролей. Без конца менялись и перетасовывались кандидатуры исполнителей, и Чехов иногда терялся, когда спрашивали его мнения.

В конечном счете роли распределились так: О. Л. Книппер-Чехова — Раневская (одно время о ней думали и как о Шарлотте), В. И. Качалов — Петя Трофимов (артист причислял его к своим “бунтарям”), М. Ф. Андреева — Варя, В. Ф. Грибунин — Симонов-Пищик, И. М. Москвин — Епиходов (“если Москвин хочет играть Епиходова, — очень рад”, — писал Чехов). Так же, как и Артем (первый Фирс в “Вишневом саду”), Москвин пользовался особым расположением Чехова. Антон Павлович наслаждался его чтением своих юмористических рассказов, и в роли Епиходова охотно разрешил ему целый ряд комедийных “отсебятин”.

Так, например, два куплета “жестокое романса” (“Что мне до шумного света...”) были вставлены и обыграны Москвиным для выражения ревности Епиходова. В четвертом акте была вставлена Москвиным и одобрена Чеховым реплика: “Ну что же, это со всяким может случиться...” после очередного епиходовского “несчастья”. Станиславский запомнил фразу Чехова: “Я же именно такого и хотел написать. Это чудесно, послушайте!”

Автору очень хотелось, чтобы Лопухина играл Станиславский, но Константин Сергеевич явно предпочитал

Гаев — К. С. Станиславский
Аня — М. П. Лилина
Фото 1908 г.
Трофимов — В. И. Качалов
Раневская — О. Л. Книппер
Аня — М. П. Лилина
Фото 1908 г.

Konstantin Stanislavsky as *Gaev*
Mariya Lilina as *Anya*
Photo 1908
Vasily Kachalov as *Trofimov*
Olga Knipper as *Ranevskaya*
Mariya Lilina as *Anya*
Photo 1908

роль Гаева, считая, что у него “не выходят купцы или, вернее, выходят театральными, придуманными”. Остановились на Лопухине – Леонидове. В своих воспоминаниях тот пишет: “И вот, когда мы пришли к Чехову, мы забросали его вопросами. Муратова, игравшая Шарлотту, спрашивает Антона Павловича, можно ли ей надеть зеленый галстук. – “Можно. Но не нужно”, – отвечает автор. Кто-то спрашивает, как надо сыграть такую-то роль. – “Хорошо”, – последовал ответ. Мне сказал, что Лопухин должен походить не то на купца, не то на профессора-медика Московского университета. И потом, на репетиции, после треть-

неожиданного, чем контраст. “Настроение” возникало из одновременности переплетающихся переживаний. Оно выходило из неподвижности, становилось напряженным и действовало на зрителя по нескольким линиям сразу. Так был построен 3-й акт, где в атмосфере невеселой вечеринки, вальсов, шумных фокусов Шарлотты все нарастало и нарастало тоскливо-тревожное ожидание Раневской, как бы усугубленное звонкой, бодрой уверенностью Ани и Трофимова, которым уже не нужен “вишневый сад”. Тревога росла, казалось, вот-вот она получит разрядку, и снова судорожно сжималась, от пустяка, от стука бильярдных шаров

в соседней комнате, помешавшего Гаеву сказать сестре, чем кончились торги. И дойдя до высшей точки напряжения, настроение акта разрешалось наконец в опьяненном лопухинском: “Я купил!”, в тихом плаче Раневской, в порывистых утешениях Ани. Так с концом акта приходил конец целой эпохи жизни.

Ольга Леонардовна Книппер-Чехова была и навсегда осталась несравненной Раневской. Казалось, и в наши дни она одна владеет какой-то заветной тайной этого тончайшего, сложнейшего по внутренним психологическим переплетениям чеховского образа. Угадав еще тогда, в начале века, что самое трудное для актрисы в образе Раневской – найти ее “легкость”, она ничем не отяжелела ее и с годами. Незабываемым для многих современников остался ее дуэт с Гаевым – Станиславским.

Обратимся еще раз к страницам “Моей жизни в искусстве”: “В первый раз с тех пор, как мы играли Чехова, премьеры его пьесы совпадала с пребыванием его в Москве. Это дало нам мысль устроить чествование любимого поэта. Чехов очень упирался, угрожал, что останется дома, не приедет в театр. Но соблазн для нас был слишком велик, и мы настояли. [...] Юбилей вышел торжественным, но он оставил тяжелое впечатление. От него отдавало похоронами. Было тоскливо на душе”. И далее: “Со временем, когда спектакль дозрел, в нем еще раз обнаружили свои большие дарования многие из артистов нашей труппы. [...] Я также имел успех в роли Гаева и получил на репетиции похвалу от самого Антона Павловича Чехова – за последний, финальный уход в четвертом акте”.

В. Виленкин



го акта сказал мне: “Послушайте, Лопухин не кричит. Он богатый, а богатые никогда не кричат”.

Репетиции оказались трудными и для автора, и для театра. “Когда он приехал и начал ходить на репетиции, скоро пошли недовольства, он нервничал”, – вспоминал Немирович-Данченко в день 25-летия со дня первого представления “Вишневого сада”, – “то ему не нравились некоторые исполнители, то ему не нравился подход режиссера...”

Однако Станиславский и Немирович-Данченко к этому времени уже овладевали законами драматургии Чехова. Они умели находить чеховское “настроение” не только в отдельных кусках-действиях, в отдельных удачных мизансценах и паузах, но и во внутреннем лейтмотиве каждого акта. Этот лейтмотив они умели уже четко выделить, провести сквозь глубокие эмоции исполнителей и подкрепить его безошибочно действующими сценическими средствами, по принципу контраста или соответствия – не менее

Шарлотта – Е. П. Муратова
Симеонов-Пищик – В. Ф. Грибунин
Фото 1908 г.

Elena Muratova as Charlotta
Vladimir Gribunin as Simeonov-Pishchik
Photo 1908

Яша – Н. Г. Александров
Дуныша – С. В. Халютина
Фото 1908 г.

Nikolai Alexandrov as Yasha
Sofia Khalyutina as Dunyasha
Photo 1908

“Иванов”

Ivanov
by Anton Chekhov



“Иванов” был последней из пьес Чехова, поставленных в первый период жизни МХТ. Решение обратиться к нему, не откладывая, возникло у обоих основателей театра после смерти писателя безоговорочно и одновременно. Это видно из их переписки летом 1904 года.

Немирович-Данченко ставил “Иванова” единолично, а не совместно со Станиславским, как обычно бывало в те годы. Эта ранняя пьеса Чехова, драматургически, может быть, наименее совершенная, давно привлекала к себе его режиссерский интерес. В первой же беседе с актерами (проект ее сохранился в одной из его записных книжек) он заговорил о большом общественном смысле ее. Мысленно рисуя себе атмосферу будущего спектакля, намечая не только внешнюю, но прежде всего внутреннюю характерность каждой фигуры, он находил здесь, как и в “Чайке”, “скрытые драмы и трагедии” в главных персонажах, но здесь особенно резко отмеченные чертами своего времени.

Режиссер строго следил, чтобы не уйти в сторону от эпохи, от стиля и тона пьесы. Трагедия главного героя — трагедия уязвленной совести в окружении пошлости и мелких, дрянных страстишек — не могла быть полностью воспринята актером без проникновения в особую психологию интеллигента 80-х годов. Иванов был для Немировича-Данченко несостоятельным наследником идей “шестидесятников”, “безвременным инвалидом”, и режиссер подчеркивал в нем “переутомление, вялость, неврастенические вспышки”. В скупых намеках Чехова на его былую энергию и волю к борьбе, так же, как и в его теперешней тоске или взрывах тупой жестокости к умирающей жене, он видел человека, который когда-то взвалил себе на плечи непосильное общественное бремя, но “скоро устал, скоро испугался громады своего дела, скоро начал “сдавать” в своих задачах”. А рядом с этим он видел в Иванове “тончайшее чувствование тончайших струн души” и неизбежное страдание не только от того, что кругом царят пошлость и несправедливость, но и от того, что какие-то пылинки дрянного и мелкого застревают в нем самом.

Типичными для 80-х годов казались Немировичу-Данченко и Саша, “охваченная головной любовью с запалом самопожертвования”, и опустившийся, терпеливый и мягкий председатель земской управы Лебедев, и молчаливо страдающая, нервная, порывистая Сарра. “Все они способны на героизм, который не развертывается, благодаря, вероятно, “нескладухе” русской жизни, “нескладухе”, разрушающей волю у людей с деликатной, тонко чувствующей, глубоко совестливой душой”.

Чехов нигде не говорит прямо о “болезнях века”, о борьбе, об идеалах, о самопожертвованиях. Это все театр мог услышать только внутренним слухом, не в словах, а за словами.

Режиссерская фантазия Немировича-Данченко была в избытке насыщена образами, близкими к чеховскому миру. Он из собственных воспоминаний взял этот старинный помещичий дом, и террасу, и копны сена на лужайке перед домом, освещенной луной, и темные деревья парка, и чтение за столом при неярком свете керосиновой лампы, и кабинет с пролежанным диваном. Он знал утро, день и вечер этой усадьбы, знал соседей Иванова, его мелкие будничные заботы, хозяйство, неоплаченные счета, его ссоры и примирения с женой; его быт и быт окружающих его людей. Он был верен Чехову, когда сливал воедино настроения действующих лиц — тоску Иванова, вымученное спокойствие Сарры, злую скуку Шабельского — с поэзией тихой лунной ночи, с глухим криком совы, с мелодией виолончели, выделяя щемящую реплику Сарры: “Николай, давайте на сене кувыраться!..” (“за нею много тоски, беспомощности, — читаем в набросках режиссерского экземпляра “Иванова”, — того ощущения, которое охватывает человека, когда он предчувствует, что жизнь кончена, что она не даст уже никаких радостей, хотя явных признаков этого, может быть, и нет”).

Действие
Сарра — О. Л. Книппер
Шабельский — К. С.
Станиславский

Act I
Olga Knipper as *Sarah*
Konstantin Stanislavsky
as *Shabelsky*



В рецензиях много раз повторялось слово “трагедия”. “Это трагедия, — писал П. М. Ярцев в “Театральной газете”, — которую возможно наблюдать на каждом шагу в русской жизни; в семьях, где безмолвно и озлобленно, с величайшей тоской в душе люди живут, как привязанные, и родят детей; в управах, канцеляриях, редакциях, где подневольно, всегда себя чувствуя больше своей работы, вяло работают русские люди”.

“Сыграли мы “Иванова” с большим, крупным успехом, — писала брату О. Л. Книппер-Чехова. — За Сарру меня хвалят много. [...] Евреи хвалят, говорят, что очень схватила

тип, чем-то неуловимым”. Роль Шабельского стала одним из актерских шедевров Станиславского. Н. Е. Эфрос писал в “Театре и искусстве”: “Было смешно и больно смотреть на этот трухлый обломок старого барства, изжившего себя до дна, до “приживальства”. И так хотелось, чтобы нашлись у Лебедева деньги и чтобы поехал граф в Париж, поглядел в последний раз на женину могилу и еще раз вздохнул по-человечески, без юродства и кривлянья”.

Спектакль снова пошел в 1918 году. Немирович-Данченко получил тогда письмо: “Зачем? зачем? зачем Вы возобновляете “Иванова”? [...] Мне обидно, что театр потерял слух и не улавливает того, что сейчас нужно. [...] А те, что будут ходить на спектакли? Вы невольно, но прекрасно просто разагитируете их в пользу большевиков. [...] Каждый скажет: браво, что большевики смели всю эту интеллигенцию, туда ей и дорога”. (письмо Р. В. Болеславского от 5 ноября 1918, архив НД, № 3398).

Саша — А. К. Тарасова
Иванов — В. И. Качалов
Фото октябрь 1923 г.
Париж

Alla Tarasova as *Sasha*
Vasily Kachalov as *Ivanov*
Photo October, 1923
Paris



Третье, и последнее, возобновление “Иванова” состоялось во втором сезоне гастролей МХАТ в Америке — 26 ноября 1923 года, сначала в Нью-Йорке, а потом и в других городах США.

Обсуждая перспективы чеховского репертуара МХАТ по возвращении в Москву, Немирович-Данченко писал 6 апреля 1924: “Иванов” — до недоуменности несозвучно бодрящей эпохе”.

В России к “Иванову” вернулись не скоро — “созвучен” он стал с середины пятидесятых годов. Во МХАТе пьеса Чехова об упадке сил, о депрессии человеческого духа и о пошлой бодрости “зулусов” пришлась ко двору в пору, которую потом окрестят “застоем”; она была поставлена заново в 1976 году.

В. Виленкин

Иванов — В. И. Качалов

Vasily Kachalov as *Ivanov*

“Дети солнца”

Children of the Sun
by Maksim Gorky

Отношения Горького и Художественного театра были прерваны после отказа ставить “Дачников” и оскорбительного письма, отправленного драматургом В. И. Немировичу-Данченко. Обострил их и уход из МХТ М. Ф. Андреевой.

“Дети солнца” были написаны в Петропавловской крепости: вскоре после событий 9 января 1905 года Максим Горький был арестован в Риге, куда поехал к опасно заболевшей Андреевой. Беспокойство о жизни любимой, потрясение от расстрелов и вида убитых — женщин и детей — активизировало замысел двухлетней давности. В пьесе есть слова тревоги за любимого человека, передача беспомощная безнадежность попытки узнать о самом главном (“Да скажите мне что-нибудь... ведь у меня сердце разрывается!”). Есть удары “осколком доски” по головам людей и крики: “Убивают!” И воспоминание о другой толпе — “перед глазами встает эта озверевшая, черная толпа, окровавленные лица, лужи теплой красной крови на песке...”.

“Дети солнца” входят в цикл пьес, написанных Горьким накануне первой русской революции, в которых изображен “последний день Помпеи”, минуты еще длящейся “прежней жизни”, среди будничного шума которой, однако, уже слышны подземные толчки и ясно, что скоро все участвующие и все происходящее исчезнет в хаосе разывшихся стихий.

“Художественники” смогли оценить и нервную взвинченность тона, и связь пьесы с текущими событиями (плюс положение автора пьесы — человека, преследуемого властями). Хотя, видимо, ощущали, как в свое время в “Мещанах”, ножницы между авторской тягой к символичности, к Метерлинку, к “детям солнца” и “передвижнической” манерой письма, бытовой конкретностью в описаниях “детей лампы”. Художественному театру была близка тематика пьесы — место людей духа в момент перелома эпохи. Хорошо знакомы и любимы герои — славные, бестолковые интеллигенты, мечтающие о том, что “наступит время, из нас, людей, из всех людей, возникнет к жизни величественный, стройный организм — человечество”.

К.С.Станиславский первый сделал шаг к примирению и возвращению в театр Максима Горького.

Станиславский разделял веру Горького в будущее, но он не принимал пророчеств о неизбежности рек крови (“знойного моря красного песка”), не понимал и не чувствовал апокалиптической ноты, слышной в пьесе. В свой режиссерский экземпляр К.С. вводит сцену, где Елена

Протасова кладет компресс на голову человека, только что пытавшегося убить ее мужа, человека, в которого она стреляла. А дворник Роман ухаживает за нападавшим, которого сам ударил доской по голове. Обе сцены отсутствуют у автора, но для К.С. важны эти сцены примирения и прощения — ощущение жизни, входящей в колею. Он опускает ремарку автора в следующей сцене о том, что Егор сидит у изгороди и “с угрюмой ненавистью в глазах” смотрит на Протасова, его жену, Вагина.

“Детей солнца” ставили совместно Немирович-Данченко и Станиславский. Художником был В. А. Симов. Театр отдал пьесе лучшие силы: В. И. Качалов (Федор Протасов), Андреева (Лиза), Л. М. Леонидов (Вагин), В. В. Лужский (Чепурной), О. Л. Книппер-Чехова (Мелания), И. М. Москвин (Назар Авдеевич).

Репетиции шли в тревожное время забастовок, перестрелок. Марья Федоровна во время репетиции, подойдя к столику режиссера, в упор спросит: время ли сейчас заниматься театром? Н. Е. Эфросу, летописцу МХТ, запомнилось: “Репетиции носили характер тревожный, лишенный той сосредоточенности, какая в художественной работе требуется”.

Работа, начавшаяся под знаком примирения с Горьким, давшим театру “боевую пьесу”, заканчивалась в атмосфере нарастающего взаимного неприятия. Политическое поведение, которое Горький и вернувшаяся в МХТ Андреева диктовали театру, представлялось аффектированным по форме и ложным в своей основе. “Марья Федоровна Андреева была вся в революционных тонах. Зачем-то носила всегда с собой револьвер, чем до смерти пугала Марию Алексеvну, парикмахершу, которая боялась войти к ней в уборную, и когда причесывала ее, то все с опаской косилась на муфту, в которой револьвер лежал. Куда-то все срочно и таинственно уезжала, и не просто, а на паровозе, на репетициях и спектаклях только и говорила, что про митинги и забастовки и обыски. [...] Очень уж увлекалась и переживала свою роль революционерки” (из воспоминаний М. Н. Германовой). Требовалось все напряжение сил и воли, чтобы оставаться верным собственным принципам. Для К. С. политическая сторона была одной из составляющих жизни, он был терпим к личным убеждениям окружающих. Но ему была отвратительна сама мысль о превращении его театра в рупор какой-либо партии.

В письме к В. В. Котляревской он оставил пронзительное описание собственного состояния и состояния Художественного театра в смутный период, когда “все больны, все ненормальны и заражают друг друга. Какой ужас играть и репетировать в такое время эту галиматью и бездарность: “Дети солнца”. Но еще ужаснее видеть то, что было на первом представлении”. Станиславский имел в виду инцидент, в дальнейшем неоднократно описанный и им самим, и другими. За три дня до премьеры в Москве прошли драматические похороны убитого большевика Николая

Баумана, с которым дружили многие “художественники”. По городу ходили слухи о том, что черносотенцы готовят налет на театр. Нервы и умы были возбуждены. Кровавые побоища не только хорошо помнили, но их ждали.

Сцена погрома у Горького входит в финальный акт “Детей солнца”. Для этой “массовки” Немирович-Данченко нашел необычное решение. Вся толпа нападающих была дана режиссером как однотипная, одноцветно-белая артель. В противовес красочной толпе в “Юлии Цезаре” эта толпа погромщиков должна была воздействовать своим однообразием. При этом сама сцена погрома окрашивалась в комедийные тона — Протасов отмахивался от наступавших платочком, дворник колотил нападавших по головам доской (театр просил Горького “убрать эту петрушечью деталь”. Он отказался. Тогда деталь обострили и обыграли). На генеральной репетиции сцена вызвала смех. На премьере 24 октября началась паника: сочли, что происходит тот самый налет, которым театру грозили.

Станиславский был в ужасе от этой неестественной путаницы, и считал Горького ее виновником. Премьеру после остановки действия доиграли. Больше подобных инцидентов не повторялось. Спектакль шел практически через день (с 24 октября по 4 декабря он прошел 21 раз). Но эта популярность не сняла осадок взаимного раздражения театра и его автора. В том же письме Котляревской К. С. констатировал: “Надо Вам сказать, что я с Горьким разругался и видеть его больше не могу. Это образец самонадеянности и безвкусыя. Он изломал всю постановку, задуманную нами, и теперь пьеса идет так, как режиссируют в Царевкокшайске. Это ужас... по банальности. Увы, именно оно-то и имеет успех у публики. [...] Ни слова о политике. Я его дал сам себе и держу. [...] Теперь репетируем «Горе от ума» — и наслаждаемся. Единственная отрада теперешнего существования”.

О. Егорова

“Горе от ума”

Woe of Wit

by Aleksandr Griboedov



Работу над “Горем от ума” Художественный театр начал в 1905 году, она была прервана отъездом МХТ за границу после декабрьского вооруженного восстания и завершена осенью 1906 года. Но в планы театра пьеса вошла раньше. А. П. Чехов, вовлеченный тогда в обсуждение репертуара МХТ, обходил “Горе от ума”, в его глазах пьеса принадлежала изжитой традиции. Немирович-Данченко же объяснял свое обращение к “Горю от ума” стремлением упрочить позиции театра и намечал возможность выверить жизнью старую, заигранную классическую пьесу — и ее внешний рисунок, и толкование ролей.

Софья — М. Н. Германова
Фото 1906 г.
Чацкий — В. И. Качалов
Фото 1906 г.

Mariya Germanova as *Sofia*
Photo 1906
Vasily Kachalov as *Chatsky*
Photo 1906

Все составные части новой интерпретации МХТ выполнял увлеченно и свободно. С непринужденной обстоятельностью театр воспроизводил житейскую логику событий, при которой одно произвольно перетекало в другое, и возникавшая смена бытовых ритмов становилась чарующе правдивой: Софья прилегла на софе отдохнуть после утреннего столкновения с отцом, но ей доложили о приезде Чацкого, его появление совпало с временем утреннего чая; к чаю явился Фамусов, но засиживаться с ним не стали ни дочь, ни неожиданный гость. С той же произвольностью разворачивалась картина дневных визитов во втором акте. Воскрешая в третьем и четвертом актах званый московский бал — съезд множества гостей, движение клеветы, разъезд, — МХТ продемонстрировал техническую находчивость, пленительную пронизательность, дар исторического ясновидения.

В актерском исполнении театр предложил уравновешенный одухотворенный стиль объективной исторической портретности. Ни явной, ни скрытой насмешки не оставалось в том, как были сыграны добродушный остряк Скалозуб (Л. М. Леонидов), меланхолик Горич (В. Ф. Грибунин), кремль былого века князь Петр (А. Л. Вишневский), воинственно молодящаяся графиня-внучка (О. Л. Книппер), сморщенный безмолвный Петрушка (А. Р. Артем), жизнерадостный плут Загорецкий (И. М. Москвин). М. П. Лилина наделяла Лизу смелой речевой характерностью (“мятут!”), тактом знающей свое место крепостной, обаянием юной неугомонности. Роль строилась из мельчайших приспособлений, сливавшихся в сплошной орнамент. Иной метод работы принес М. Н. Германовой победу в роли Софьи: не задерживаясь на частностях, актриса достигала интуитивного охвата всех элементов образа в их живой нерасчлененности.

Публицистику монологов Чацкого театр считал отмершей и по ее содержанию, и как художественный прием. Центральный конфликт пьесы МХТ воспринимал как стихийно обнаруживающее себя столкновение между “свободой духа” Чацкого и теми “мещанами душой”, среди которых Чацкий находится. Не раз писалось о том, будто “горе от ума” МХТ заменил “горем от любви”, но горем утрачиваемой любви беда сыгранного В. И. Качаловым Чацкого не исчерпывалась. Ее смысл театр видел в неумении и нежелании Чацкого вступать в открытый бой, в том, что Чацкий “с презрением проходит мимо оказавшихся на его пути ничтожеств” (формулировка Немировича-Данченко). Горечь этой ситуации, которую театр воспринимал как центральную для русской жизни и русской истории, Качалов раскрывал сполна.

Уже в дни премьеры было ясно, что Станиславский не “вышучивает” роль, а “стал” Фамусовым, что коренную черту его героя составляет вошедшее в плоть и кровь “наивное хамство”, не мешающее ему по-своему любить Чацкого. Внешний рисунок роли был нарочито снижен. Искренность переживаний Станиславский искал тогда в ущерб стихотворной форме.

В сопровождавшей спектакль критической полемике наиболее веско звучали упреки в том, что МХТ играет “быт”, а не “поэта”, подчиняя стиль Грибоедова сложившемуся стилю своего собственного искусства.

наиболее проявилась в том, как изменился Фамусов. Исполнение приобрело эпическую ясность, все соглашались в том, что Станиславский владеет теперь “всечеловеческим” зерном образа. В этой редакции сюжет пьесы раскрывался как вечный и, более того, прекрасный. Приятие жизни в ее смешных и высоких проявлениях, так полно отвечавшее в середине 1910 годов мирозерцанию Станиславского, уводило спектакль от щемящей интонации, окрашивавшей его в 1906 году, и потому Немировичу-Данченко, автору первоначальной редакции, казалось, что спектакль перестает “дразнить и беспокоить буржуазно налаженные души”.



Проблема авторского стиля на этом этапе отсутствовала среди решавшихся театром задач.

С возобновлением комедии Грибоедова осенью 1914 года в обстановке начавшейся мировой войны Станиславский связывал стремление утвердить непрерываемую красоту национальной культуры. Спектакль обрел не только новые декорации М. В. Добужинского, но и новое дыхание, хотя сохранял большинство прежних исполнителей и прежний рисунок мизансцен. Проницательнее и мягче стал качаловский Чацкий, юношу-поэта из спектакля 1906 года сменил незаурядный молодой философ. Перемена акцентов

На третьем возобновлении “Горя от ума” (премьера 24 января 1925 года) лежал отпечаток всех трудностей, выпавших Художественному театру в пору второго рождения его труппы. Обстоятельность и объективность сохранявшегося режиссерского рисунка казались непоправимо устаревшими, былой ансамбль — разрушившимся. Вчерашние студийцы в центральных молодых ролях проигрывали в сопоставлении со “стариками” (Фамусов — Станиславский, Загорецкий — Москвин). И лишь по мере того, как МХАТ сплывал обновленную труппу, ожива-

III действие
Фото 1914 г.

Акт III
Photo 1914

ла эта редакция “Горя от ума”, почти единодушно осужденная критикой при своем появлении.

При четвертом обращении Художественного театра к “Горю от ума” (преьера 30 октября 1938 года) Немирович-Данченко предлагал новое толкование пьесы и новый метод работы. Он настаивал на раскрытии живого зерна, сконцентрированного в понятиях скалозубовщины или молчалинства. Он вел теперь актеров к элементарным, казалось бы, трактовкам, утверждая их неисчерпаемость. “Я предлагаю классический штамп, но он не будет штампом, если вы будете жить верным чувством”, — говорил



он на репетициях. Для комических персонажей театр находил теперь жесткую прозаичность характеристик, животную энергию и максимальную серьезность в преследовании несложных целей. Режиссер требовал, чтобы Скалозуб (В. Л. Ершов) веско делился видами на близкое

генеральство и чтобы убежденный консерватор Фамусов (М. М. Тарханов) столь же веско эти виды оценивал, чтобы Молчалин (П. В. Масальский) оставался полней-

Фамусов — К. С. Станиславский
Фото 1914 г.

Konstantin Stanislavsky as *Famosov*
Photo 1914

шим ничтожеством. От всех исполнителей Немирович-Данченко ждал той концентрированной силы, с которой И. М. Москвин играл теперь неуничтожимого предателя Загорецкого. Враги Чацкого возникали в спектакле грозно и оценивались уничтожающе. Логика замысла торжествовала даже там, где расходилась с непосредственным ощущением пьесы, свойственным режиссеру. Немирович-Данченко признавался, что образ Софьи для него “был всегда совершенно обаятелен”, но зерно роли было определено как “властная”, “дочь Фамусова”, и Софья (А. И. Степанова) становилась в ряды врагов Чацкого. С суровой точностью рисовала О. Н. Андровская несладкую подневольную жизнь Лизы.

Быт фамусовского дома был разработан сдержанно и достоверно. В декорациях В. В. Дмитриева тесные антресоли первого акта с начинавшимся почти от пола полукруглым окном, за которым виднелись маковки соседней церкви и голые деревья, сменялись во втором акте узкой душной диванной, а в третьем акте на кругу сцены воспроизводились все парадные помещения небольшого особняка, и среди них украшенная выющейся зеленью гостиная (здесь Фамусов многозначительно — как будущего жениха — представлял Хлестовой Скалозуба) и бело-красный танцевальный зал, между колонн которого шел общий разговор о сумасшествии Чацкого. Запоминались и поздний рассвет, и солнечный полдень, и ночная метель, врывающаяся в двери парадных сеней.

Чацкого снова играл В. И. Качалов, и был немалый вызов в том, что в его исполнении присутствовала неустранимая условность — актеру было за шестьдесят. Театр предлагал сосредоточиться на духовной молодости героя, Чацкий на этот раз виделся режиссеру “таким, который вырастает в крупнейшую политическую фигуру”. Актер использовал в гриме портретные черты Грибоедова, отдавая герою гнев той позиции, с которой написана пьеса. Пафос Качалова воспринимался тем острее, что спектакль в целом казался остужен строжайшей выверенностью. Поиски концентрированной обобщенной формы актерской игры столкнулись с замораживающей заданностью трактовки; ледяная страстность исходного замысла стала источником сковавшего спектакль холода.

О. Фельдман

“Бранд”

Brand
by Henrik Ibsen

драматурга и событиями русской жизни; в “Бранде” его вдохновлял уровень нравственной проблематики, огромность духовных вопросов, мучивших Ибсена и его героя. Режиссеру казалось стыдным в дни исторических потрясений заниматься эстетическими экспериментами, “театром изящных статуэток”. В работе над “Брандом” он искал путь к философской трагедии, притом трагедии современной, не возносящейся высокомерно над реальностью, а в ней зарождающейся, из ее пределов вырастающей.

А. П. Чехов, как известно, не любил Ибсена: “Слушайте... у него же нет пошлости. Нельзя же так писать пьесы”.

Под “пошлостью” Чехов разумел совокупность обыденных мелочей, складывающихся в вещество жизни, ее волнение, самодвижение и свободную игру, — все то, что снято и растворено в жестких интеллектуальных конструкциях ибсеновских пьес. Ставя Ибсена, театр Чехова стремился возратить неразстворимой материи бытия — “пошлости” — ее законное место и смысл.

“Предлагаемые обстоятельства” пьесы были очерчены с привычной для МХТ точностью и полнотой. Северный тусклый свет, голые скалы, окутанные промозглым туманом, обдуваемые ледяными ветрами. “Пасторский домишко в сыром ущелье. Черты убогого быта, домашнего обихода” (см. НД, ИП, т.1, с.581). Люди, ведущие тяжкую, скудную жизнь, — театр всматривался в их лица с сочувственным вниманием. У каждого из них на сцене была своя судьба, своя причина — пойти или не пойти за Брандом. А. А. Мгебров, тогда начинающий актер, вспоминал, как вместе с режиссером он выстраивал историю своего безымянного персонажа, одного из толпы, полуслеплого старика, который много лет прожил в ожидании чуда и теперь с упоением внимает новому проповеднику.

Передавая психологию толпы, стремительные переходы от мертвенной апатии голодного отчаяния к бунту и взрыву экстатических надежд, люди 1906 года могли сверяться не только с текстом Ибсена — недаром некто из толпы значится в режиссерском экземпляре как “черносотенец”.

Мизансцены Немирович-Данченко должны были увести актеров от всякого подобия традиционного пафоса, к которому, как он считал, склоняет их Ибсен; так, режиссер предложил Качалову произносить один из самых пламенных монологов Бранда шепотом, на ухо Агнес — М. Н. Германовой, или сидя рядом с ней на табурете.

“От нас зависит, — писал Немирович-Данченко, — путем скромных жизненных приемов приблизить трагедию к душе зрителя” (см. там же). Русская трагедия, идею которой исповедовал режиссер, чуждалась трагической позы, оболыщения сверхчеловеческим, соблазна любующейся собою избранности, — того, что Немирович-Данченко вслед за Львом Толстым называл “чванством” геро-



Постановка “Бранда” задумывалась и готовилась, когда еще не отгремела гроза первой русской революции. В письмах Вл. И. Немировича-Данченко, написанных летом 1906 года, за несколько месяцев до премьеры, рядом с режиссерскими размышлениями о драме Ибсена — отклики на разгон Думы и крестьянские волнения на юге России.

О “Бранде” в письме К. С. Станиславскому сказано: “Это самая революционная пьеса, какие я только знаю, — революционная в лучшем и самом глубоком смысле слова”. Немирович-Данченко имел в виду не только прямые “сюжетные” соответствия между пьесой норвежского

Сцена из I действия
Эйнар — А. И. Адашев
Агнес — М. Н. Германова
Бранд — В. И. Качалов

Scene from Act One
Aleksandr Adashev as Einar
Mariya Germanova as Agnes
Vasily Kachalov as Brand

ев Ибсена и чему в своем “Бранде” Художественный театр противопоставил “скромность”, понятую одновременно как жизненный принцип и как эстетическая позиция.

Эта “скромность” вовсе не превращала ибсеновского “Бранда” в бытовую пьесу, но сообщала трагедии дух сострадательной человечности, того *Deus Caritatis*, Бога милосердного, мотив которого возникает в самом финале драмы, вступая в диссонанс с общим ее смыслом.

Критики упрекали Качалова в том, что в его Бранде ничего нет от сверхчеловека, что в нем слишком мало от безжалостной суровости ветхозаветного пророка, пришедшего в мир, чтобы судить и казнить. “Не было нужного расстояния между Брандом и толпой. Все было человеческое, слишком человеческое” (Ч., “Товарищ”, 3 мая 1907).

Но таков был замысел роли. Бранд — Качалов, по словам Н. Е. Эфроса, приносил с собой “мученический крест, а не гордый меч”. Он был не фанатиком идеи, а мучеником любви к слабым и сирым. Он не знал истины, но вечно искал ее, этот Бранд, со своей укладистой котомкой и легкой поступью больше похожий на русского странника, чем на протестантского пастора.

Вершиной роли и кульминацией спектакля была сцена у церкви, “та сцена, где Бранд зажигал толпу пророческими словами [...] Заражал ее своим пламенным энтузиазмом, своей смелой верой. Высоко подняла его толпа на руки, понесла под гимны, под рыдания, под экстазные крики. Правда, сценической толпе было легко жить в сильном подъеме. Так действовало исполнение Качалова, в котором в эти сценические минуты дрожали, могуче звучали все струны его большой души. И это властно заражало. Участники театральной толпы, — рассказывали мне, — когда уже был задернут занавес, целовали руки Бранду, забыв в нем Качалова, а сам он был потрясенный, и слезы текли не раз по его бледному лицу с прилипшими ко лбу прядями волос”. Это описание принадлежит Н. Е. Эфросу, не столь уж склонному к патетике.

Так из густоты сурового быта вырастал образ русской трагедии.

А. Бартошевич

“Драма жизни”

The Drama of Life
by Knut Hamsun

Один из самых жестких обменов письмами между Станиславским и Немировичем-Данченко связан с вопросом, который вроде бы сильных чувств не может вызывать. Станиславскому не хочется сочинять — как он сочинял до сих пор — режиссерскую партитуру пьесы, над которой театр начинает работу весной 1905 года. Немировичу-Данченко кажется, что без подобной рукописи не обойтись; он уговаривает не ломать привычный ход дел. Он удивляется, как легко Константин Сергеевич поддался на безответственные фантазии “господина, который ничем не рискует”.

“Господин, который ничем не рискует” — Всеволод Мейерхольд, только что вернувшийся в МХТ. Станиславский в ответных письмах не защищает его — смысл ответа другой: этот господин ему сейчас нужен. Мейерхольд своим присутствием толкал к разрядке душевный кризис, который Немирович-Данченко хотел умиротворить без взрыва, — и поэтому Станиславский в этот час не уступил бы Мейерхольда ни за что и никому.

И внешние обстоятельства (русско-японская война, революция), и обстоятельства внутритеатральные поддерживали в Станиславском самоощущение человека в тупике: смерть Чехова; разлад с Горьким; скудость художественного содержания тех пьес, которыми пробовали возместить потери; неполнота и оглядка в экспериментальных работах (маленькие трагедии Метерлинка, “У монастыря” Ярцева).

“Драма жизни” Гамсуна влекла невозможностью ставить ее компромиссно. “Революция в искусстве” — ни больше и ни меньше — так заявлял Станиславский новую работу. Однако автор, пользовавшийся в России читательской любовью, был не столько новатором, сколько блестящим пользователем эстетических новаций; в “Драме жизни” получают символистский тембр испытанные мотивы мелодрамы — внезапное обогащение и безумие Отермана, каторжник, имевший в прошлом роман с героиней, маяк, гаснущий по воле Терезиты, обрекая на гибель корабль, на котором плывет жена Карено, пожар, уничтожающий башню, где создавал свой труд гений. Если “Драма жизни” и свяжется с “революцией в искусстве”, то через ее режиссерскую интерпретацию.

Станиславский в июле 1905 года, уступив настояниям, сочиняет партитуру. Для него решающим становится тре-



ть действие – пестрое празднество и вторжение моря, не прекращающего, впрочем, пляса и визга карусели. Он ввёл плавное и гротескное шествие музыкантов: скрипач с крошечной скрипочкой, валторнист с тонкими ногами в развевающихся широких брючинах, контрабасист, несущий за спиной огромный инструмент с высоко торчащим грифом. Похожие на клоунов, они идут, однако ж, поступью удивительно тяжелой и мерной, такой же мерной, как поступь тупого нищего Тю по кличке Справедливость: тот движется с пугающей уверенностью слепца, отбросившего посох. Режиссер строит барельефные группы – согбенные

и мощные фигуры, опираясь на свои кирки и ломы, сливаются с камнем стены. Он так же ловит эффект каменной тяжести, как ловит эффект внезапной тревожной про-

Г-жа Карено – М. П. Лилина

Mariya Lilina as *Elina Kareno*

зрачности, возникающей при смене источника света. Под музыку Ильи Саца, безжалостно выбросившего весь *medium* оркестра, заставляя сливаться флейту и скрипку, с одной стороны, и контрабас с турецким барабаном – с другой, мечутся силуэты на полупрозрачных экранах, заполняющих всю высоту сцены, кружится карусель и тень карусели.

Мотив тени, вернее, мотив реальности, внезапно опрозрачивающейся и обретающей поэзию и фантастичность, можно бы проследить у Станиславского – от “Польского еврея” и “Ганнеле” до “Там, внутри” и “Непрошенной”, включая “Чайку” (так за занавесом высвечен силуэт Нины – Мировой души). В “Драме жизни” этот мотив разрастается.

В эскизах В. Е. Егоров и Н. П. Ульянов находят тускло жаркую, тревожно-неслитную гамму: красное, желтое; красное, лиловое; красное, зеленое. Каждая краска интенсивна и словно не помнит о соседстве другой. Даже небо тут написано так же, как написаны скалы и море – широкими и несоединяющимися полосами цвета, грозиво-фиолетового и ледяно-серого. Такими же интенсивными, лишенными полутонов режиссер видит страсти персонажей.

Отчетливость и постоянство страстей диктуют чеканность редких и всегда значимых изменений мизансцены. Персонажи получают постоянные пластические лейтмотивы, постоянный контур. Отброшена вся кантилена полудвижений, неуловимых переходов, текучесть незаконченного жеста, которые передавали тихое биение чувств чеховских персонажей. Почти изгнаны игра с предметом и сами предметы. Длинные стебли трав в руках Терезиты, ее боа, которым страстно играет Карено, телеграмма, пистолет – больше, кажется, ничего.

Увлечение “Драмой жизни” у Станиславского совпадает с увлечением Студией на Поварской. Название трилогии Гамсуна возникает в его студийных наметках рядом с названиями “Карамазовы” и “Пир во время чумы” – с примечанием в скобках: “по-декадентски”. Из студии Станиславский приведет Саца и Ульянова. Но Студия на Поварской ликвидирована. Работа, прерванная было, осуществляется в МХТ.

“Драма жизни” и готовившийся с лета 1906 года одновременно с ней “Бранд” – первые спектакли, о которых условились: отныне за режиссерским столом сидят не двое, а один человек. Станиславский подчеркивал впоследствии: “Это не было ни расхождение в основных принципах, ни разрыв [...]. Разъединение наших путей, совершившееся ко времени нашей художественной зрелости, действительно дало возможность каждому из нас лишь полнее проявить себя”. При всем том первые годы разъединения были пронизаны ранами токами: обмен письмами в пору репетиций “Бранда” и “Драмы жизни” осенью 1906 года тому свидетельство.

От первых споров до споров, сопровождающих выпуск премьеры, прошло почти два года. Столь длительной отсрочки не переживал до сих пор в ходе своего осуществления ни один спектакль МХТ. За это время глубинно

меняется представление Станиславского, какой революции в искусстве он служит. После лета 1906 года в Финляндии, где Станиславский пережил свое “открытие давно известных истин”, он думал о спектакле по Гамсуну как о пробе новых принципов внутренней техники актера. Не столько формальные новшества, вызвавшие свист и овацию на премьере 8 февраля 1907 года, сколько эти принципы противоречили артистическим навыкам мастеров, которым были розданы роли (Терезиту с несомненным и неожиданным успехом играла О. Л. Книппер, госпожу Карено – Н. Н. Литовцева и М. П. Лилина, Отермана – И. М. Москвин, телеграфиста Енса Спира – А. Л. Вишневский, инженера Брэде – Г. С. Бурджалов, рабочего-каторжника – Л. М. Леонидов, музыканта – Н. Г. Александров. Карено репетировал Н. А. Подгорный, но потом ему передали роль Тю, и Карено сыграл сам К. С.).

Станиславский, при всей его сдержанности в самооценках, замечал: “Достижения театра в области постановки были велики”. При том рассказ о своем самочувствии после премьеры он заключал: “Моя лабораторная работа и только что утвержденные основы внутренней техники оказались совершенно скомпрометированными в моих собственных глазах”. Но он не оставит опыты, тем более что нашел помощника. Это Леопольд Антонович Сулержицкий. Тут, впрочем, возникают трения: Сулержицкий пока еще официально не в труппе МХТ.

И. Соловьева

“Жизнь Человека”

The Life of a Man

by Leonid Andreev

Среди многих портретов и зарисовок “Жизни Человека” на сцене МХТ есть один уникальный. Он принадлежит режиссеру спектакля. На двух страничках “Моей жизни в искусстве”, спустя почти двадцать лет, Станиславский восстановил образ постановки, описал декорационную идею черного бархата, который был изобретен для “Синей птицы”, но оказался тогда пригодным и для андreeвской пьесы. На фоне черного бархата, который позволял “говорить о вечном”, должна была возникнуть страшная и призрачная фигура того, кого Леонид Андреев назвал “Некто в сером”. Режиссер вспоминает, какими театральными средствами он ответил пьесе, в которой была не жизнь, а “схема жизни”: “Представьте себе, что на огромном черном листе, которым казался из зрительного зала портал сцены, проложены белые линии, очерчивающие в перспективе контуры комнаты и ее обстановки. За этими линиями чувствуется со всех сторон жуткая, беспредельная глубина”. И дальше Станиславский описывает движение спектакля от первого акта – еще веселого, рассветного, в котором был “экстаз” начинающейся жизни – к третьему акту с его сценой бала. Этот бал (явная реплика к балу Раневской из третьего акта “Вишневого сада”) Станиславский решил при помощи средств новой театральной живописи: зал был очерчен веревочными контурами золотого цвета, им правил призрачный оркестр музыкантов с фантомом-дирижером, звучала заунывная музыка, сопровождавшая “мертвенные танцы двух кружащихся дев, а на первом плане, по длине рампы, целый ряд уродов – старух, стариков-миллиардеров, богатых дев и женихов, разряженных дам... Мрачное, черное с золотом богатство, материи с крикливыми цветными пятнами на женских платьях, мрачные черные фраки, тупые, самодовольные, неподвижные лица [...] Получался гротеск, столь модный в настоящее время”.

Последнее замечание сделано из другого времени, когда и пьеса Андреева, и спектакль Художественного театра оценивались в “обратной перспективе”. Страхи и ужасы России 1907 года после того, что произошло в 1917-м, казались детскими. О. Манделштам, старый противник символистов, иронизировал над временем, в котором “Он, Она, Оно и прочие значительные персонажи наводили панику на впечатлительного российского интеллигента” (“Театр

и музыка”, 1923, №1–2). Станиславский, находясь в своей глухой обороне, снижал вдохновенное описание андреевской постановки словечком “гротеск”, которое не имело объясняющей силы по отношению к прошлому, а было нацелено в настоящее. Основателю МХТ важно было указать — даже ценой “отказа” от собственного режиссерского шедевра, — что он давно уже пережил увлечение гротеском и левизной, которые певцам “театрального Октября” казались свежими и первородными.

Никто лучше Станиславского не описал “Жизнь Человека” в МХТ, но есть смысл выйти за пределы того описа-

щим Гамсуном последовал Леонид Андреев, за пьесу которого взялись и Станиславский и Мейерхольд. Последний работал в бешеном темпе, днем и ночью, стремясь выйти первым (и вышел первым). Станиславский опасался, что его соперник позаимствует его главный постановочный “трюк” — черный бархат. Им не стоило волноваться. При общности эстетической задачи московская и петербургская версии “Жизни Человека” оказались разными. Настолько разными, насколько разным было понимание самого человека в искусстве двух режиссеров.

Среди достоинств мейерхольдовской постановки (в которой он выступил и как художник) называли и эксперимент с пространством сцены, и изобретение единого движущегося источника света. Но главной удачей его — тут можно поверить Александру Блоку — была способность разбудить даже в слабых актерам “тот хаос”, который неотступно следовал за Андреевым и в котором, по признанию поэта, он переключался с ним самим. Эта “нота безумия” человеческой жизни, в которой источники страдания находятся вне воли людей, совпала с органической для Мейерхольда темой. Его и в Чехове интересовали люди как средство “для создания мистико-лирического настроения”. Визгливая, “топорная”, примитивная интонация Андреева в чем-то очень существенном совпала с мейерхольдовским чувством времени, с его интересом к архетипическому, кукольно-масочному и демоническому началу жизни, которому пьеса дала развернуться.

Станиславского не отнесешь к “впечатлительным российским интеллигентам”, но и его пронзил тогда андреевский философический вопль, который передавал

остроту и горечь общерусской ситуации после поражения революции 1905 года. “Злобу дня”, как обычно, Станиславский попытался перевести в область сугубо театральной проблематики. Черный бархат и контуры предметов — “трюк внешней постановки” — были призваны выразить ирреальное настроение, но актеры должны были воплотить ирреальное на своем, сугубо человеческом уровне. Масочность и кукольность бала не отменяли задач “живого театра”, того “творческого самочувствия”, которые разрабатывал тогда создатель системы. Постановочные идеи имели огромный зрительский успех. Не меньший успех имел композитор Илья Сац, польку которого в сцене бала Л. А. Сулержицкий (он был сорежиссером спектакля) будет вспоминать как квинтэссенцию всей постановки: написанная “параллельными квартами” с неразрешенными аккордами, эта странная полька передавала “весь ужас черной пустоты, в которую брошен человек, это маленькое самодовольное существо, даже не сознающее своей беспомощности”. Постановочное искусство торжествова-



ния и увидеть спектакль в реальном контексте времени и театральных задач, которые решались в той работе.

Период “артистической зрелости” начался у Станиславского бунтом против выработанных и чрезвычайно успешных приемов чеховского театра. Для этого была затеяна Студия на Поварской и приглашен Мейерхольд, для этого была поставлена гамсуновская “Драма жизни”, а потом “выписан” Крэг. “Жизнь Человека” находится в том же смысловом ряду. Мейерхольдом владело желание “топтать и жечь” приемы натуралистического театра. Станиславский до такой степени самоотрицания не до-

шел, но и он тогда “почти исключительно интересовался в театре ирреальным и искал средств, форм и приемов для его сценического воплощения” (КС-9, т.1, с.398). Вслед за вызываю-

Картина “Бал у Человека”
Рисунок А. Любимова

The Man’s Ball scene
Drawing by Aleksandr Lyubimov

ло, но искусство актера, которое занимало режиссера прежде всего и больше всего, никакого нового импульса не получило.

Станиславский занял в “Жизни Человека” актеров, склонных к поискам трагического стиля, острого экспрессивного штриха. Человека играл Л. М. Леонидов (в запрещенном Синодом “Каине” Байрона, вместо которого и была срочно поставлена пьеса Андреева, ему назначалась заглавная роль). Жену Человека режиссер дал своей ученице В. В. Барановской, с которой до того готовил как учебную работу роль Аглаены в драме Метерлинка; Старую прислугу поручил М. Г. Савицкой, с ее необычным тембром; на первый план в сцене бала вывел А. Г. Коонен и т.п. Но, ожесточенно присматриваясь к своим актерам, Станиславский убеждался: их внутренняя техника так же не соответствует схематизму белых или золотых линий на черном бархате, как и “не переигрывает” этот схематизм мощью актерской плоти и крови. Что же касается того “хаоса”, который так пленял в мейерхольдовской версии андреевской пьесы, его на сцене МХТ было не сыскать. Этого “хаоса” не было прежде всего в самом Станиславском, в его художественном составе; ни “разбудить”, ни заразить им своих актеров он не мог.

В памяти Станиславского этот замечательный спектакль сохранится как очень важный эксперимент с отрицательным результатом. Тяга к ирреальному на сцене его не оставит, отзовется очень скоро в постановках “Синей птицы” и “Гамлета”, а спустя годы – в байроновском “Каине”. Но страх утраты собственной театральной почвы – возможность, которую он испытал в андреевском спектакле – тоже останется навсегда. Андреевым надо было переболеть, его надо было преодолеть. Опыт, извлеченный из талантливой “схемы” под названием “Жизнь Человека”, можно было бы сформулировать словами того же Блока: “Тает воск, но не убывает жизнь”.

А. Смелянский

“Синяя птица”

The Blue Bird

by Maurice Maeterlinck

“Метерлинк доверил нам свою пьесу по рекомендации французов, мне неизвестных”, – вспоминал Станиславский (КС-9, т.5, кн.1, с.125). С 1906 года рукопись неизданной “Синей птицы” была в распоряжении Художественного театра, но спектакль показали лишь осенью 1908-го в дни празднования десятилетия МХТ.

Длительность и затрудненность работы над “Синей птицей” были вызваны тем, что Станиславский, восхищаясь сказкой Метерлинка, категорически отверг полуиронически использованный драматургом сценический язык банальных детских феерий. Отказавшись от авторских ремарок, он самовластно изменил предложенные пьесой незамысловатые условия игры. Он строил спектакль как создание взрослой – а никак не детской – фантазии и верил, что ее вольный каприз (диктат свободного вдохновения) подскажет неведомые способы, позволяющие воплотить на сцене то “таинственное, ужасное, прекрасное, непонятное”, чем жизнь окружает человека и что увлекало режиссера в пьесе (там же, с.118). Ради этого он выдвинул принцип “неожиданности и в декорациях, и во всех сценических трюках”. Зная его планы Метерлинк корректно отступал перед авторитетом режиссера, но не скрывал, что тот, на его взгляд, рвется “за пределы возможностей сцены” (см.: Летопись, т.2, с. 67).

Станиславский достиг своих целей, и могуществом его фантазии сказка о странствиях детей дровосека перемещала героев Метерлинка и с ними зрителей из одних измерений “жизни человеческого духа” в другие, непредвиденные, все более усложняющиеся и высокие.

Постановочная изощренность, спрятанная от зрителей работа “черных людей”, осуществлявших чисто рукотворную механику превращений, понадобилась ради того, чтобы сцена излучала не подвластные ей прежде мягчайшие волны духовной энергии. С. Глаголь признавался, что профессиональный глаз угадывал тысячи режиссерских хитростей, но радость восприятия от этого не утрачивалась. К такой же поглощенности смело поставленным внутренним заданием вел Станиславский актеров. Персонажи окружения Тильтиля и Митили – освобожденные души вещей, стихий, животных – возникали целостно и завершено. Легкие линии этих ролей рождались из свободного



претворения сразу угадываемых повадок: при этом беззастенчивость вероломного Кота (И. М. Москвин), недалекость вернейшего Пса (В. В. Лужский), рыхлость Хлеба (В. Ф. Грибунин), ломкая ненадежность Сахара (А. Ф. Горев) в общей режиссерской структуре спектакля обозначались пунктирно, что диктовало исполнителям максимальную собранность. Центральные роли потребовали поэтически преломленной смешной детской характерности и скрытого за нею смело установленного внутреннего зерна. Цельности готового к героическому подъему Тильтия (С. В. Халютин) Станиславский противопоставлял ждущую защиты и по-женски чувствующую все опасности Митиль (А. Г. Коонен).

Восхищаясь спектаклем, А. Н. Скрябин выделял момент, когда все еще на обычных местах, а очнувшиеся Тильтий и Митиль веселятся во власти неясных предчувствий и, лежа в деревянных кроватках, танцуют воображаемый танец. А разраставшуюся затем стихию превращений С. Глаголь называл

“чудом освобождения душ из плена немоты” и свидетельствовал, что их разговор-

шеся светлое ликование заражало ответным восторгом зрительный зал. Когда Тильтий и Митиль решались вступить в “Страну воспоминаний”, зрителям передавалась “какая-то особая сдержанность”. На их глазах, утрачивая материальность, истаивала мгlistая лесная чаща, в дымке благоговейной тоски проступали смягченные очертания прошлого.

Тот же строй еще более насыщенных переживаний вызывал Станиславский в финале “Лазоревого царства”. Он сопоставлял царивший под сводами вечности холод и доносящееся откуда-то снизу дыхание земной жизни — навстречу еще не родившимся душам “радостный хор матерей вдруг раздавался из неведомой глубины”. Это была одна из лучших мелодий И. А. Саца, и у зрителей, пишет Л. Я. Гуревич, “слезы сжимали сердце”. Начинаясь с ночи странствия завершались на родительском пороге в еще бессолнечное прозрачное весеннее утро, когда все казалось приготовившимся к обновлению. Этот миг пробуждения был счастливо найден режиссером и художником спектакля В. Е. Егоровым.

Рассказывая о праздничном триумфе генеральной репетиции “Синей птицы”, современники упоминают о двойственном восприятии спектакля большой публикой и в Москве, и на петербургских гастролях. Зрительный зал загнипнотизированно погружался во время действия во власть чувств, которые владели Тильтием и его сестрой,

II действие. “У феи”
Фото 1937 г.

Act II. At the Fairy’s
Photo 1937



а в антрактах появлялись “лица с выражением угрюмым, почти озлобленным, на них читалось: “Вот еще, точно мы дети!” Скрытый и по-своему глубокий смысл этого сопротивления публики определила З. А. Венгерова, переводчица пьесы: русский зритель всегда ждал, чтобы дело театра освящала некая высшая санкция, и не мог не судить поэзию “Синей птицы” Станиславского “по меркам русской совести”.

Этот спор Станиславского с публикой был так же знаменателен, как его спор с Метерлинком.

Сразу определившийся колоссальный внешний успех

спектакля обеспечил ему беспрецедентно долгую сценическую жизнь; вскоре “Синяя птица” стала спектаклем детских утренников, но в ней всегда, вопреки бес-

Фея – М. П. Лилина
Кот – И. М. Москвин

Mariya Lilina as *Fairy*
Ivan Moskvina as *Cat*



счетным вводам, возобновлениям и сокращениям, жила магия пантеизма Станиславского и магия его режиссерской фантазии.

О. Фельдман

Митиль – А. Г. Коонен
Тильтль – С. В. Халютина

Alisa Koonen as *Mytyl*
Sofia Khalyutina as *Tyltyl*

“У врат царства”

At the Gates of Kingdom
by Knut Hamsun

Первая часть трилогии Кнута Гамсуна была поставлена Вл. И. Немировичем-Данченко и В. В. Лужским под названием “У царских врат” (вариант перевода). В отличие от “Драмы жизни” (вторая часть той же трилогии), поставленной К. С. Станиславским и Л. А. Сулержицким за два года до того, этот спектакль примкнул к традиционно реалистической линии в искусстве МХТ.

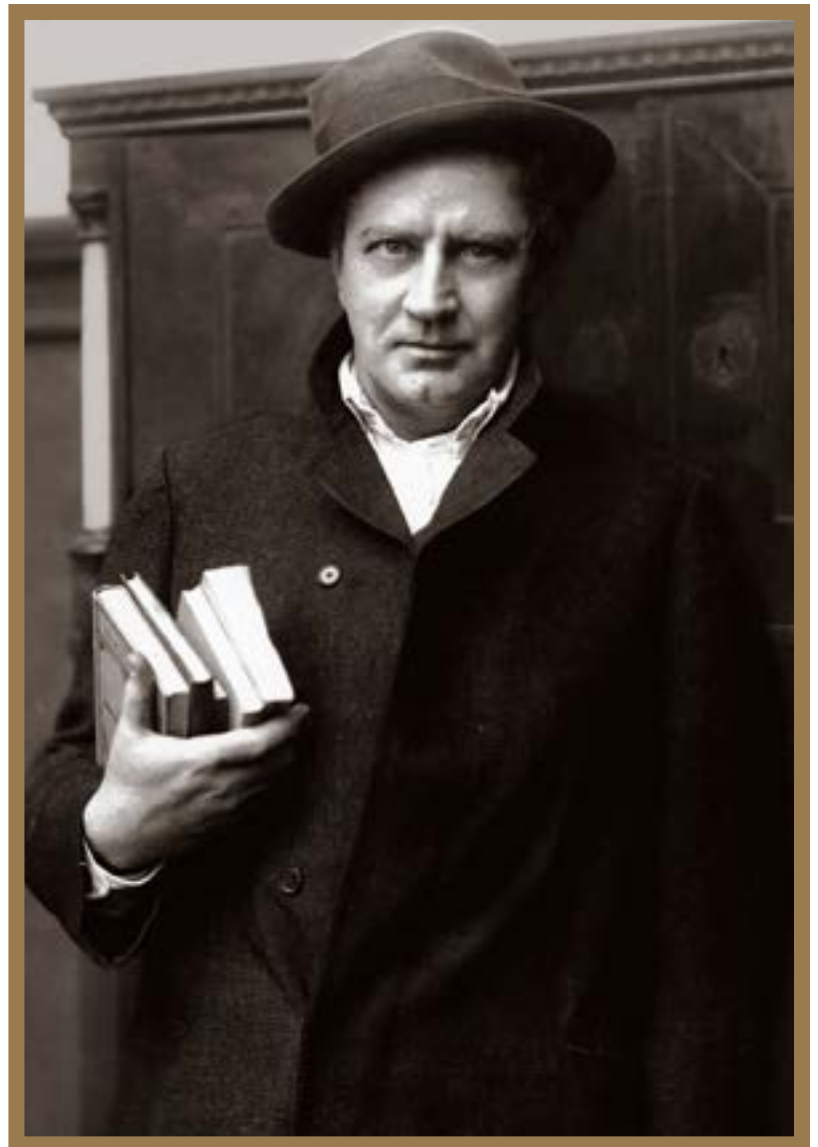
Спектакль шел в декорациях В. А. Симова (первый акт – в саду при доме, остальные – в доме героя пьесы, философа Ивара Карено). Он стал “репертуарным” главным образом благодаря В. И. Качалову (Карено), хотя в слитном ансамбле выделялись своим мастерством также М. П. Лилина (Элина), В. В. Лужский (Бондезен), Л. М. Леонидов (Карстен Иервен).

Качалов однажды сказал о своих старых ролях: “Бунт Пети Трофимова или Ивара Карено – это подлинно человеческий благородный бунт. Я любил за внешней мягкостью и лиризмом образов ощутить и раскрыть большое и упорное человеческое негодование и возмущение”. Не слишком вникая в ницшеанские идеи, которые исповедует гамсуновский герой и за которые его преследует “сплоченное большинство”, Качалов лейтмотивом роли выбрал тему “человека, который не хотел преклониться”, защищающего свои убеждения ценой личного благополучия. И это вызывало горячий отклик зала.

Стоит отметить, что совсем иная судьба сложилась у этой пьесы Гамсуна в том же театральном сезоне в Петербурге, где она шла одновременно в Александринском театре в постановке В. Э. Мейерхольда и в декорациях А. Я. Головина и в театре В. Ф. Комиссаржевской. Любовь Гуревич отмечала в своей рецензии “благородную нервную интеллигентность” Мейерхольда в роли Карено, но спектакль не имел успеха ни в печати, ни у публики. В течение сезона он прошел 8 раз.

Замысел возвращения к Карено возник у Качалова еще во время гастролей так называемой “качаловской группы” за рубежом и был тогда осуществлен с участием М. Н. Германовой в роли Элины. Новая премьера в Москве состоялась 23 февраля 1927 года на Малой сцене МХАТ.

Качалов отнюдь не был актером, способным бороться за роли. На этот раз он готов был защищать “У врат цар-



ства” даже совсем не обычным для него путем. В письме к всесильному тогда председателю Главного репертуарного комитета (“Главрепертком”) В. И. Блюму он сообщил о своей готовности изменить текст и превратить своего героя в “настоящего большевика”. Получив вежливо-скептический ответ, а по существу запрет Главреперткома, Качалов с помощью П. А. Маркова тем не менее тут же приступил к осуществлению своего замысла. Пьеса была заново переписана – случай экстраординарный в истории МХАТ. Ни о каком “большевизме” героя, конечно, не могло быть и речи, но от ницшеанского элемента, от идеи сверхчеловека действительно не

осталось и следа – осталось благородное, самоотверженное упорство, бунт мысли, непримиримость.

Карено – В. И. Качалов
Фото 1922 г.

Vasily Kachalov as *Kareno*
Photo 1922



Поначалу спектакль, возобновленный Н. Н. Литовцевой в старой декорации Симова (но уже без “сада” в первом акте), был встречен довольно холодно. В рецензиях подчеркивалась виртуозная отточенность качаловского мастерства. И только. А между тем новый ансамбль исполнителей был одним из свидетельств возрождения театра (К. Н. Еланская – Элина, В. А. Синицын – Иервен, Б. Н. Ливанов и В. Я. Станицын – Бондезен). Из состава спектакля 1909 года оставался только В. В. Лужский, но теперь уже в роли Чучельника.

Качалов обретал полную свободу и силу своего образа постепенно.

Уже с начала 30-х годов ни один спектакль “У врат царства” в Москве, Ленинграде, Киеве и других городах не проходил без подлинного триумфа, без нескончаемых оваций в уже полутемном зрительном зале и даже на улице, у подъезда театра. Последний раз он шел на большой сцене МХАТ в начале Великой Отечественной войны. В момент, когда Качалов произносил последний монолог, сидевшие в партере зрители неожиданно вскочили с мест и бросились к рампе.

В. Виленкин

II действие

Бондезен – Б. Н. Ливанов
Элина – К. Н. Еланская
Натали Ховинд – С. Н. Гаррель
Карено – В. И. Качалов
Иервен – Г.А.Герасимов
Фото 1938/1939 г.

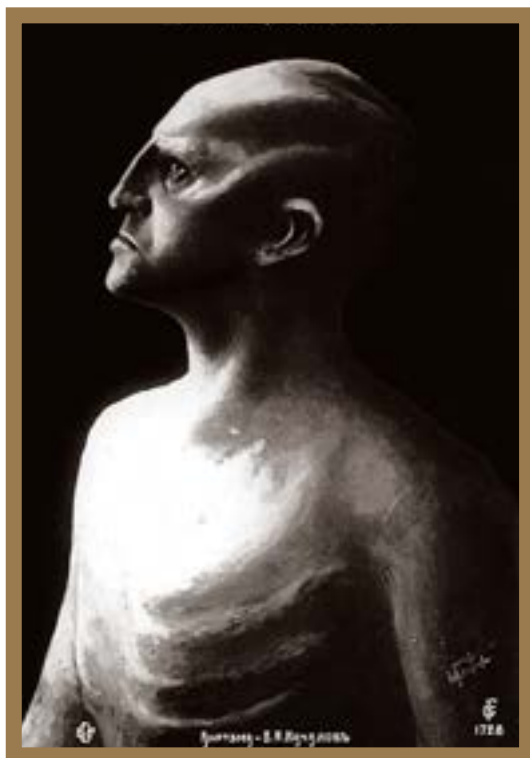
Act II

Boris Livanov as *Bondeszen*
Klavdiya Elanskaya as *Elina*
Sofia Garrel as *Nathalia Howind*
Vasily Kachalov as *Kareno*
Georgy Gerasimov as *Jerven*
Photo 1938/1939

“Анатэма”

Anathema

by Leonid Andreev



В пьесу эту Немирович-Данченко “вцепился зубами”, отбил ее у Южина, который собирался ставить ее в Малом театре. С “Анатэмы” начинается долгое – на целое десятилетие – увлечение Немировича-Данченко Леонидом Андреевым, мало кем разделявшееся в Художественном театре. Станиславский после “Жизни Человека” к андреевским пьесам больше не прикасался. Прилюдно биться головой во врата “мировых проблем” он не хотел, к тому же сами эти проблемы в изложении современных авторов стали казаться ему карикатурно-мелкими. Немировича-Данченко картинное богоборчество Андреева не смущало,

как не смущало его специфически андреевское “безвкусие” и внутренняя безрелигиозность. Отсутствие современной “боевой пьесы” волновало его гораздо

Анатэма – В. И. Качалов

Vasily Kachalov as *Anathema*



больше. Андреев, вызывавший ненависть “Союза русского народа” и властей предрержащих, нужен был для того, чтобы не “обуржуазиться”, не потерять слух на современность. Кто-то должен был исполнить роль “отъехавшего” Горького, связав “общественно-политическую” линию репертуара с поисками того, что тогда именовали “новым искусством”.

В этом “новом искусстве” МХТ упорно искал своего места. “Анатэму” окружали множество разнонаправленных спектаклей эпохи проб и “разъятий”. Тут был “Росмерсхольм” с его голой мистериальной патетикой, найдемовские “Стены” с их “поэзией помойной ямы”, наконец, Юшкевич с “Misereere”, где “действие с Дерибасовской перенесено в пространство”. В “Анатэме” Немирович расслышал “вековечную песнь голодного люда о своих земных страданиях”. Пьеса увлекла режиссера и тематически, и чисто сценически. Подобно Станиславскому (во многом воспламяясь его экспериментами) он искал свои ответы на главные темы театрального времени.

Две основные весты остались в памяти от того спектакля. Василий Качалов – Анатэма и несколько массовых сцен, поставленных при участии В. В. Лужского. Качалов поразил остротой сценического рисунка и какой-то сгущенностью своего гротеска. В первой картине “У железных врат” его Анатэма вопрошал, ползал, грозил и молил Некогого, “ограждающего входы”. Голый череп, сильно выдвинутая вперед собачья челюсть, змеиная пластика качаловского дьявола описаны так, как описывают кошмары Гойи или химеры парижского Notre Dame. Затем Анатэма, не теряя гротескового зерна образа, превращался в адвоката Нуллуса. Под сюртуком и цилиндром цивилизованного сатаны, “который гуляет, потому

что ему нечего делать”, были сокрыты гордость вызова и кривляние, глубокое страдание и сладострастие злобы. Качалов вместе с Давидом Лейзером (его играл А. Л. Вишнеvский) испытывали на излом основную сюжетику христианского мифа. Нуллус наблюдал, как Давид, “радующий людей”, пытается спасти и накормить голодный люд всего мира. Качалов – Анатэма гулял по эстетическому обрыву, запросто переходил границу правды и простоты, которую искал создатель “системы”. Он открывал для этой “системы” новые возможности, сопрягая ее общие задачи с поис-

ками собственного стиля и своей собственной театральности, которую многие неопиты “системы” просто не

Анатэма (Нуллус) – В. И. Качалов
Давид Лейзер – А. Л. Вишнеvский

Vasily Kachalov as *Anathema (Nullus)*
Aleksandr Vishnevsky as *David Leizer*



признавали. “Поправка” Качалова открывала будущее для актерских прозрений Михаила Чехова, так же как новая стилистика “народной толпы” таила в себе будущие открытия вахтанговского “Гадибука”. В причудливом хозяйстве МХТ ничего не пропадало и не исчезало бесследно.

История развития “сценической толпы” в Художественном театре крайне поучительна. От мейнингенской народной сцены в “Царе Федоре” и картинно-живописной римской массовки “Юлия Цезаря” к погромщикам в “Детях солнца”, от ирреального бала в “Жизни Человека” к “Гамлету” с его “живым золотым массивом” королевско-

го двора, от крупных планов народной массовки неслучившегося “Бориса Годунова” к единому поэтическому тону грибоедовского бала в “Горе от ума” — в характере массовой сцены, в том контрапункте, в котором она сходилась с героями-протагонистами, находили разрешение основные линии искусства МХТ (после революции тема “сценической толпы” или “народной массы” трансформируется и подчинится новым предлагаемым обстоятельствам, о которых речь впереди).

В “Анатэме” Немировичем-Данченко владел азарт того, что потом назовут сценическим экспрессионизмом. Возник образ темного обездоленного многолюдства, в котором отдельный человек накрыт стонущей, движущейся, топчущей массой. На миг герой выныривает из нее, чтобы тут же быть накрытым ею снова и уже не встать. Потребовались новые режиссерские и актерские средства, чтобы сочинить этот стилизованный хоровод нищеты и голи, расположившейся на пыльной дороге, под палящим солн-

Пролог

Некто, охраняющий входы —
Н. А. Знаменский
Анатэма — В. И. Качалов

Prologue

Nikolai Znamensky
as *Somebody Who Guards the Gates*
Vasily Kachalov as *Anatema*

цем и устремившей к Лейзеру простертые в мольбе руки. Летописец МХТ Н. Е. Эфрос полагал, что эта пляска прославляющих Лейзера, а потом побивающих его камнями, была одним из самых замечательных моментов не только одного спектакля, но и венцом всего искусства Художественного театра классической поры. Охваченные единым порывом тоски и беспомощности, объединенные рваным и странным ритмом нищие и убогие разыгрывали свою версию евангельской легенды. Анатэма – Качалов находил свой эквивалент этому “воплю мировой нищеты”: по замечанию современника, актер играл эту сцену “с беспощадным сарказмом, перегибающимся в трагический ужас”.

Христианская тематика на сцене МХТ не только испытывалась, но и горько пародировалась. В архиве спектакля сохранились материалы, показывающие, что источником вдохновения “народной сцены” скорее всего был не Гойя, а материалы русских иллюстрированных журналов, то есть то, что было под рукой, что было захватано и растиражировано в сознании “впечатлительного российского интеллигента”: толпа русских, покидающих храм Николая Чудотворца в городе Бари, концентрационный лагерь периода англо-бурской войны, открытки с картин академиков-живописцев, посвященных теме Христа, творящего чудеса. “На этих картинах и на этих фотографиях общее одно: плоское и заполненное большое пространство, разброд слишком густой толпы, разнонаправленность движения” (И. Соловьева. Немирович-Данченко, 1979, с.295). Будущее бросает свою тень задолго до того, как войти: ключевые мизансцены Немировича подтвердили эти слова древнего историка.

“Боевая пьеса” имела шумный успех. Спектакль прошел 37 раз и был закрыт распоряжением министра внутренних дел в январе 1910 года. До того Синод разослал по всем епархиям циркуляр, запрещавший духовенству читать и хранить у себя богомерзкую пьесу. Российские власти по-своему подтвердили то, что Художественный театр еще не умер и способен своими средствами ответить бурлящему времени. 1910 год был переломным – год ухода Толстого, год смерти Комиссаржевской. Узлы русской жизни завязывались все туже и туже, а Художественному театру предстояло определить свое место не только в новом искусстве, но и в новой исторической ситуации. Впереди уже маячили “Братья Карамазовы”, для которых “Анатэма”, да и весь Андреев в МХТ, оказался лишь пролегоменами, то есть подготовкой.

А. Смелянский

“Месяц в деревне”

A Month in the Country
by Ivan Turgenev

“Месяц в деревне” не составлял для зрителя новости (как составлял “Царь Федор”), но и не успел заскорузнуть от штампов, как это было с “Горем от ума” и “Ревизором”.

Новизна подхода, который предлагал Немирович-Данченко в 1899 году, не была броской. Он писал: “Моя мечта поставить пьесу Тургенева так, чтобы спектакль дышал его мягким, ароматным талантом, деликатным анализом и чтобы пьеса шла в стиле эпохи”.

Немировичу-Данченко (это удивительней всего скажется в его работе над “Ивановым” в 1904 году) был свойствен дар – улавливать, как то, что сию минуту было рядом, было твоим, отделяется некоей гранью. Слово стекло опускается: за ним все и близко, и отчетливо видно, но уже не войдешь в ту жизнь. Остается ловить ушедший “стиль эпохи”.

Держа в дальних планах постановку “Месяца в деревне”, Немирович-Данченко перевез в МХТ кое-какую мебель из жениного имения “Нескучное”; не дождавшись работы над Тургеневым, мебель послужила в постановке “Вишневого сада” (этому спектаклю была отчасти отдана и лирическая тема истекающего времени, тема исчезновения людей, каких знаешь вживе и каких больше не будет – никто не будет произносить имени “Леонид” так, как произносила Раневская – Книппер, с ясной буквой “о”, никто не будет так легок, так щедр, так естественно и жестоко забывчив, никто так не примет дальнейшее деревцо в цвету за покойную мать, идущую по аллее. После премьеры “Месяца в деревне” связь с “Вишневым садом” укажут все сколько-нибудь чуткие критики).

Немирович-Данченко охладел к пьесе Тургенева, полагая ее “принадлежностью в высшей степени мирных общественных течений”, как раз тогда, когда ею в самый разгар своих трудных занятий “Драмой жизни” увлекся Станиславский. В конце 1906 года тот считает “Месяц в деревне” первоочередным в списке классики. Впрочем, решение ставить приняли лишь 19 января 1909 года. Художником приглашают М. В. Добужинского. Добужинский согласился тем охотнее, что был рад поискать себя в новом качестве: “Мои постановки исходили из примитива или из лубка, но именно после них мне так хочется подобной пьесы, полной прелести уюта” (архив КС, № 8176).

Было найдено решение пространства: отказались от глубины сцены; отвергли диагональные построения; установили закон симметрии точно по центру. Тени любова-

ния-стилизации так легко было упасть на пленительную барскую диванную, на пейзаж с крестьянскими пестрыми полосками и далекой ампирной церковью, который открывается с зеленой садовой скамьи под раздвоившимися стволами. Но П. М. Ярцев, один из самых близких Художественному театру критиков, замечал: “Месяц в деревне” поставлен и сыгран очень светло — с простой верой в ту старую жизнь, которая в нем написана; без всякого излома, без всякой иронии. И без всякой театральности. Это во всех ролях, на всем этом необыкновенном спектакле” (“Утро России”, 1909, 10 дек.).

голубоглазый, очень красивый мужчина, похожий на самого Тургенева не лицом, а какой-то робкой грацией могучей фигуры, всеми своими манерами, в которых повадка русского *grand seigneur*'а соединена с интеллигентской мягкостью; “достаточно взглянуть, какой сдержанной почтительной радостью светится лицо Раkitина, когда он обращается к Наталье Петровне, как весь подбирается он, когда она входит в комнату, как бесконечно сдержан он в проявлении своего чувства, чтобы увидеть, что это — человек другого века, почти другого мира” (“Русское слово”, 1909, 10 дек.). Раkitина играл Станиславский. Описывали



Отметив отказ от стилизации, рецензенты отмечали также: “Ведь это совсем другие люди... Не потому, что Раkitин одет так, как одевались в начале сороковых годов, а потому, что тогда иначе жили, иначе чувствовали, иначе подходили к женщине”. Вот этот темно-русый, бледный и

и Верочку — Л. М. Кореневу: овальное лицо, светлый голос, большие покойно-блестящие глаза, ясная улыбка и тяжело-ватые движения — “она во всем старинная девушка, и так все это просто достигается, что кажется чудесным” (“Утро России”, 1909, 11 дек.).

Чудо отделения, чудо “другой жизни” достигалось не только через центрированность замкнутой и почти статичной мизансцены, но и через рисунок речи. Блок, перечитывая “Отцов и детей”, заметил, что в нынешнем разговоре стало трудно процитировать стихи, — а во времена Тургенева это было еще можно. “Все от перемены ритма жизни”. Речь в спектакле МХТ была довольно быстра, словно бы русская развальца оживлена привычкой к темпу

III действие

Ислаев — Н. О. Массалитинов

Ислаева — Е. М. Раевская

Раkitин — К. С. Станиславский

Наталья Петровна — О. Л.

Книппер

Акт III

Nikolai Massalitinov as *Islaev*

Evgenia Rayevskaya as *Islaeva*

Konstantin Stanislavsky as *Rakitin*

Olga Knipper as *Natalya Petrovna*



Наталья Петровна – О. Л.
Книппер
Ракитин – К. С. Станиславский
Верочка – Л. М. Коренева
Беляев – Р. В. Болеславский

Olga Knipper as *Natalya Petrovna*
Konstantin Stanislavsky as *Rakitin*
Lidia Koreneva as *Verochka*
Richard Boleslavsky as *Belyaev*

французской фразы, – быстра, но без спешки, без тесноты; стихам в ней место есть, это чувствуется (в самой пьесе, правда, стихов не читают, но, кажется, никто из писавших о “Месяце в деревне” не удержался, чтобы не вставить в рецензию строфу, хоть строку).

“Вот как шли годы. Эпический покой дворянской жизни” – такова фраза, записанная Станиславским как нечто исходное (РЭ, т.5, с.373). В свободе и просторе внутренней жизни – основа обаяния спектакля.

В “Месяце в деревне” Станиславский в роли Ракитина продолжил череду своих дуэтов с Книппер-Чеховой. О ней писали: “Может быть, это слишком просто – то, как она играет Наталью Петровну, – может быть, в этом больше крови, нежели нужно, недостаточно изощренной мечтательной чувственности, и несомненно, что исполнению не хватает юмора. Но его средства благородны, и оно прекрасно” (“Утро России”, 1909, 11 дек.). Слово “благородство” все время всплывает в отзывах. Оно применительно и к Беляеву – Р. В. Болеславскому, и к Ислаеву – Н. О. Масалитинову.

Спектакль восхищает ансамблем (М. А. Самарова играет Ислаеву, Е. П. Муратова – Лизавету Богдановну, В. Ф. Грибунин, а затем И. М. Москвин – Шпигельского, И. М. Уралов – Большинцова, Л. И. Дмитриевская – Катю). Станиславский в “Месяце в деревне”, как и в “Драме жизни” хотел “обнажить на сцене души актеров”. Как и в “Драме жизни”, режиссер свел к минимуму изменения мизансцены; как в “Драме жизни”, все “перевел на лицо”; но в противоположность “Драме жизни”, Тургенев давал тончайшие колебания и динамику чувств понятных, в основе своей простых; Станиславский разработал активное при внешней неподвижности внутреннее действие каждого из персонажей, предложив точную причину и цель его поворотов, обозначив все его изгибы и переплетения в четком и подчас парадоксальном рисунке. Персонажи приковывали к себе скрытой энергией драматического взаимодействия.

Новый метод репетиций давался нелегко. Но следов утомительной лабораторности не осталось в изысканно естественном, стройном спектакле.

Плениюще доходило, как над героями “властвует какая-то высшая нравственная сила... Наталья Петровна может оступиться, но сокровища души своей не утерять”. В записях молодого артиста МХТ звучит с неожиданной весомостью: “Наталья Петровна и Ракитин прежде всего честные люди”. “Она честная женщина”. “Над нею властна идея долга” (цит по: РЭ, т.5, с.65).

Долг и страсть. Честь и страсть. Их столкновение, в котором режиссер XX века, ставя высокую комедию, оказывается на стороне долга и чести. – “Месяц в деревне” в этом смысле столь же уникален для эпохи, сколь и органичен для Станиславского.

И. Соловьева

“На всякого мудреца довольно простоты”

Enough Stupidity for Every Wise Man
by Aleksandr Ostrovsky

ге “Московский Художественный театр. 1898–1923” беседу Вл. И. Немировича-Данченко с актерами МХТ перед началом репетиций: “Островский, художественный талант которого нельзя не ценить, — это драматург по специальности в нашей литературе, первоисточник той русской драмы, которая имела в виду именно сценические требования и создала сценическую традицию, то есть кучу актерских штампов. Побороться с этими штампами у самого их первоисточника, извлечь из Островского все, что есть в нем характерного для его литературной индивидуальности и по-настоящему художественного, то есть поддающегося



“Домом Островского” всегда называли в Москве Малый театр и потому, что Островский занимал первое место в его репертуаре, и по ансамблю знаменитых исполнителей его пьес во главе с Садовскими, Федотовой, Ермоловой, Лешковской, Ленским, Южиным и другими.

МХТ, если не считать неудачной давней “Снегурочки” (1900), в сущности, впервые обратился к творчеству Островского. Задача состояла отнюдь не в соревновании с мастерами Малого театра, а в попытке придать старой пьесе новый общественный смысл и вместе с тем освободить ее от накопившихся с годами штампов исполнения. Н. Е. Эфрос цитирует в своей кни-

при сценическом воплощении более глубокому и обобщенному истолкованию, — вот это занимало нас”.

Спектакль шел в блистательном составе исполнителей: В. И. Качалов (Глумов), К. С. Станиславский (Крутицкий), М. Г. Савицкая и, позднее, М. П. Лилина (Турусина), М. Н. Германова и, позднее, Ф. В. Шевченко (Мамаева), В. В. Лужский (Мамаев), Л. М. Леонидов (Городулин), Н. С. Бутова (Манефа), И. М. Москвин (Голутвин).

Многие зрители узнавали в классической пьесе нечто современно-типическое. Так, Станиславский в образе отставного генерала Крутицкого с его нелепейшими “про-

жектами” казался воплощением крайностей современного консерватизма (это было одно из полных перевоплощений, до неузнаваемости, гениального актера).

Мамаева — М. Н. Германова
Городулин — Л. М. Леонидов

Mariya Germanova as *Mamaeva*
Leonid Leonidov as *Gorodulin*

Сцена из V действия

Scene from Act V

Леонидов в роли Городулина словно собрал в себе все характерные черты современного болтливой “либерала”. Манефа Бутовой вскоре стала вызывать ассоциации с Распутиным. Москвин в роли Голутвина, “человека, не имеющего занятий”, как сказано о нем у автора, этого газетного щелкопера с потугами на барственную респектабельность, прятал под нею трусость, жадность и деловой прищел мелкого шантажиста. Наиболее оживленные споры вызвал центральный образ пьесы, созданный Качаловым. “У меня была задача показать, — рассказывал он Н. Е. Эфросу, — что Глумов не только умен, но и очень талантлив... Глумов из



тех натур, для которых жизнь — увлекательная игра. Игра сильнее тешит его, чем правит им злоба на людей или забота о карьере. В основе — Глумов чуткий наблюдатель, улавливающий все смешное в окружающих людях”. “Талантливый эпиграмматист”, — говорил он не раз о своем Глумове. “Обаятельный Глумов” вызвал в театральной критике острые разногласия. Группа московских студентов писала Качалову: “Зачем Вы заставляете нас сочувствовать Глумову против нашего желания, против совести?”

Впоследствии, в середине 20-х годов, когда спектакль на короткое время был вновь возвращен в репертуар МХАТ, Качалов отказался от своей прежней трактовки образа и играл Глумова в плане чисто комедийном, едва ли не сатирическом. Ансамбль спектакля частично обновлялся, но его по-прежнему возглавлял К. С. Станиславский — Крутицкий.

В. Виленкин

Крутицкий — К. С.
Станиславский
Konstantin Stanislavsky
as *Krutitsky*

“Братья Карамазовы”

The Brothers Karamazov
by Fyodor Dostoevsky

Замысел обращения к роману возник у Вл. И. Немировича-Данченко в 1908 году и был тогда же поддержан К. С. Станиславским (“Все прощу [имеется в виду возможная неудача исполнения некоторых ролей. — В.В.], — только покажите. Если есть надежда на “Карамазовых”, — непременно давать”).

Немирович-Данченко был убежден, что “стихийные страсти” героев Достоевского и его глубина “заставят актеров исчерпать свою творческую силу до дна”, что это будет “первая русская трагедия” на сцене. “Я бросился в открытое море. Открываем сезон “Братьями Карамазовыми”. Два вечера... — писал он В. В. Лужскому, который вместе с К. А. Марджановым был привлечен к режиссуре спектакля. — Форма — проторенная дорога: простая, реальная постановка и простая реальная игра. Открытий никаких нет”.

Тем не менее открытия были. Впервые возник двухвечеровой спектакль, состоявший из “глав” различной длительности — от 7–10 минут до 1 часа 20 минут. Театр отважился бы и на три вечера, если бы цензура разрешила перенести на сцену главы о старце Зосиме. Но это было заранее исключено. Появилась фигура Чтеца, правда, в скромной роли связующего события сюжета и переходы из одного места действия в другое. В спектакле не было ни обычных декораций, ни обычного занавеса. Слева от зрителей находилась ниша с кафедрой для Чтеца, освещенная настольной лампой. Темно-зеленая занавеска на железной штанге вбок. За нею, когда начиналась очередная “глава”, зритель видел светло-серый или белый фон, близко придвинутый к рампе. Круглый стол красного дерева, на столе стаканы, чашки, кофейник, рюмки для коньяку, по бокам — кресла, несколько поодаль ширма и канделябр на тумбочке — вот и вся обстановка столовой Федора Павловича в главе “За коньячком”. В сцене у Катерины Ивановны — золоченая розовая мебель. В полутьме Грушенькиного жилья — пузатый комод с зеркалом, большой черный диван, обитый клеенкой, белые подушки на нем. А когда действие переносилось из дома на улицу, на сцене появлялась часть забора, или желтые ворота, освещенные заходящим солнцем, или распатанный мостик с унылым и грязным керосиновым фонарем, знакомым всякому, кто бывал в провинциальной глуши. Это и были излюбленные Немировичем-Данченко

“колористические пятна”, необходимые и достаточные для главных целей спектакля.

Спектакль готовился срочно, так как предполагавшегося “Гамлета” пришлось отложить из-за болезни Станиславского, постигшей его в Кисловодске. За два месяца Н.-Д. провел 110 репетиций, а всего их было около 150.

“Когда Немирович-Данченко объявил, по морскому выражению, аврал, — трудно передать, какой подъем охватил театр... — вспоминал Л. М. Леонидов. — Играть Достоевского нельзя, его можно прострадать, промучиться на сцене. Нельзя в Достоевском работать над ролью, можно

метании Дмитрия — Леонидова, в его глазах, горевших желанием найти и убедиться, — действительно доходила вся сила карамазовской ревности.

Ивана Карамазова играл Качалов. Он брал на себя задачу, казавшуюся сверхтрудной даже режиссеру — вдохновителю этого спектакля. Ему нужен был в “Кошмаре Ивана Федоровича” не объективированный Достоевским черт в “джентльменском клетчатом пиджаке” и с хвостом, а черт в душе самого Ивана, пытающий его изнутри чуть подправленной и утонченной “смердяковщиной”. На почти пустой и темной сцене (диван, стол, стул, свеча, огромная тень на



быть одержимым ролью. Он тебя захватывает целиком, железными тисками, и не выпускает; переживать Достоевского на сцене — это значит сидеть на стуле, утыканном острыми концами; жить Достоевским — это значит быть в крови”.

Немирович-Данченко в психологическом водовороте Достоевского умел находить такие импульсы, которые легко становились ближайшими задачами актеров. Они помогали актерам раскрыть и направить свой темперамент по верному руслу. Простая, но действенная задача, выхваченная из самого существа образа, часто давала ему возможность вызвать в актере сложнейшее чувство и разбередить его до степени ярой страсти. Так было с Леонидовым, когда тому никак не удавалось сразу, без подготовки, без разгона, с первого же выхода вызвать в себе взрыв ревности, сразу окунуться в испуленную страсть Дмитрия Карамазова. Немирович-Данченко сказал ему тогда: “А вы забудьте

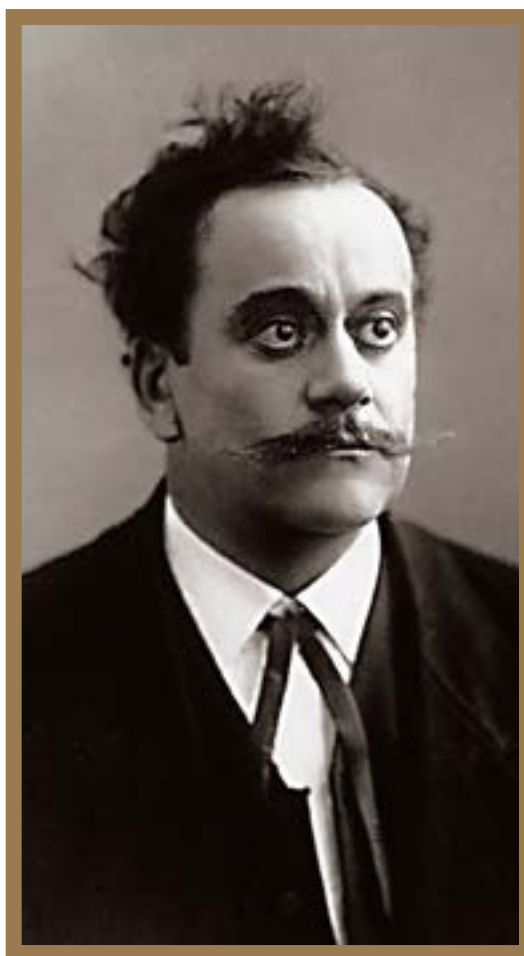
про ревность, отдайтесь тому, зачем вы пришли сюда; вы пришли в этот дом искать Грушеньку, — ищите, но всем существом своим ищите!” — и в отчаянном, растерянном

стене) тридцать две минуты говорил сам с собою Качалов, сводя всю игру к едва уловимой смене тембра и интонаций, когда в бред влетали реплики черта. Раскальвалась надвое душа. В репликах черта говорил сам Иван, которого он в себе ненавидел и боялся. В ответах черту судорожно билась его вера в свободный, бесстрашный человеческий разум, которому “все дозволено!”, его богоборческий бунт.

Роль штабс-капитана Снегирева (“Мочалки”), порученная Москвину, исчерпывалась двумя картинами: “Надрыв в избе”, “И на чистом воздухе”. Побочная в основном сюжете инсценировки, человеческая драма этого “униженного и оскорбленного” в концепции спектакля приобретала первостепенное значение. В биографии Москвина роль стала событием, которое позволило вновь, после “Царя Федора”, говорить о его трагедийном таланте. В сцене на пустыре с Алешей Карамазовым, в огромном, почти непрерывном монологе необыкновенного внутреннего напряжения Москвин до конца, до глубочайших тайников души, раскрывал перед зрителем трагический образ. Он воспринимал своего “Мочалку”, его внезапные переходы от гаерского злобного паясничества к самозабвенной нежности и отчаянию как “надрывы” человека с раненым сердцем, пылающим любовью, не тронутым никаким унижением.

Сцена суда
Октябрь 1923 г.
Париж

The Court Scene
October 1923
Paris



Сколько бы ни длился этот монолог, зритель не мог бы спокойно откинуться на спинку кресла, когда Москвин – Снегирев рассказывал про Илюшечку, про свое неотомщенное бесчестье, – рассказывал и так беспомощно-суетливо потирал руки, и хватал себя за рыжую реденькую бороденку, и ежился горестно, и так отчаянно моргал, чтобы не расплакаться перед чужим человеком. Кто думал о времени, кто помнил вообще, что сидит в театре, когда Снегирев разыгрывал перед Алешей свой надрывный трагифарс и топтал деньги, всхлипывая и повторяя на разные лады все одну и ту же иступленно-гордую фразу!..

“Единодушный успех”, по свидетельству Н.-Д., имела Л. М. Коренева в роли Lise Хохлаковой. То же самое он писал о М. Н. Германовой – Грушеньке, отмечая наряду с ними В. В. Лужского – Федора Павловича и ученика школы при МХТ С. Н. Воронова – Смердякова. В огромном письме-отчете Станиславскому о премьеры были строки: “Я сам не

ожидал, что откроются такие громадные перспективы”. То были перспективы новых контактов сцены и эпоса.

“Братья Карамазовы” входили в репертуар “качаловской группы” (1919 – 1922); их играли в зарубежных гастролях МХАТ в 1923/24 году (в США спектакль шел в один вечер, с Грушенькой – А. К. Тарасовой). Проекты возобновления в Москве пресекались Главреперткомом. На юбилейном вечере 1928 года была исполнена только сцена “В Мокром”. Фрагменты спектакля в 30-е годы сохранялись в концертных программах “Вечера Достоевского” (участвовали Качалов, Москвин, Леонидов, Лужский, Коренева, Тарасова, Гиацинтова).

В. Виленкин

Иван – В. И. Качалов
Алеша – В. В. Готовцев
Митя – Л. М. Леонидов

Vasily Kachalov as *Ivan*
Vladimir Gotovtsev as *Alyosha*
Leonid Leonidov as *Mitya*

“У жизни в лапах”

In the Grip of Life
by Knut Hamsun

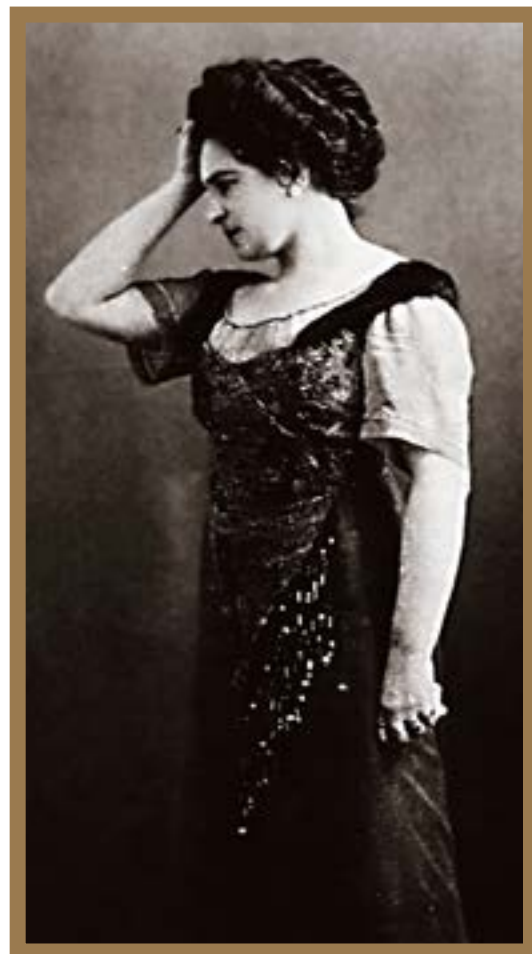
Этой пьесе К. Гамсуна на сцене Художественного театра (1911) хронологически предшествовали его “Драма жизни” в постановке К. С. Станиславского (1907) и “У врат царства” в постановке Вл. И. Немировича-Данченко и В. В. Лужского (1909). “У жизни в лапах” была пьесой писателя-современника. С Немировичем-Данченко Гамсун по ее поводу переписывался. В 1906 году О. Л. Книппер-Чехова должна была повидаться с ним в Норвегии во время своего летнего отпуска. Это свидание сорвалось, но другая актриса МХТ, М. Н. Германова, с драматургом смогла познакомиться.

Немирович-Данченко взял на себя художественное руководство спектаклем. К режиссуре был привлечен К. А. Марджанов (он работал в МХТ с 1909 года). О его замысле постановки пьесы Гамсуна Ольга Леонардовна писала М. П. Лилиной в октябре 1910 года: “Вчера Владимир Иванович собрал нас, участвующих в Гамсуне, и сказал несколько слов о предстоящей работе с Марджановым, который ставит пьесу самостоятельно. [...] Я с Марджановым говорила уже. Он хочет ставить пьесу очень ярко, на больших темпераментах – вихрь страстей; и в ярких тонах также и декорации. Завтра начинаем с ним. Как-то поможет Бог!”

Театр приступал к этой работе не без опасений: жанр мелодрамы был ему чужд по существу и заранее требовал преодоления привычной методологии искреннего “переживания”. Марджанов вносил в постановку явные элементы модернизма. Они сказывались в неожиданных для В. А. Симова декорациях: чуть ли не вся театральная пресса заговорила об огромном полукруглом диване, занимавшем почти всю сцену в третьем акте, действие которого про-

исходило в фешенебельном отеле “Бристоль”, об экстравагантных костюмах и шляпах героини пьесы, бывшей кафешантанной знаменитости – “королевской Юлианы”, в стиле Обри Бердслея или Тулуз-Лотрека. Необычной, избилующей диссонансами и синкопами была музыка Ильи Саца, особенно его знаменитый “Вальс погибающих”.

Главные роли играли О. Л. Книппер-Чехова и В. И. Качалов. Роль богатого аргентинского негодяя, “набоба” Пер Баста пользовалась у публики невероятным успехом. Может быть, потому, что Качалов вносил в этот образ “героя-любownika” искренность, пушкинскую “истину стра-



стей”, не говоря уж о пресловутом “качаловском обаянии”. При этом ни в какой другой роли он не был так эффектно театрален в своей пластике и смелости мизансцен. Сам же он относился к своему успеху в этой роли (сыгранной после Ивана Карамазова!) довольно скептически. Во время гастролей Художественного театра в Америке он писал одному из своих друзей: “Особенно за Штокмана и Пер Баста бывают шумные овации и слышу всякие комплименты. Но, конечно, не

Пер Баст – В. И. Качалов
Фру Гиле – О. Л. Книппер

Vasily Kachalov as *Per Bast*
Olga Knipper as *Fru Gihle*

гастролей Художественного театра в Америке он писал одному из своих друзей: “Особенно за Штокмана и Пер Баста бывают шумные овации и слышу всякие комплименты. Но, конечно, не



думай, что я обольщаюсь и ценю этот успех. Это — успех глупый и случайный, успех ролей, а не исполнения. Баста я, правда, стал играть лучше — проще и сильнее, даже товарищи хвалят и сам Костя [К. С. Станиславский. — В. В.] вслух назвал мое исполнение “совершенно исключительным”.

В Художественном театре всегда как будто стеснялись успеха мелодрамы Гамсуна у публики; она как бы не вписывалась в его основной репертуар. Для Книппер-Чеховой ее роль в этом спектакле была особенно трудной. “Я не люблю сущности образа Юлианы — фру Гиле, но меня увлекает сделать этот образ, так сказать, сделать роль”, — писала она позднее в связи с возобновлением “У жизни в лапах” в репертуаре МХАТ. “Мне лично чужда эта женщина, она слишком специфична с ее непониманием красоты осеннего увядания, с ее боязнью старости, с ее болезненно острым отношением к юности. Вероятно, поэтому я излишне подчеркиваю внешние ее черты, чтобы дать не просто стареющую женщину, а именно стареющую Юлиану. [...] Вот если бы пришлось играть Баста в юбке, — это было бы мне ближе” (КЧ, т.1, с.74–75). С. В. Гиацинтова, игравшая в 1911 году крошечную роль служанки фру Гиле, вспоминала: “Насколько я теперь понимаю, вся ее работа

шла по углублению образа. Ясная, простая, гармоничная, с легким темпераментом, она вступала в борьбу с ненужной усложненностью, со всем, что могло бы противоречить строгому вкусу и мере чувств. Мне кажется, она не выносила “стиля декаданс” в искусстве. В дни разочарований Ольга Леонардовна, пожимая плечами, говорила: “Не знаю, не знаю, что это за дама. По-моему, препротивная”. А в дни увлечения: “Она страстная, безумная, но совсем не плохая женщина. Женщина с большой внутренней трагедией”. Весь конфликт Книппер с автором, а впоследствии и с некоторыми критиками в этом и заключался — для нее важно было чрезмерно эффектные чувства пересоздать в чувства сдержанные и глубокие. Мне же кажется, что в этом и была прелесть ее игры...”

Возобновление спектакля состоялось весной 1933 года. Эту пьесу выбрал для своего 50-летнего сценического юбилея один из старейших актеров МХАТ А. Л. Вишневский, игравший роль скрипача Фредриксена. Кроме него из старых исполнителей в возобновлении участвовали только Качалов и Книппер-Чехова. В роли старика Гиле Лужского сменил Тарханов, Блуменшеном был теперь уже не Леонидов, а Кторов, фрекен Фанни Норман — совсем юная Вероника Полонская. Спектакль недолго продержался на афише, несмотря на его успех и у нового зрителя.

В. Виленкин

Сцена из I действия

Блуменшен — Л. М. Леонидов
Пер Баст — В. И. Качалов
фру Гиле — О. Л. Книппер

Scene from Act I

Leonid Leonidov as *Blumenschen*
Vasily Kachalov as *Per Bast*
Olga Knipper as *Fru Gihle*

“Живой труп”

The Living Corpse
by Lev Tolstoi

Когда после смерти Толстого оказалось возможным поставить его не совсем законченную, но давно уже живо интересовавшую общество пьесу “Живой труп”, Художественный театр рванулся к ней всей душой. Эта пьеса вошла в его жизнь почти так же легко и естественно, как Чехов. Незаконченность отдельных сцен и некоторых эпизодических образов — все это заслонилось величием толстовского мироощущения, хлынувшего на театр из этих двенадцати нестройных картин. Увлеченная этим мироощущением, режиссерская фантазия легко дорисовывала черновые наброски Толстого, наполняла живой бытовой характерностью даже образы, едва намеченные автором. В мир Толстого, возникавший на этот раз вокруг случая “из судебной практики”, актеры входили как в свой дом, где все было так знакомо, просто и тепло, что казалось пережитым в действительности. Психологические движения главных героев пьесы с такой же легкостью укладывались в душе исполнителей, с какой актеры, репетируя на сцене, перемещались по авторской ремарке в обстановку отлично знакомого быта.

Самый гуманизм Толстого был сродни Художественному театру. Как ни углублялся Немирович-Данченко в первопричины трагического конфликта Феди Протасова с окружающей его жизнью — толстовское искание добра и чистоты в каждом изображенном им человеке властно воздействовало на театр.

“На этом спектакле, — писал в книге “Из прошлого” Вл. И. Немирович-Данченко, — обнаружилось то “толстовское”, что гнездились в организме Художественного театра. [...] Идеализация Толстого, мягкое отношение к человеку, художественная влюбленность его самого во многие его образы [...], глубокая вера в то, что в каждом человеке в конце концов заложено что-то “божеское”, чисто языческая любовь к быту, все это плюс, вероятно, и еще совершенно неуловимое качество его гения составляло это знаменитое обаяние Толстого”. Владимир Иванович считал, что даже основополагающее “чеховское начало” было связано в МХТ с его “толстовским” мироощущением. Ту же мысль много лет спустя однажды высказал Борис Пастер-

Маша — А. Г. Коонен
Протасов — И. М. Москвин

Alisa Koonen as *Masha*
Ivan Moskvin as *Protasov*



нак. Есть запись в моем дневнике от 20 марта 1944 года: “Вчера вечер Пастернака в Школе-студии МХАТ. Сначала он долго говорил со студийцами, потом читал им стихи. Разговор о реализме, главным образом о Толстом и Художественном театре, их внутренней связи”.

Этому потоку покоряющего толстовского обаяния театр отдавался целиком, в нем он черпал все черты пленительно-жизненной характерности каждого образа, тончайшие психологические оттенки взаимоотношений, внутреннее оправдание любой подробности поведения на сцене. Поэтому “Живой труп” на сцене Художественного



театра стал спектаклем захватывающей жизненной правды и покоряющего актерского мастерства. Гениальная простота и искренность Толстого так полно совпадали с основами художественного воспитания актеров МХТ, что даже самые трудные актерские задачи становились в этом спектакле осуществимыми.

Так, например, трудно было примирить природные данные И. М. Москвина с образом светского человека — Протасова. Режиссеры не стали насиловать его природу, сумев увлечь его в этом образе тем, что было Москвину органически близко. Актер пришел к своему Протасову

через волнующую стихию цыганщины, в которой до боли остро ощутил и пьянящую широту, и тоску по настоящей свободе, и горечь одиночества, и жажду какого-то огромного, еще не испытанного счастья. Лишенный черт внешнего

аристократизма, совсем “не барин”, это был тем не менее подлинный Федя Протасов. Чистотой и душевной нежностью веяло от него в обстановке грязных трактирных комнат. Его тихие, но гневные фразы в кабинете следователя звучали убежденной непримиримостью с общественным строем, прикрывающим житейскую грязь и повальный обман. Неожиданной ноткой истинно толстовского скорбного юмора он потрясал зрительскую залу в момент самоубийства Феде в коридоре суда.

Нервный, трепетный, весь какой-то незащищенный, он нес в себе острую чуткость Протасова ко всякой несправедливости и нечистоте, его щемящую совестливость: “... что я ни делаю, я всегда чувствую, что не то, что надо, и мне стыдно. Я сейчас говорю с вами, и мне стыдно. А уж быть предводителем, сидеть в банке — так стыдно, так стыдно...” На помощь актеру приходил облик самого Толстого, некоторая автобиографичность Феде Протасова, остро ощущавшаяся Москвиным. В Протасове — Москвине жила “деликатность” толстовского отношения к людям. В увлечении “цыганщиной” Москвин, по его словам, близко чувствовал самого Толстого, и это его “грело” в работе над ролью.

“Когда Москвин слушал цыган, чувствовалось, что это пение его наполняло, что он жил им, — вспоминала Алиса Коонен, игравшая в “Живом трупе” роль Маши. — И таким чистым было его чувство к Маше. Я была влюблена в него в этой сцене. От его Протасова шла какая-то особенная теплота. Помню, как мы репетировали сцену в комнате Феде, самое начало. Сидя рядом с ним, я стала потихоньку напевать романс: “Вы меня пленили, вы мне жизнь разбили...”.

Иван Михайлович подхватил тихо и нежно, и как-то сразу сцена стала теплой, сердечной, живой. Я воспринимала его сердечность и доброту и чистоту его любви так непосредственно, что толстовское в этих качествах Феде Протасова было для меня в то же время и неотделимо москвинским”. Маша была одной из лучших ролей, сыгранных Коонен в Художественном театре. Театральная критика единодушно отмечала тончайшее мастерство в образах, созданных М. П. Лилиной (Анна Дмитриевна Каренина), К. С. Станиславским (князь Абрезков), М. Н. Германовой (Лиза). Даже в маленьких эпизодических ролях были заняты Л. М. Леонидов, В. В. Лужский, Е. Б. Вахтангов, И. Н. Берсенева.

В программу своих творческих вечеров 20 — 30-х годов Москвин изредка включал одну из центральных сцен спектакля: “У следователя”. Его партнерами были А. К. Тарасова, В. И. Качалов или В. Л. Ершов, В. А. Вербицкий.

В. Виленкин

Картина 2
У цыган

Scene Two
With the Gypsies

“Гамлет”

Hamlet
by William Shakespeare

“Гамлет” не числится в традиционном списке шедевров Художественного театра, но значение совместной трехлетней работы Крэга и Станиславского выходит за рамки самого спектакля. По замечанию Валерия Брюсова, “постановка “Гамлета” в Московском Художественном театре была не просто очередным спектаклем, в ряду других, но истинным событием художественной жизни Европы”.

В “Гамлете” скрещивались пути русского и европейского театрального искусства, решались важнейшие вопросы искусства МХТ. “Гамлет” — трагедия, без которой не мыслил себя ни один серьезный театр, должен был стать проверкой на универсальность Художественного театра и “системы” Станиславского. “Гамлет” подводил итог наиболее сложному и плодотворному периоду исканий Станиславского, пришедшихся на пору “артистической зрелости”.

Появление Крэга в этот период было закономерно. Театру было необходимо вливание свежей крови. Незадолго до этого в МХТ появляются композитор Илья Сац, писавший музыку к “Гамлету”, и художник В. Е. Егоров, с которым Станиславский ставил “Драму жизни” и с которым начинал работу над “Гамлетом”. Союз с Крэгом по замыслу Станиславского должен был дать новый толчок искусству МХТ.

Отношения развивались по схеме, обозначенной Немировичем-Данченко: схождение, пересечение, расхождение. В первый период создания спектакля Крэг увлекает Станиславского идеями архитектурного построения пространства. Архитектурные формы, возникавшие из ширм и кубов, должны были обозначать не место действия, а внутреннее состояние Гамлета. Спектакль должен был строиться как монодрама. Публика видит Эльсинор не таким, каков он есть на самом деле, а таким, как он представляется Гамлету — фантастической гидрой с множеством голов в прорезях золотого балдахина. Над золотой горой возвышаются король и королева в золотых одеждах. “Это не действительное явление, это видение”, — объяснял Крэг.

Золотой массе двора Крэг противопоставлял образ серебрящейся, светлой манящей смерти. Монолог “Быть или не быть” замышлялся Крэгом как музыкальный и пластический дуэт Гамлета с этой скользкой, легкой тенью — с “не быть”.

Принимая основную концепцию Крэга, Станиславский расходился с его стремлением изобразить всех, кто окру-

жает Гамлета, включая Офелию и королеву, “полулюдьми-полуживотными”. (Знаменательно, что роль королевы, которую начинала репетировать М. Г. Савицкая, Крэг передает О. Л. Книппер-Чеховой: ему нужна не кающаяся мать, какой ее могла бы сыграть Савицкая, а актриса, способная и на жесткость, и на чувственность).

Станиславский пытался убедить Крэга “проявить осторожность” в трактовке традиционно-поэтического образа Офелии. Коонен, одна из немногих актрис, близких к Крэгу, репетировала Офелию в резких тонах. Глупая красивая девица, подчиненная законам этикета в начале спектакля,



Офелия в момент сумасшествия появлялась на верхней площадке в мокром порванном платье, с распущенными волосами. “Сейчас она похожа на грубую уличную девчонку. Станным, резким голосом поет она свою песенку [...] и вдруг с внезапным порывом, словно гонимая безумным

страхом, кубарем катится по лестнице вниз”, — вспоминала актриса. Крэг считал Коонен идеальной Офелией. Но у Станиславского, воспитанного на русской театральной

Гамлет — В. И. Качалов

Vasily Kachalov as *Hamlet*



традиции, идущей от Белинского, идеал был иной. Ему нужна была Офелия менее резкая и более поэтичная, и роль была в конце концов отдана Ольге Гзовской.

Чем дальше продвигалась работа, тем отчетливее проступали противоречия между двумя режиссерами. Крэг добивался открытой театральности, настаивая на том, что Шекспир не любит ничего “скрытого”. Станиславский, разбирая пьесу по “системе”, искал подтекст и разбивал сцены на мельчайшие психологические задачи.

Крэг мечтал о светлом, отвлеченном герое, вне времени и пространства, Качалов создавал образ русского Гамлета, “такого близкого душе гамлетизированного интеллигента”, по определению А. Р. Кугеля. “Хорошее, умное, тонкое северное лицо, печаль и горечь на нем рельефно отражаются”, — писал критик Н. Н. Вильде.

В 1935 году Крэг объяснял историку театра Н. Н. Чушкину: “Понимаете, Качалов — Гамлет был актер не моего театра. Он жил в образе, переживал, а я хотел бы, чтобы он больше играл, а не анализировал”.

Чувство личной ответственности за все человечество, почти физическая боль от сознания грубости и пошлости окружающего его мира роднили Качалова с персонажами Чехова и Толстого в большей степени, чем с героями

Шекспира. Нравственное, этическое начало в “Гамлете” усиливалось участием в работе Л. А. Сулержицкого.

Из всех замыслов Крэга наиболее близким Станиславскому оставалось сравнение Гамлета с Христом. “Как Христос пришел очистить мир, так Гамлет прошелся по всем залам дворца и очистил его от накопившейся в нем гадости”, — объяснял Станиславский актерам. Появление призрака Станиславский сравнивал с воскрешением Лазаря, Клавдия — с Иродом, двор — с Голгофой.

Фортинбрас в последней сцене спускался как архангел с небес: в белом плаще, с золотым крестом и серебряным мечом.

Истолковывая историю Гамлета как историю Христа, МХТ тем самым сдвигал жанр будущего спектакля в сторону мистерии. Смерть несла герою успокоение, просветление, освобождение от мирских страстей.

Трагическое мироощущение не входило в коренные свойства Станиславского, и в этом, возможно, была одна из причин неуспеха “Гамлета”. Кроме того, актеры МХТ не располагали переводом, сколько-нибудь адекватным поэтической мощи оригинала (текст А. И. Кронеберга был “инкрустирован” вставками из П. П. Гнедича и других переводчиков).

Существовали и чисто технические трудности. Замыслы, которые так увлекали в мастерской, где Крэг с помощью вырезанных из дерева фигурок “разыгрывал” “Гамлета” перед Станиславским, Сулержицким и Марджановым, на сцене оказывались невоплотимы. Пришлось отказаться от призрака светлой смерти и от черных теней, скользящих по дворцовым стенам, а ширмы, которые должны были делаться из натурального материала — металла или дерева,

V действие. Финал

Act V. Final Scene

“Мнимый больной”

The Imaginary Invalid
by Molière



— оказались слишком тяжелыми и их пришлось заменить на простые рамы, обтянутые холстом. За несколько минут до начала первого спектакля ширмы рассыпались, как картонный домик, и спектакль пришлось играть с занавесом вопреки замыслу Крэга.

Спектакль продержался в репертуаре МХТ всего два сезона, но его “растущий смысл” был ощутим долгие годы, всего полнее — в постановке “Каина”.

А. Островский

Клавдий — Н. О. Массалитинов
Гертруда — О. Л. Книппер

Nikolai Massalitinov as *Claudius*
Olga Knipper as *Gertrude*

“Мнимый больной” был поставлен в Художественном театре в 1913 году в один вечер с “Браком поневоле”, менее чем через полтора года после вдохновенной, но изнурительной работы над “Гамлетом” Шекспира и Гордона Крэга. Это был веселый спектакль, как небо от земли далекий от какого-либо гамлетизма. Точнее сказать: как от земли до неба. Игралась не метафизическая Гамлетова болезнь, а болезнь притворная, придуманная, воображаемая, а по характеру лечения — вполне телесная, требовавшая пилюль, порошков и клистиров. Иными словами, игрался классический фарс по всем законам классического фарса. Конечно же и Станиславский — режиссер, и Александр Бенуа — сорежиссер и художник спектакля прекрасно знали, что “Мнимый больной” — последняя и, по-видимому, прощальная пьеса Мольера, по жанру — комедия-балет, а по настроению — комедия-эпilog, полная плохо скрытой горечи, усталости, разочарования, даже тоски и глубоко скрытого предчувствия реальной, невыдуманной и неизлечимой болезни. Знали они, конечно, и то, что предчувствие не обмануло Мольера, и он умер сразу же после четвертого представления спектакля, с трудом доиграв заглавную роль — роль Аргана. Знали все это и предпочли почти всем этим пренебречь. Последняя пьеса Мольера была представлена так, как будто она принадлежала к числу ранних, беззаботных и безмятежных, полных юношеского смеха и юношеского огня, и вовсе не случайно, что Станиславский, игравший роль Аргана, окружил себя студийной молодежью. Молодые артисты, очень скоро ставшие славой и гордостью нашего театра — Михаил Чехов, Евгений Вахтангов, Софья Гиацинтова, Алексей Дикий и другие, — получив полуэпизодические роли шарлатанов-докторов и аптекарей-невежд и занятые в танцевальных интермедиях-буффонадах, внесли в спектакль столько артистического остроумия, так очаровательно дурачились и так зажигательно танцевали, что “черные мысли” никому в голову и не могли прийти, и даже много лет спустя и зрители, и участники спектакля вспоминали о нем с благодарностью и улыбкой.

Между тем он был совсем не так прост, этот мольеровский спектакль Художественного театра. Как и всегда, Станиславский решал наиболее актуальные театральные задачи, составляющие, впрочем, не только злобу дня. Речь шла о сценическом гротеске. Популярнейшим термином новей-



шего режиссерского словаря, знаковым понятием театрального авангарда 10-х годов гротеск стал после мейерхольдовских статей и его на шумевших постановок. Мысли свои Мейерхольд формулировал запальчиво и остроумно: “преодоление быта в быте”, “гротеск стремится подчинить психологизм декоративной задаче”, “...в искусстве гротеска, в борьбе формы и содержания восторжествует первая” и т.д., не говоря уже о более широкой и более радикальной философской установке. Не без основания Станиславский почувствовал вызов — театру, “системе”, самому себе, — и по своему обыкновению вызов принял. В письме к Любови Гуревич он пишет, что “приходится искать настоящий (не мейерхольдовский) — пережитой, сочный гротеск”. Иными словами, гротеск не как инструмент символистского, но психологического театра, гротеск внутренне оправданный и в своей алогичности — достоверный. И притом — декоративный, для чего и был приглашен глава миранкусов Александр Бенуа, что, впрочем, не сразу дало ожидаемые результаты. И весь этот набор качеств, казалось бы, не согласуемых никак, — гротеск, психологизм, переживание, сочность и декоративность, — сумел объединить сам Станиславский в своей игре, восхитившей одних зрителей, ошеломившей — других и поставившей в тупик — третьих. Валентина Веригина, актриса Мейерхольда, начинавшая в Художественном театре, много лет спустя вспоминала Станиславского — Аргана: “Станиславский писал портрет

II действие, 7 явление

Act II, Scene Seven



своего Аргана тремя красками. Чрезмерная мнительность, крайняя доверчивость и глупость. Портрет получился замечательный. Нельзя было без веселой улыбки вспомнить эту высокую фигуру, кутающуюся в халат, скрюченную и несчастную после изрядной дозы лекарств, это лицо с остановившимся взглядом, выражавшее серьезное внимание...” Участница спектакля Гиацинтова очень коротко повторила почти то же самое: “Прелестно добр и смешно глуп в этой

Арган — К. С. Станиславский

Konstantin Stanislavsky as Argan

роли”. Есть и другие описания очевидцев, но кроме них мы располагаем бесценным иконографическим свидетельством — фотоснимками Станиславского в роли Аргана. Эти фотопортреты поражают. Глядя на эту огромную голову в бабьем платке с сильно увеличенным (так называемым “гуммозным”) носом и нелепо сияющими прищуренными глазами, ощущаешь сценический темперамент Станиславского, его актерский азарт, его актерскую фантазию, его актерскую смелость. Арган Станиславского — персонаж одновременно и абсолютно бытовой, и абсолютно театральный, столько же из гоголевских “Мертвых душ”,



сколько — из мольеровских комедий. Скажем больше того: в нем гипертрофированная маниакальность короля Убу (из фарсов авангардиста Жарри, только лишь начавших завоевывать парижскую, а вслед за ней и европейскую сцену). Комедийная палитра Станиславского многоцветна, в духе живописных исканий 10-х годов, а его психологическая интуиция даже опережает свое время. Играя смешного и трогательно-безобидного Аргана, Станиславский касается темы, которая в той или иной форме сопровождает его всю жизнь: темы маниакальности, темы небезопасных маньяков. В серьезном плане он столкнется с ней очень скоро, в пушкинском спектакле в постановке Александра Бенуа, когда будет готовить роль Сальери.

В. Гаевский

Белина — О. Л. Книппер
Туанет — М. П. Лилина

Olga Knipper as *Beline*
Mariya Lilina as *Toinette*

“Николай Ставрогин”

Nikolai Stavrogin
by Fyodor Dostoevsky

То, что сезон 1913/14 года пришлось открывать “Бесами”, было почти такой же случайностью, как выпуск “Карамазовых” взамен “Гамлета”. Предполагалась премьера “Коварства и любви” Шиллера, но ее сорвала болезнь Москвина и роды Германовой. Репетиции Достоевского начались 16 августа, премьеру сыграли 23 октября. Темп и энергия напоминали времена “Юлия Цезаря” и недавних “Карамазовых”. Репетиции велись одновременно на нескольких площадках (за два с лишним месяца их было 107). Лужскому, как всегда, поручили массовые сцены (первая на паперти, встреча с Хромоножкой; вторая — “Бал” у фон Лембке; третья — “Пожарище”). Репетиции сцен Ставрогина и Шатова (Н. О. Массалитинов), Ставрогина и Лебядкина (В. Ф. Грибунин), Ставрогина и Федьки Каторжного (П. А. Бакшеев), Ставрогина и Хромоножки (С. В. Халютин, затем и М. П. Лилина) вел Сулержицкий, хотя его имени нет в афише. Сцены Ставрогина с Лизой (Л. М. Коренева) и с Дашей (В. В. Барановская) взял на себя Немирович-Данченко, впрочем, успевший следить за всем. Сам “раж” работы (если воспользоваться словом художника спектакля М. В. Добужинского, дневавшего на репетициях) готовил ритм спектакля, единый во всех его скачках, перепадах, переключениях. Немирович-Данченко искал доминанту, “которая сольет всех в одном душевном захвате”, хотел “стихийного водоворота отзвуков жизни, искрящихся, острых, жгучих” (из письма к Бенуа).

Долгие диалоги шли на крупном плане и почти неподвижно, контрастируя с динамичной пестротой многолюдных эпизодов. В “истерической сцене бала”, в которой Лужский занял более семидесяти человек, “бесновались” (опять слово Добужинского) молодые артисты: Михаил Чехов, Бирман, Бромлей, Бакланова, Вахтангов, Готовцев, Дейкун, Дурасова, Колин, Успенская, Церетели, Шевченко, Эггерт; в беснование вторгался голос мальчика: “Заречье горит!” Стоит заметить сходство этой нескончаемой карикатурной кадрили в час поджога — с балом некстати в день продажи “Вишневого сада”, с безумным общим вальсом на ярмарке во время мора (“Драма жизни”), с праздником у Человека на фоне бархатной бездонной тьмы и с пляшущим шествием нищих в спектаклях по Леониду Андрееву — вплоть до разгула в Мокром (“Братья Карамазовы”).

Для Достоевского был утвержден особый тип сценического общения – в противоположность чеховскому (“объект вне партнера”). Этот принцип (“объект в партнере”) обострялся тем, что общий для всех тут, главный, возделенный партнер оставался леденяще непроницаемым.

Писавшие о Качалове – Ставрогине упоминали ужас безграничности. Беспредельный, ненужный, холодный простор мысли. Страшная усталость от простора.

Спутником Ставрогина, провокатором, влюбленной и пакостной тенью жил в спектакле Петр Верховенский – И. Н. Берсенев. Верховенский покусывал ногти, дразнил

не” было напечатано в “Русском слове” 22 сентября 1913 года. Театр отвечал Горькому таким же открытым письмом в той же газете (текст составлял Бенуа; найден набросок ответа в записных книжках Станиславского, “эсдеческая” узость прежнего друга его поразила). Театр отметал с порога обвинения в реакционности, в антиреволюционности своей работы. Но вопрос был сложнее, чем кажется. В оценке политической сути обращения к “Бесам” Горький был ближе к истине, чем люди театра.

1913 год, который в предстоящую эпоху станет мерилom благосостояния и мира, был годом последних предупрежде-



вертлявостью, лихорадочно-мелкими гримасками, нагловатой простецкостью; он был как рыба в воде в толчее; в тесноте гостиной или зала сновал от одного к другому какими-то окручивающими, длинными восьмерками.

В композиции “Николая Ставрогина” нет сцены-кульминации, но среди того, что более всего запоминалось, – кабинет Ставрогина, где стены терялись в полусумраке и свет зеленой лампы выделял только лица хозяина и Верховенского. По длине монолога эта сцена почти не уступала “Кошмару” из “Братьев Карамазовых”. Говорил вожак “наших”, – воспаленный, бредящий, но и знающий, чего хочет, рассчитывающий на десятки лет вперед.

Обращение МХТ к “Бесам” вызвало резкий протест Горького. Открытое письмо “О “карамазовщи-

ний. Провидение и пророчество “Бесов”, как они ни сливались со свирепой злободневностью старой карикатуры, становились все более важными для общества – и для Художественного театра, с его даром гражданской интуиции.

“Бесов” сравнительно недавно инсценировали в театре Суворина (пьесу сделали В. П. Буренин и М. А. Суворин-филс). Спектакль шокировал не только потому, что у порядочного русского интеллигента в “составе” был заложен страх оказаться нелиберальным: карикатура на людей, которых сегодня казнят, всегда ужасна, даже если приговор справедлив. Немирович-Данченко в 1908 году, перебирая романы Достоевского в перспективе их инсценировки, был искренен в своем отталкивании: “Бесы” – очень слабая вещь” (из письма Станиславскому, архив НД № 1646). И тем не менее его снова и снова влекло к этому кентавру памфлета и пророчества. Он пробовал этого кентавра разъять. В 1912 году засел снова. Легче всего вырисовы-

Николай Ставрогин – В. И. Качалов
Лиза – Л. М. Коренева

Vasily Kachalov as *Stavrogin*
Lidia Koreneva as *Lisa*



валась пьеса “Николай Ставрогин” — “это самая романическая и, пожалуй, самая сценичная, но не самая глубокая...” (письмо Станиславскому, архив НД №1686). В записной книжке есть другой набросок: “Взять именно революционную часть “Бесов”: 1-я картина — собрание революционеров. Содержание отрывков — убийство Шатова. Обстановка брожения, провокаторство Петра Верховенского. Главное лицо Петр Верховенский”. В этот же выбор отрывков (“отрывки из романа” — так стояло и на афише “Братьев Карамазовых”, и на афише инсценировки “Бесов”) включается история Кириллова и его самоубийство. Такую инсценировку “сладить по тексту

труднее, в цензурном отношении она рискованнее, но постановка смелее и интереснее”, пишет Владимир Иванович Станиславскому

Петр Верховенский — И. Н. Берснев

Ivan Bersenev
as Pyotr Verkhovensky

(он хотел бы видеть его в роли Степана Трофимовича; в спектакле, впрочем, играл А. А. Стахович).

Но еще до писем Горького страх реакционности сковывал режиссера. Из двух вариантов инсценировки он выбирает не ту, которую сам же считает более смелой и глубокой. Тому причина не столько давление общественного мнения, сколько давление изнутри, давление собственных душевных навыков. Можно проследить, как изменяется структура спектакля по ходу его создания: из “наших” в инсценировке был один Лямшин (его репетировал Н. Ф. Колин), но и он исключен; исключен Кармазинов; сокращены картины у фон Лембке; перед самым выпуском снимаются обе картины “На мосту” (лучшие у художника и великолепные у П. А. Бакшеева, который играет Федьку Каторжного; исключается и эта роль); сокращается “Бал искусств”, от которого остаются только фрагменты, необходимые для фабулы — бегство Лизы в Скворешники; сомневаются, оставить ли одну из самых существенных сцен — убийство Лизы на пожарище, эту маленькую тихую толпу, которая беззвучно накрывает собой и беззвучно расступается, убивши.

Избегая расширения в сторону политическую, режиссер открывал смысл эсхатологический. “Николай Ставрогин” обретал атмосферу сжатую и загадочную, все пронизывал дух беспокойства, недосказанности. Отказавшись от условных приемов “Карамазовых”, художник тонкой реальностью декораций давал то же ощущение тревоги — от длинной стены у паперти с рядом вдоль нее сидящих черных нищих до серой комнаты в Скворешниках, где в амбразуре высокого окна, освещенного заревом, жались Лиза в зеленом бальном платье, закутанная в красную шаль. Искали освещения, идущего из единственного источника. Режиссер соединял дух тревоги с монументальностью, добивался скупости передачи катастрофических переживаний, вместо техники кантилены актеры овладевали “страстной порывистостью мазка”, мощью выброса страстей при аскетизме внешних средств. Восхищавший актерскими созданиями, “Николай Ставрогин” был спектаклем глубоко мрачным, — МХТ исключил его из репертуара в следующий сезон, решив, что России, вступившей в мировую войну, нужны более бодрящие сценические впечатления.

И. Соловьева





“Хозяйка гостиницы”

The Mistress of the Inn
by Carlo Goldoni

Комедия Карло Гольдони “Хозяйка гостиницы” была последней работой Станиславского перед Первой мировой войной. Спектакль, продержавшийся в репертуаре без малого 10 лет и впоследствии радовавший своей легкостью зрителей, возникал тяжело, почти в муках. Долгие и нервные репетиции, бессонные ночи, неудовлетворенность Станиславского ролью Кавалера, которая ему, кстати, явно давалась, — все это шло не от самой работы, а от томящего воздуха предвоенного времени. На апокалиптические настроения времени Станиславский отвечал легкой и грациозной постановкой итальянской комедии, поражающей отточенностью деталей и законченностью.

Комедия Гольдони впервые появляется в репертуарных планах Станиславского в 1896 году. “Трактирщица”: “Премиленькая костюмная вещь, картинка XVIII столетия (1753). Центральной пьесой спектакля быть не может, но как добавочная пьеса — очень мила. Иметь в виду”. В 1898 году “Трактирщица” шла в постановке Станиславского в один вечер с пьесой “Счастье Греты”. Спектакль прошел всего семь раз, но Станиславский, игравший Кавалера смешным бурбоном, запомнился надолго.

Возвращение к полюбившейся пьесе в 1913 году определялось несколькими увлечениями Станиславского. Режиссер искал пьесу с подходящей ролью для Ольги Гзовской, перешедшей в МХТ из Малого театра. (Весь комедийный репертуар этого времени строится на нее.) “В этом спектакле я хочу дать театру не пьесу, а артистку”, — писал Станиславский.

Станиславский увлекается художником Александром Бенуа, с которым только что закончил постановку “Мнимого больного”, и ищет пьесу “под художника”. Бенуа и Станиславский сходились в желании испытать свои силы в новом для МХТ жанре комедии дель арте.

Интерес режиссеров и художников к комедии масок в 1910-е годы был почти общим местом. Мейерхольд, выступающий под маской Доктора Дапертутто, издает “Любовь к трем апельсинам”, Вячеслав Иванов читает лекции по истории комедии масок. Ф. Ф. Комиссаржевский ставит “Принцессу Турандот” Гоцци. По замыслу Станиславского, “Хозяйка гостиницы” должна была сопровождаться пантомимой в духе комедии дель арте. В письме Станиславскому



Бенуа писал: “...считаю прямо необходимым испытать и наши силы в этом роде. Во-первых, чем черт не шутит? А вдруг выйдет? Не попробовав (и еще раз, и еще раз), нельзя говорить. С другой стороны, соблазняет то, что это действительно самая живая форма сценического искусства, а Художественный театр всегда стремился к жизненности — это его “сквозное действие”. И за это я его и люблю.[...] Нужно не только, чтоб вышел занятный и изящный спектакль, а чтоб родилась на русской сцене новая жизнеспособная форма действия. Нужна не подделка под старинную итальянскую *commedia dell'arte*, а нечто наше, новое,

Гортензия — С. Г. Бирман
граф Д'Альбафьорита — А. Л. Вишневский
Деянира — М. Н. Кемпер

Serafima Birman as *Ortensia*
Aleksandr Vishnevsky as
d'Albafiorita
Mariya Kemper as *Dejanira*

Мирандолина — О. В. Гзовская
маркиз Ди Форлипополи — Г. С. Бурджалов

Olga Gzovskaya as *Mirandolina*
Georgy Burdjalov as *di Forlipopoli*



свежее и современное” (архив КС, № 7247). Соединение вечной формы комедии масок с жизненностью было равно важно для Станиславского и Бенуа.

Воплощением духа народной комедии в спектакле стал дуэт двух актрис – Гортензии и Деяниры в исполнении молодых Бирман и Кемпер, вносящих элемент буффонады и яркой театральности. “А может быть, правее всех именно исполнительницы ролей актрис-распутниц? Может быть, тут-то и сокрыт истинный смысл Гольдони? Если не единственный, то наиболее приемлемый при реставрации старого венецианца”, – замечал Николай Эфрос.

Но Станиславскому, никогда не увлекавшемуся стилизацией и реставрацией, была важна не “внешняя форма” комедии дель арте, а “сущность, ее породившая”. Он учит себя и других искать задачи не рассуждая, а действуя.

Репетируя роль кавалера Ди Риппафрата, Станиславский шел одновременно от маски капитана Спавето, хвастливого и трусливого воина из комедии дель арте, и от подсказанного Немировичем-Данченко знакомого Гарденина – веселый, пьяный, глуповатый корнет, быстро бросает слова на ветер.

Станиславский играл Кавалера не женоненавистником, а добродушным и доверчивым воякой, однажды испытавшим женские силу и коварство и теперь до смерти боящимся женщин. “Когда Мирандолина падала в притворном обмороке в его объятия, этот мужлан терялся до такой степени, что, желая привести ее в чувство, тыкал ее пальцем в живот. Станиславский делал этот жест неожиданно и точно удивляясь, что такое сильное средство немедленно не возвращает сознания изящной и утонченной Мирандо-

Фабрицио – А. М. Тамиров
 слуга Кавалера – Б. Г. Добронравов
 маркиз Ди Форлипополи – Г. С.
 Бурджалов
 кавалер Ди Риппафрата – К. С.
 Станиславский
 Мирандолина – О. И. Пыжова
 Фото октября 1923 г. Париж

Akim Tamirov as *Fabrizio*
 Boris Dobronravov
 as *Cavalier's Servant*
 Georgy Burdjalov as *di Forlipopoli*
 Konstantin Stanislavsky
 as *Cavaliere di Rippafrata*
 Olga Pyzhova as *Mirandolina*
 Photo October 1923, Paris

лине” (Марков, т. 2, с. 20).

Ольга Гзовская играла Мирандолину с северным холодком, по замечанию критиков. Деловитость и практичность соединялись с властной женственностью. По замечанию Маркова, “ей бы впору управлять министерством”.

Гзовская играла Мирандолину не трактирщицей, а именно хозяйкой гостиницы и идеально вписывалась в приглушенные золотые тона декораций Бенуа.

По желанию Бенуа было изменено традиционное название пьесы “Трактирщица” — “оно сразу дает аромат капусты и внушает мысль о клопах”. “Я же, — писал Бенуа, — хочу представить опрятную и приятную гостиницу для знатных постояльцев” (архив КС, № 7245).

Декорации Бенуа сочетали в себе разгадку стиля, эпохи, поэтичность и необыкновенную жизненность. Как писал Николай Эфрос, чувствовалось, что много жизни прошло в этих нарядных комнатах, в которых успели потускнеть потолки и померкнуть позолота.

В “русском представлении итальянской комедии” критиков поражало умение почувствовать старую и чужую жизнь как свою собственную. Петр Ярцев рассуждал: можно сделать представление резвое и острое, но его надо именно делать. “Такое же представление “Трактирщицы”, какое на Художественном театре, сделать нельзя. Нельзя подделать его глубокий плавный ход, потому что он не придуман и не сделан искусственно, а сам получился на сцене от подхода к комедии Гольдони как к изображению русским чувством чужой старой жизни” (“Речь”, 1914, 23 фев.).

Обращаясь к комедии Гольдони перед Первой мировой войной, Художественный театр одновременно предугадывал, что вскоре и своя жизнь станет старой и чужой.

А. Островский

“Смерть Пазухина”

Pasukhin's Death

by Mikhail Saltykov-Shedrin

К драматургии Салтыкова-Щедрина МХТ обратился во время Первой мировой войны.

В своих воспоминаниях “Щедрин в Художественном театре” Вл. И. Немирович-Данченко писал в 1933 году: “Колючий талант. Беспоконный, неласковый. Суровый, строгий. Актерское творчество не понесется с ним в зал, как на легких крыльях. Оно встретит в зрителе хмурую настороженность. [...] “Смерть Пазухина” был очень полнокровный спектакль, здесь меньше, чем где-нибудь, звучали “чеховские полутона”, в плену у которых труппа была долгое время”.

Роль Прокофия Пазухина, купца-старообрядца, была одной из этапных сатирических ролей И. М. Москвина. Живаясь в своеобычный строй пазухинского дома, ощутив себя фигурой Крутогорска, Москвин принял стяжательство Пазухина как некую страсть, как всепоглощающий и непреодолимый инстинкт, не уступающий в элементарном могуществе голоду и жажде. Оно его внутренне жгло, возбуждало, гнало, обнаруживаясь грубо и чувственно. Этот благообразный седой мужичок в наглухо застегнутом синем кафтане, с окладистой тяжелой бородой, с лукавой улыбкой и быстрыми живыми глазами, боролся за деньги, которые считал своими, с наивностью, хитростью и яростью дикаря.

При этом Москвин не лишал его ни хитрого юмора, ни простодушия, порой даже какого-то звериного обаяния. Но все это было пронизано его главным, почти экзотическим, всепожирающим устремлением: деньги; не прозевать; отомстить; мое! Редко избранное Москвиным сквозное действие роли бывало таким ярким, цельным, очевидным и всеобъемлющим. В Пазухине этому сквозному действию подчинялось решительно все — от самого начала до финальной реплики пьесы.

Жизненная линия его поведения была непрерывной, захватывая характерную правду крутогорских будней, но будничной нигде не казалась. Москвин жил на сцене резкими поворотами пазухинской одержимости, проявлявшейся то затаенно, то бурно. Когда в первом акте спектакля он возвращался домой, где в низкой, душной горнице с огромной печью, с сундуками, с богатым тусклым киотом шла в это время за столом неспешная степенная беседа его

друзей и родичей, что-то тяжелое и могучее врывалось в густой натопленный уют, в спокойную вязь старообрядческой славянской речи. Ему было тесно здесь. Он крестился и сдерживался, но под внешним благообразием все время клокотала обида, неутолимая, страшная жажда, бешенство “обнесенного чарочкой”. Потом Москвин великолепно прятал ее под защитными красками простодушия, покорности, самой наипростецкой хитрости в разговоре с генералом Лобастовым (В. В. Лужский). Еще позднее, когда Пазухин приходил к своему главному врагу Фурначеву (В. Ф. Грибунин), та же жажда мести и денег скрывалась под

клятую старозаветную бороду, а сорвать ее с лица, вырвать с кожей, с мясом, сейчас же и тут же! Кататься по полу, выть, исступленно ругаться и плакать был он способен в эту минуту.

Финал пьесы не менее страшно преображал Пазухина – Москвина. Что-то озорное, ребячливое и страшноватое было в этом седом человеке, собравшемся потешить свое сердце, пугнуть свою жертву смеха ради. И с каким торжеством, наигравшись вдоволь, он потом вываливал Фурначеву в лицо это свое полновесное: “А ты, сударь, вор!” Угаром пазухинского торжества, диким апофеозом удолетворенного собственничества кончался этот спектакль. Москвин – Пазухин был поистине страшен, когда, напивлив на себя отцовские медали и регалии, навалившись всем телом на стол, заваленный деньгами, он загребал обеими руками ассигнации и монеты, и из его раздернутого в крике рта вырывались короткие звериные окаяющие выкрики: “Все это мое! И это мое, и это мое – все мое!!” Казалось, он хочет не только руками схватить эти деньги и прижать их к себе, но всем нутром ощупать свою собственность, съесть ее, раствориться в ней.

Под руководством Немировича-Данченко пьесу режиссировали В. В. Лужский и И. М. Москвин; Б. М. Кустодиев создал в ярко-красочном, почти “лубочном” стиле декорации вымышленного уездного городка Крутогорска; в главных ролях рядом с Москвиным были В. Ф. Грибунин (Фурначев), Ф. В. Шевченко (Настасья Фурначева), Н. С. Бутова (Живоедова), В. В. Лужский (отставной генерал Лобастов), Л. М. Леонидов (Иван Пазухин), П. А. Бакшеев (Финогей Баев, слуга Пазухина).

Особенно восхищал в этом ансамбле В. Ф. Грибунин в роли Фурначева. В. И. Качалов называл созданный им образ интригана-лицемера “настоящим шедевром”. Немирович-Данченко когда-то мечтал увидеть его в роли Иудушки Головлева, “но пьеса не выходила”, как он пишет в тех же воспоминаниях.

Леонидов играл старика Пазухина, бешено цепляющегося и на смертном одре за свои капиталы. Его вывозили на сцену полупарализованным в кресле-каталке. Но в отличие от сатиры Москвина, леонидовские сатирические образы никогда не становились второй и равной стороной его артистической природы. И его Иван Прокофьевич Пазухин, как и Плюшкин в “Мертвых душах”, казался созданием скорее трагического, чем комедийного актера.

Роль отвратительной, гнусной ханжи “Живоедихи” играла Н. С. Бутова, а впоследствии О. Л. Книппер-Чехова.

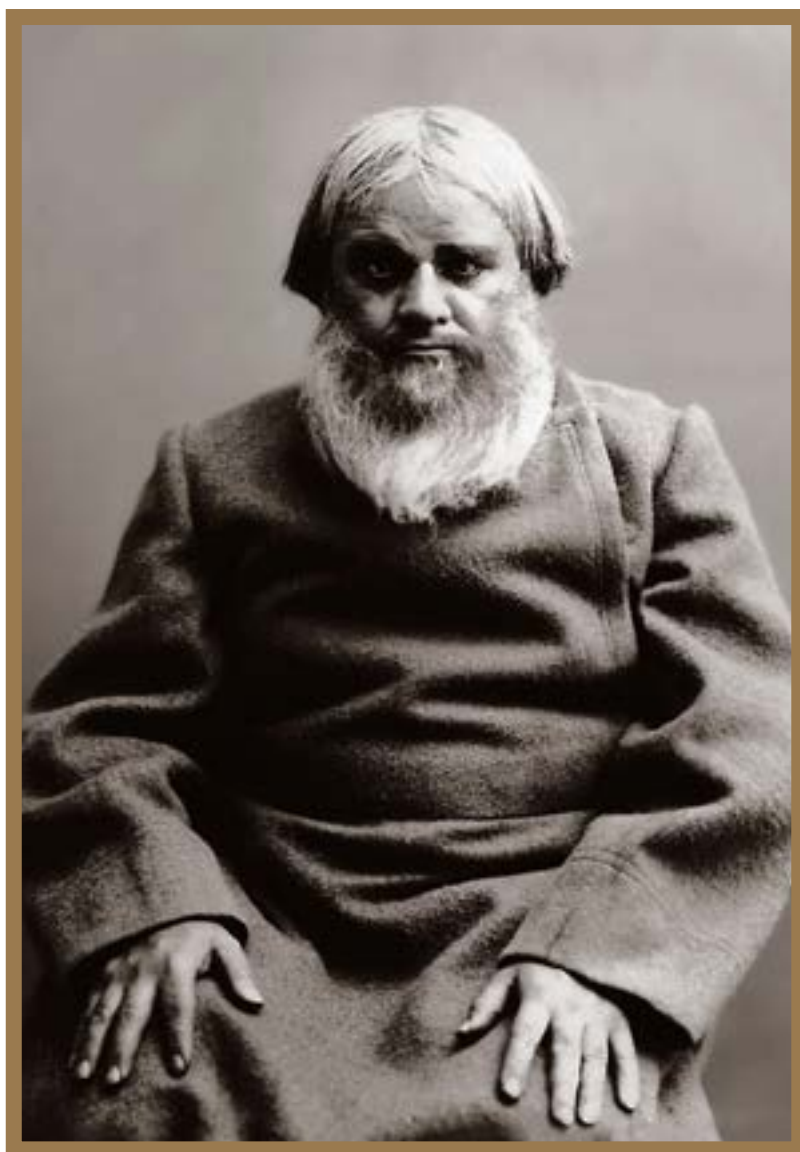


оболочкой униженного подобострастия и вдруг вспыхивала отчаянной смелостью, открытой купеческой ставкой ва-банк.

Страсть доводила его до ослепленного безумия, до экстаза. Была незабываемой финальная сцена 1-го акта, когда Пазухин узнает, что духовная отца составлена. Это была не досада, не разочарование, а какое-то безграничное отчаяние. Убить виноватых! Не сбрызнуть про-

Фурначев – В. Ф. Грибунин
Настасья Ивановна – Ф. В.
Шевченко

Vladimir Gribunin as *Furnachev*
Faina Shevchenko
as *Nastasia Ivanovna*



Спектаклем “Смерть Пазухина” МХАТ открыл свой первый сезон в Москве по возвращении из США в 1924 году. Отзывы прессы были почти все ругательные, но истинные театралы оценили мастерство “стариков” МХАТ.

В сезоне 1938/39 года состоялось возобновление спектакля в тех же декорациях, но в новом составе исполнителей главных ролей: Прокофия Пазухина играл С. К. Блинников, Фурначева — М. М. Тарханов.

В. Виленкин

Прокофий Пазухин — И. М. Москвин

Ivan Moskvina as Prokofy Pazukhin

“Сверчок на печи”

The Cricket on the Hearth
by Charles Dickens

“Сверчок” для Первой студии — то же, что “Чайка” для Московского Художественного театра”, — писал Станиславский в “Моей жизни в искусстве”. Для Станиславского успех “Сверчка” означал успех системы. “В этом спектакле, может быть впервые, зазвучали те глубокие сердечные нотки сверхсознательного чувства, в той мере и в том виде, в каких они мерещились мне тогда”.

Успех студийного спектакля, поставленного Борисом Сушкевичем под руководством Л. А. Сулержицкого, определялся как внутренними достоинствами работы, так и временем его появления. Премьера спектакля состоялась 24 ноября 1914 года. “Вы помните, какие тогда были дни, чем был насыщен воздух. Истекли четыре месяца войны. Уже и глазам близоруким или затуманенным, умам легкомысленным или заугаренным открывалось отчетливо: влечемся мы в некую бездну, в разорение и озверение, обрекаемся гибели ...” — писал в 1918 году Николай Эфрос.

Рождественская сказка о домашнем очаге, о добрых и простых людях, о любви, прощении, доброте и верности была своего рода противоводием войне и тому ощущению конца света, которое война с собой несла. Спектакль был торжеством сентиментальности.

“Сверчок” выражал те этические принципы, на которых студия и вся система Станиславского основывались. Для Сулержицкого этическое начало спектакля имело определяющее значение. Готовя “Сверчка”, он объяснял актерам: “Доберитесь до сердца Диккенса, откройте его, тогда откроется вам сердце зрителя. Только ради этой цели стоит и нужно ставить “Сверчка”. Людям трудно живется, надо принести им чистую радость”.

Сулержицкий не просто руководил постановкой, он, по определению Михаила Чехова, превращался в диккенсовский тип, в Калеба Племмера, игрушечного мастера. Замечание было тем более справедливым, что Сулержицкий и Чехов делали игрушки для мастерской Калеба. “Его присутствие на репетициях создавало ту атмосферу, которая так сильно передавалась потом публике и в значительной мере содействовала успеху спектакля” (МЧ, т.1, с.188).

“...Сидишь не в театре — дома”, — восхищался критик. Атмосфера домашности и интимности во многом создава-



лась комнатным пространством самой студии, где не было рампы, а стулья были расставлены на уровне сцены. Зал, вмещавший всего 150 зрителей, с камином в углу, напоминал домашнюю гостиную. Спектакль будил детские воспоминания о рождественских вечерах, бережно воссоздавал атмосферу домашних чтений диккенсовских рассказов. Пользуясь опытом “Братьев Карамазовых”, спектакль вводил фигуру тещи. Борис Сушкевич появлялся в красноватом отблеске тлеющих в камине углей и тихо нашептывал пролог. Персонажи диккенсовского рассказа, казалось, спускались со страниц старых книг.

“Серенький, как мышь (Миша утверждал, что грим ему приснился), встрепанный, съезжившийся от холода, в парусиновом ветхом пальто и сам ветхий, Калек словно вылез из томика Диккенса и пошел шаркающей походкой” (Гиацинтова, с. 146).

“Текльтон, с его большим острым носом и выпяченной грудью, кажется в выдержанном художественном изображении Вахтангова каким-то ожившим старинным рисунком из иллюстраций к Диккенсу”, — замечала Любовь Гуревич.

“И вся сцена ужина в уголке игрушечной мастерской, перед предполагающейся свадьбой Текльтона, с прелестной несчастной невестой, с чопорно-надутой, краснощеккой, кукольно-неподвижной старухой — матерью невесты, с безмолвно стоящим у стены, в своем цилиндре, длиннобородым таинственным незнакомцем, — производит впечатление не то сказочно-ожившей картинке, не то стран-

II действие, I сцена
Берта — В. В. Соловьева
Калек — М. А. Чехов
Текльтон — Е. Б. Вахтангов

Act II, Scene One
Vera Solovyova as *Bertha*
Mikhail Chekhov as *Caleb*
Evgeny Vakhtangov as *Tackleton*

ного сна, какие снились нам в детстве после долгого чтения диккенсовских вещей”, — писала та же Гуревич.

Отточенная техника “душевного реализма” соединилась в “Сверчке на печи” с настроением сказки, чудесного сна. “Я не много знаю примеров такого полного слития на сцене начал реалистического и фантастического, как здесь”, — писал Александр Бенуа. Неодушевленные предметы на сцене оживали едва ли не по законам “Синей птицы”. При этом подлинные вещи — закипающий чайник, настоящий хлеб — соседствовали в спектакле с простейшей театральной условностью: бутафорские предметы были нарисованы на фанерах. Отсутствие рампы, поражающая простота и искренность исполнения создавали иллюзию “реальности” сценической жизни. “Так бы и хотелось сидеть за их столом и слушать, как Джон с Малюткой хохочут по пустякам”, — признавалась профессиональная революционерка Вера Засулич. Но войти в ту жизнь было так же трудно, как открыть нарисованную дверь. Жизнь, изображенная на сцене, была так же утопична, как мир слепой дочери Калеба. Мотив дома, столь важный в спектаклях МХТ, в “Сверчке” существовал в сказочном “английском” варианте: “диккенсовская Англия” отождествлялась с утопией.

По определению Павла Маркова, “Англия Первой студии была игрушечной Англией”. Диккенс привносил то ощущение душевного покоя, счастья, примирения, уюта, которого в органике Первой студии не было. Студия развивалась в кругу идей Достоевского и Гауптмана.

“Первая студия, ставя ранние постановки, смотрела в отраженное зеркало идей и чувств Достоевского; Чехов, играя в этих пьесах, совершенно несомненно прикасался к идеям и ощущениям Достоевского” (Марков, т.1, с. 397). К идеям Достоевского прикасался Чехов и в роли Калеба. Вот описание, оставленное участницей спектакля: “Вдруг Калев неосторожно сказал Берте про красивые глаза кукол. Она тихо вскрикнула, а его будто отбросило в дальний угол, и он зарыдал там сдержанно, надсадно”.

“Сверчок на печи”, возникший в непосредственном соседстве с “Бесами”, был антитезой мира Достоевского. Малютка и Джон не давали ответов на вопросы Достоевского, но учили не задавать их.

Когда Первая студия стала МХАТ-2, “Сверчок на печи” сохранился в репертуаре. И был там вплоть до гибели театра.

А. Островский

Пушкинский спектакль

*An Evening of Pushkin:
The Feast During The Plague,
The Stone Guest,
Mozart and Salieri*

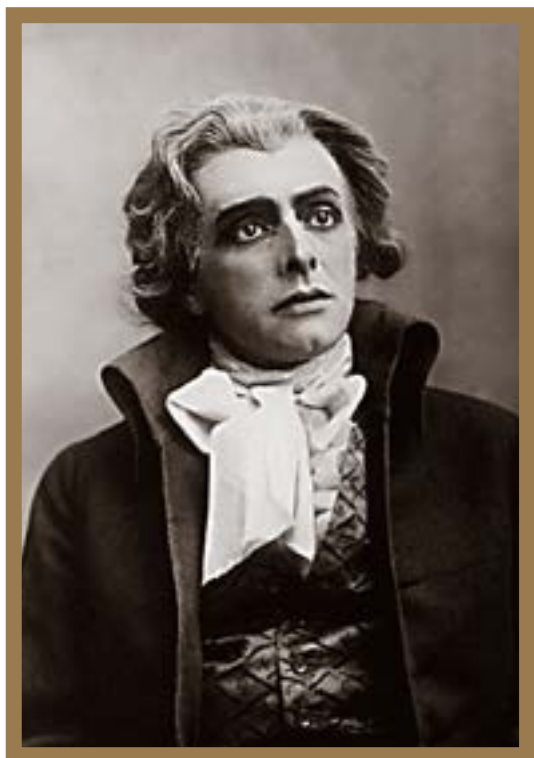
Три пушкинские “маленькие трагедии” Художественный театр показал в первый год мировой войны — МХТ избегал поверхностных откликов на ее события и считал необходимым погрузиться в сосредоточенную творческую работу.

Спектакль режиссировали и Немирович-Данченко (“Пир во время чумы”, “Каменный гость”), и Станиславский (“Моцарт и Сальери”), но афишу в качестве режиссера и декоратора единолично подписал Александр Бенуа. Его руководство постановкой не было номинальным. Ему принадлежал план соединить три эти пьесы в “трилогию смерти” — “как борется человеческая душа с Богом, как борется она с другими душами, как побеждает их и как в конце концов оказывается безнадежно проклятой, погибшей”. Ее первая часть (“Пир во время чумы”) должна была звучать как “укор судьбе” за “нарушенное достоинство человека”. Вторая (“Каменный гость”) говорила о разрушительности попыток “преступить запрет”, роль Гуана получала “сатанинскую подкладку”. Третья часть, “Моцарт и Сальери”, была призвана раскрыть в гибели Моцарта “трагическую красоту смерти”, непреодолимость закона мироздания; Сальери, “ревнивец с демонизмом, вызывающий Бога”, в глазах театра был братоубийцей, тема зависти вырастала в тему братоубийства, возникающего из разрушения дружбы. При очевидной субъективности этих трактовок за ними стояло внимательное вчитывание в пушкинские тексты, и не случайно откликом на спектакль стала статья С. Н. Булгакова о “Моцарте и Сальери” как “трагедии о дружбе”, лучшее из толкований этой пьесы (“зависть есть болезнь именно дружбы, так же как ревность Отелло есть болезнь любви”. — “Русская мысль”, 1915, № 5).

Конкретная разработка действия также принадлежала Бенуа. В сохранившейся режиссерской партитуре “Каменного гостя” он предстает незаурядным режиссером-психологом, сформировавшимся в ту пору, когда достоянием театров стали достижения русского психологического реализма — Чехов, Достоевский, Толстой. Репетируя с актерами, Немирович-Данченко и Станиславский следовали толкованиям, выдвинутым Бенуа.

“Натуральность” декораций Бенуа, их историзм и их громоздкость вызывали нарекания. Но МХТ оставался верен себе и сквозь Пушкина всматривался в изображенные им конфликты как в подлинную жизнь, и потому кон-

кретность исторического времени каждой “маленькой трагедии” была важна для него, как и конкретность места событий. Для “Пира во время чумы” была необходима улочка опустошаемого чумой старого Лондона, для “Каменного гостя” – окутанный “дымкой мистической религиозности” Мадрид времен Веласкеса, для “Моцарта и Сальери” – уют заснеженной моцартовской Вены. В “Каменном госте”, самой гармоничной части спектакля, ощущалась уместность обстоятельности Бенуа-декоратора, всех найденных им решений – и грозного заката над монастырским кладбищем, и голых серо-желтых стен комнаты Лауры, на



фоне которых зиял ночной синевой балконный проем, и слепяще белого зала часовни, и погруженных в траур апартаментов Доны Анны. В заданный режиссером-декоратором ритм восприятия входило и время для смены декораций, все четыре картины исполнялись как обособленные части единой музыкальной формы. Сгармонизировать постановочные элементы здесь удалось благодаря тому, что работавший с актерами Немирович-Данченко помог им, прежде всего В. И. Качалову (Дон Гуан) и М. Н. Германовой (Дона Анна), “вправить переживание в пушкинский стих”, подчинясь его дисциплине. Затяжеленность

“Пира во время чумы” была вызвана и повествовательностью декорации, и темным надрывным напряжением актерского исполнения.

Наименее гармоничная часть спектакля, “Моцарт и

Сальери”, была наиболее значительной. Станиславский считал роль Сальери своим поражением, но она была одним из самых смелых его экспериментов, он задумал сыграть ее наперекор своим привычкам и отбросил опору на характерность с тем, чтобы неброский внешний рисунок – и пластический и речевой – возник как непосредственное проявление богатейше разработанного внутреннего содержания роли, чтобы пушкинская форма рождалась заново на каждом спектакле как сиюминутная актерская импровизация. Его манил принцип, запечатленный в пушкинской строке: “Слова лились, как будто их рождала не память рабская, но сердце”. В итоге этого эксперимента на спектаклях самоотверженное погружение актера в бездны подтекста рушило ритмы текста, перегружало слова и паузы между словами. И Станиславский и зрители воспринимали разрушение стиха как разрушение образа, и оно было тем драматичнее, что полнота достигаемого Станиславским перевоплощения была абсолютной, и, когда он бросал яд в стакан Моцарта, “он был действительно брат, посягнувший на брата”. Той же подлинности существования на сцене достигал в отдельные моменты роли Моцарта Александр Рустейкис.

Очевидцам запомнились и выпавшие Станиславскому моменты растерянности, и те случаи, когда он побеждал все препятствия, и когда с достижимой лишь в театре непрерываемой убедительностью на сцене происходило самовозгорание жизни, освещенной изнутри свободной светлой жизнью художника. Стремясь преодолеть создавшееся противоречие, Станиславский советовался с Ф. И. Шаляпиным и после бесед с ним записал: “Форма – это лучшее,

наиболее убедительное приспособление для актера”. Но для него оставался открытым вопрос о том, как сделать “наиболее убедительным приспособлением” пушкинский стих, не поступаясь ни добытой полнотой психологического образа, ни правдой существования на сцене, ни импровизационностью рождающегося слова. Станиславский надеялся найти разгадку в разработке музыкальной природы актерской речи – по существу, это были поиски законов внутренней музыкальности сценического переживания. Эти искания Станиславский завещал будущему, и с ходом времени становится все очевиднее непреходящий смысл – и в динамике актерского искусства МХТ, и в диалоге русского театра с Пушкиным – героической попытки Станиславского свободно прожить на сцене внутреннюю логику пушкинского текста и обрести легкость пушкинского слова.

О. Фельдман

Моцарт – А. А. Гейрот
Дон Гуан – В. И. Качалов

Aleksandr Geirot as Mozart
Vasily Kachalov as Don Juan

“Потоп”

The Flood
by Henning Berger

В 1907 году в Художественном театре предполагалось включить в репертуар пьесу “Потоп” шведского писателя Бергера. К. С. Станиславский писал переводчице пьесы З. А. Венгеровой: “Пьеса нравится. На днях чтение репертуарной комиссии”. Однако пьеса была отложена, и “Потоп” был сыгран в 1915 году в Первой студии МХТ.

Построенная на занимательном внешнем обстоятельстве (американцы разных социальных групп, застигнутые в баре ливнем, принимают его за потоп), пьеса, по выражению Абрама Эфроса, “актерам дала возможность показать лаконическую выразительность игры, театру – острую простоту сценических приемов”. Вахтангова, вероятно, к пьесе привлекла столь ценная им возможность показывать в театре моменты жизненных переломов, минуты, где – по его выражению – “особенно жив дух человеческий”.

Михаил Чехов вспоминал: “«Потоп» репетировался долго и нелегко нам давался...” Режиссировавший пьесу Евгений Вахтангов искал резкого внешнего рисунка, строя спектакль на контрастах. Доминирующее состояние первого и третьего актов определялось им так: “Ничего человеческого не осталось. И так не только сегодня, так всегда, всю жизнь”. Резким контрастом на этом фоне должен смотреться второй акт, где “человек очистился через любовь к человеку”.

Участвующему в постановке Л. А. Сулержицкому самым важным казался 2-й акт, где перерождаются мерзавцы и раскрываются сердца, где волчий оскал сменяется улыбкой, а сжатые кулаки разжимаются для объятий. “Откройте их доброе сердце, и пусть они дойдут до экзатичности в своем упоении от новых, открывшихся им чувств, и вы увидите, как откроется сердце зрителя”, – призывал он студийцев. Для Вахтангова же основная мысль пьесы – о непрочности идиллии понимания и братства в мире, где “человек человеку – волк”. Вахтангов ставил почти до натурализма жесткий, бесстрашный спектакль.

В декабре в работу включился Станиславский. “Константин Сергеевич, придя на готовый спектакль “Потопа”, переделал приблизительно три четверти спектакля”, – вспоминал Б. М. Сушкевич. Сам Вахтангов пережил ситуацию как удар неожиданный, незаслуженный и потому особенно обидный (“пришли, грубо влезли в пьесу, нечутко

затоптали мое, хозяйничали, не справляясь у меня, кроили и рубили топором. И равнодушен я к “Потопу”).

Премьера 14 декабря 1915 года стала одним из счастливейших дней студии. “То, что происходило на сцене, было чудесно. И декорация, представляющая внутренность американского бара (настоящего, американского, так как действие происходит в Америке), и его завсегдатаи” (Сергей Яблоновский, “Русское слово”, 1915, 15 декабря). В чистом сверкающем баре Стрэттона с белыми стульями, круглыми табуретками, где на окнах жалюзи, пьют коктейли и лениво переговариваются клиенты (художники М. В. Либаков и



П. Г. Узунов). Связанными с миром улицы и денег, наживы и корысти были так или иначе все клиенты бара. Человеком, целиком съеденным биржевой лихорадкой, был богач Бир в графичном исполнении А. А. Гейрота. Запоминались услужливый, болтливый, изящный негритенок-лакей Чарли (В. С. Смышляев) и замкнутый, как стальной сейф, бармен Стрэттон (Сушкевич).

И конечно, Фрэзер – Михаил Чехов. На генеральной репетиции перед самым выходом на сцену Чехов кинулся к Вахтангову, сказав, что не знает, как играть роль. Вахтангов буквально вытолкнул его на сцену и с изумлением услышал, что неудачливый маклер Фрэзер заговорил с еврейским акцентом. Облезлый, разорившийся делец, трусливый и наглый, чеховский Фрэзер был смешон, гадок... и неожиданно человечен. В страхе перед неиз-

Фрэзер – М. А. Чехов

Mikhail Chekhov as Frazer

бежным, он метался между людьми, и именно он соединял руки негра-лакея, дельца, проститутки, адвоката... В его отчаянии жила надежда. Второй исполнитель роли Вахтангов был суше, жестче и беспощаднее к своему герою. Он играл озлобившегося мерзавца, искренне считающего остальных еще худшими мерзавцами, чем он сам.

Самой знаменитой сценой спектакля стал танец растрепанных, со сбившимися галстуками посетителей бара, на мгновение утративших все иные чувства, кроме беспредельного одиночества перед ужасом смерти. Они жались друг к другу, передавая свое тепло, и “...под негритянскую

зрители.

Тем резче была перемена настроения в третьем акте. Наступало утро. Электростанция подала свет, звонил телефон, выяснялось, что тревога была ложной и жизнь входит в нормальное русло. Деловой человек закуривал сигару (их специально покупал сам Вахтангов по 25 копеек за штуку). Заходил завсегдатай, появлявшийся и в первом акте, выпить в свой обычный час традиционный коктейль. Негр протирал стаканы. Бир и когда-то любимая им и любившая его проститутка Лицци (О. В. Бакланова) еще держались за руки, но трещал телеграфный аппарат, и рука Бира раз-



песенку в ночной предсмертной пляске людей, из их печальной и скучной действительности чудесно и сильно появлялся героический пафос, чтобы затем — при свете дня — неловко и стыдливо исчезнуть” (Марков, т.3, с. 97). Впрочем, запоминалась вся атмосфера жути перед неизбежной гибелью. Ожидая наводнения, видя тонкие струйки воды из-под двери, персонажи поджимали ноги. За ними, как загипнотизированные, поджимали ноги

жималась... Лицци уходила в темноту, сделав отчаянный и резкий жест на прощание. Круг замкнулся.

Рецензенты отмечали присутствие на премьере Станиславского, его хозяйское радушие. “Он казался счастливым, радуясь победе своих учеников. И действительно — это была победа” (Юрий Соболев, “Театр”, 1915, 15 дек.). Спектаклю была суждена долгая жизнь, его сыграли в день закрытия сезона 20 мая 1928 года; Михаил Чехов последний раз играл в Москве.

О. Егوشина

II действие
Фото 1916 г.

Акт II
Photo 1916

“Село Степанчиково”

The Village of Stepanchikovo
by Fyodor Dostoevsky

Премьерой “Села Степанчикова” 26 сентября 1917 года МХТ открыл свой двадцатый сезон. Режиссеры в программах и афишах не указывались.

Репетиции с 11 января 1916 года вел Станиславский, который в инсценировке повести Достоевского, сделанной В. М. Волькенштейном и Немировичем-Данченко, должен был играть Ростанева. Станиславский провел (с помощью И. М. Москвина) около 150 репетиций. Работу над “Селом Степанчиковым” он считал новым этапом в создании творческой техники, которая подводила бы актера к наиболее полному перевоплощению в образ, к проникновению в “артистический рай” живого искусства переживания. Сохранившиеся записи, сделанные помощником режиссера В. М. Бебутовым, представляют исключительный интерес (они опубликованы в книге “Станиславский репетирует”. М., 1987, с. 65 – 165).

При всей скрупулезности, конкретности репетиционной работы режиссер последовательно и твердо вел исполнителей к широкой типизации ролей, к обобщению образов, обретающих символическое значение. “Село Степанчиково – это сама Россия”, – говорил он на одной из репетиций.

Требования к исполнителям и прежде всего к самому себе – Ростаневу и Москвину – Фоме были грандиозны, максимальны. В Фоме Опискине, считал К. С., надо показать, как из ничтожнейшего человека, гаденького шута, безличного невежды можно превратиться в вершителя судеб, в существо, претендующее властвовать над человечеством.

Москвин был очень чуток к замыслу Станиславского (который смыкался с трактовкой Немировича-Данченко), и в спектакле острота этого замысла прозвучала в полную силу.

Другая участь постигла Станиславского – исполнителя Ростанева.

По многим свидетельствам, Станиславский “репетировал прекрасно” (А. Д. Дикий), он “был идеальным “полковником” Достоевского, какого только можно представить” (М. В. Добужинский), в отдельных сценах в Станиславском – Ростаневе соединялась “высокая патетика, романтика в лучшем смысле, с одухотворенной простотой” (Б. М. Сушкевич). “Когда он играл без указки, то без слез нельзя было



смотреть на его исполнение. Чудная была роль” (М. П. Лилина). Но сам он считал, что еще не достиг желаемого результата, не мог остановиться в работе над своей ролью, поставить точку. Выпуск спектакля затягивался.

Немирович-Данченко, постепенно входивший в работу, со второй половины февраля 1917 года счел нужным взять на себя ее завершение.

Само понимание образа Ростанева, его сущность с точки зрения Станиславского – рыцарская справедливость, донкихотство, его подвижническая душевная чистота романтика, жаждущего общей гармонии и благости, –

никак не совпадали с тем, как трактовал роль Немирович-Данченко, видевший в Ростаневе недалекого в своей доброте бурбона. Такая

Фома – И. М. Москвин

Ivan Moskvin as Foma



траговка, даже если она опиралась на текст, была неприемлема, чужда для К. С.

28 марта 1917 года – один из самых тяжелых дней (может быть, самый тяжелый) в творческой жизни артиста. После генеральной репетиции он прекратил работу над ролью Ростанева, и Немирович-Данченко передал ее в дальнейшем Н. О. Массалитинову. Пережитое с ролью Ростанева Станиславский назвал своей трагедией, которая осталась с ним до конца жизни. С тех пор он отказался от новых работ, говоря, что не разродился Ростаневым (исключением явился ввод на роль Ивана Шуйского в “Царе Федоре Иоанновиче”).

Доведенный полгода спустя до премьеры, спектакль прошел с шумным успехом. Зрители и критика воспринимали его неразрывно от

Бахчев – В. Ф. Грибунин

Vladimir Gribunin as *Bakhcheev*



современных событий, в первую очередь благодаря выдающемуся, крайне острому исполнению Москвина. Фома был страшен в своей безобразной хамской вседозволенности – театр через этот образ как бы заглядывал в ближайшее будущее своей страны.

В “Русском слове” от 26 сентября 1917 года писали: “В художественно-культурной жизни России постановка “Села Степанчиково”, конечно, событие, и событие именно потому, что здесь исключительные силы национального театра соединились с национальной силой гениального писателя, чтобы выявить одну из самых страшных и тревожных загадок русской жизни – Фому Опискина”.

Критики хвалили спектакль за общую стройность, за актерский ансамбль, за выразительность и сочность исполнения даже самых

Генеральша – Е. М. Раевская

Evgenia Raevskaya
as *General's Widow*



маленьких ролей. Хвалили Л. М. Кореневу в роли полубезумной романтической Татьяны Ивановны, В. Ф. Грибунину в роли Бахчеева (еще на репетициях Станиславский говорил, что в Бахчееве должно быть что-то огромное, “медвежье. Варламовщина”, и Грибунин таким и стал — глыба добродушия и доброжелательного цинизма, широкая натура). Среди других ролей выделяли злобную безговорочную защитницу Фомы, девицу Перепелицыну — С. Г. Бирман, величественную в своей безапелляционности генеральшу — Е. М. Раевскую.

В последний, семидесятый раз, “Село Степанчиково” было сыграно 23 мая 1919 года. Причиной его недолгой жизни был отъезд “качаловской группы”, куда входил, в частности, и Массалитинов. В зарубежной гастрольной поездке 1922–1924 годов спектакль не возобновлялся.

И. Виноградская

Илюша — Катя Графова
Ростанев — Н. О. Массалитинов
Саша — Е. И. Корнакова

*Ekaterina Grafova as Ilyusha
Nikolai Massalitinov as Rostanov
Ekaterina Kornakova as Sasha*

“Каин”

Cain

by George Gordon Byron

“Можно подумать, что спектакль родился под несчастной планетой”. Это слова Станиславского (КС-9, т.1, с.466). Впрямь не было благословения работе над мистерией Байрона, премьера которой состоялась 4 апреля 1920 года и которую в последний раз сыграли 21 мая. Когда во МХАТе шли репетиции, переводчик “Каина” Иван Бунин определил время: “Окаянные дни”. Осмыслять их мерзость на вселенском уровне Бунин отказывался. МХАТ от попытки такого осмысления не отказался.

“Каин” — первая постановка МХАТа после октябрьских событий. В апреле 1907 года выпрашивая цензурное разрешение для “Каина”, Немирович-Данченко примеривался к мистерии как будущий постановщик. Читал “Потерянный рай” Мильтона, вникал в сумрачную мощь ветхозаветного сюжета. Писал Станиславскому, что мечтает вызвать “в Леонидове — Каине трагизм, а Качалова взвинтить на огневого, мечущего молниями Люцифера” (архив НД, № 1640). Дерзновенные вопросы к мироустройству и к мироустроителю, звучащие у Байрона, отозвались в решающе важных для Немировича-Данченко спектаклях: в “Анатэме”, в “Братьях Карамазовых”. Но в августе 1919 года, когда “качаловская группа” оказалась отрезанной от метрополии и срочно приходилось решать, чем же закрыть брешь в репертуаре, — в августе 1919 года “Каина” поручили К.С.

Репетиции едва начались, когда одна была сорвана: 30 августа Станиславский был взят как заложник при прорыве белых на Москву. На следующий день он был, впрочем, опять на месте. По записям репетиции про переживания заложника не узнаешь.

Мистерия Байрона позволяла К. С. вернуться к образным мотивам, которыми он был одержим: исполинские призраки, ползущие тени, их бег и полет, игра света, огня, голосов, внезапная прозрачность непроницаемого пространства и пр. Никогда до того не увлекаясь воспроизведением старинных театральных форм, на этот раз Станиславский поначалу хотел разыграть спектакль как храмовое действо. Зрительный зал вместе со сценой должен был стать внутренностью средневекового собора. Вместе с художником Н. А. Андреевым К.С. искал наивно-условных средств изображения рая, ада, бесконечности миров, над которыми летят Каин и Люцифер. “Ветхие большие фонари на высоких палках, проносимые церковнослужителями,

слабый свет этих фонарей, проникающий через потускневшую от времени слюду, заставляет думать о гаснущих планетах, а кадилльные клубы дыма напоминают облака...” (КС-9, т.1, с.465). Впрочем, намерение превратить зал в собор оказалось невыполнимым. Режиссер обратился к скульптурному и архитектурному принципам (отсылка к идеям Крэга — художника “Гамлета”). Малоподвижные группировки подчинились иконным композициям. Статуи, втрое больше человеческого роста, расставленные на разновысоких площадках сцены, огромная колоннада, уходящая вверх вместе с гигантскими ступенями (“размеры



были рассчитаны на существа, якобы населявшие прежде землю и строившие этот развалившийся теперь храм”, — пояснял режиссер).

Станиславского влек к “Каину” внутренний монументализм. Мотив братоубийства, которым оборачивается жажда справедливости (“Моцарт и Сальери”), здесь решается в категориях мироздания. И в то же время становится некой свирепой конкретностью. “Иегова — бог, это не абстракция... Бог не там, а здесь — над ним, Каином, как солнце на юге. От него никуда не уйдешь”. Все реально и крупно. Каин ворочает мысли, как глыбы, — в упор направо или в упор налево.

Перед репетициями Станиславский перечитал пьесу. Как стало привычкой, записал, что дало чтение: “Произвело впечатление вначале... Дальше все спутано”. Снова искал, что же его “забирает”: Понял: “Волновал вековой вопрос”.

Станиславский советовал Леонидову записывать все мучающие Каина “почему”. Режиссер сам начинал жить этими “почему”. О Каине он записывал: чем больше тот спрашивает, “тем больше себя путает”.

Композитором Станиславский пригласил П. Г. Чеснокова — мастера духовной музыки. “Музыка Чеснокова не

только церковна, но и православно церковна, — писал рецензент, — и была бы вполне уместна в том случае, если бы мистерия Байрона была бы взята в византий-

ской трактовке как некое поучительное зрелище о гордыне бесовской”.

Можно предположить, что “византийское” понимание было органичнее для Станиславского, чем то, как понимал Каина Байрон. Но режиссер — вопреки своему дару принимать и оправдывать мир — не обходил острия “вековых вопросов”, как не обходил острия вопросов дня.

Добавим штрих: художник “Каина” тогда же был автором многочисленных графических портретов Ленина “с натуры”.

Станиславский бился над “Каином” и не мог выбиться. Дело было не в черном бархате, без которого гибли постановочные идеи, и даже не в отсутствии тех, кто должен был бы играть (Люцифера вместо Качалова играл В. Л. Ершов; на счет А. А. Шереметьевой Лилина язвила: “Она была акушеркой, которая приняла Еву из ребра Адама, но, конечно, — не Евой”). Беда спектакля была глубже. Он создавался Станиславским в состоянии духовной растерянности и нестерпимой для него разорванности.

На записях репетиций “Каина” в архиве долго стояло: “не выдается”. Пугали сопоставления Бога, Каина, Люцифера то с Лениным, то с Троцким (“Люцифер — большевик-разрушитель. Как для Ленина, для него не важна Россия. А что будет дальше — ? все равно”. — Архив КС, №18892/1-2, л.2). Смущали и попытки Станиславского осмыслить революцию в связи с сюжетом бунта мысли и братоубийства.

Для тех, кто как Мейерхольд и Евреинов приветствовали революцию, мистерия была средством мифологизации современности. Но Станиславский мифологизации никогда не служил. Ставя мистерию о Каине, он с мукой пробовал распутать “на вселенском уровне” то, что в быту “окаянных дней” безобразно и пугающе путалось. Заметим, как часто эти слова — “спутано”, “спутались” — возникают в режиссерских записях. Интонации К.С. здесь вопросительны, сбивчивы: “Большевики говорят, что они несут благо миру (рай, добро, красоту). Исходя из этих принципов, они отрицали войну. Теперь они сами начали еще худшую войну. Так как же может быть то, что называется благом, — как может быть братоубийственной войной?” (архив КС, №18892/1-2, л.7). Как может жажда справедливости оборачиваться кровью? Органическая вера Станиславского в гармонию мира, его приятие действительности слишком жестоко испытывались и “окаянными днями”, и поэтическим пессимизмом пьесы, которую он ставил.

Заметки по “Каину” Станиславский заканчивал фразой, обращенной как к спектаклю, так и к новому времени: “Самое страшное — молчание Бога”.

*И. Виноградская,
А. Островский*

Эскиз декорации художника Н. А. Андреева

Drawing of sets
by Nikolai Andreev

“Эрик XIV”

Erik XIV
by August Strindberg

“Эрик XIV” А. Стриндберга (преьера – 29 марта 1921 года) – спектакль Первой студии Художественного театра, постановщик Е. Б. Вахтангов, художник И. И. Нивинский; в 1922 году шел на сцене Московского Художественного театра. “Эрик XIV” был признан крупным театральным событием своего времени. Роль короля Эрика – одна из лучших и любимых актерских работ Михаила Чехова.

Вахтангов, пытаясь связать постановку “Эрика” с традицией Художественного, объяснял, что в спектакле Студии ищутся новые сценические формы для “искусства переживания”. Говоря так, Вахтангов, возможно, лукавил. Он действительно давно и напряженно искал эти “новые формы” – но для своего театра сгущенной экспрессии и заостренных гротескных контрастов.

Безумный король Эрик представлялся Вахтангову трагически раздвоенным, раздираемым двумя мирами: дворца и города, “мертвых и живых”, “между двумя [...] типами фигур – каменных и живых”. Контрастность этих миров определяла эстетику спектакля, его пластический образ, подчинивший себе актеров. Вахтангов впервые полностью отказался от жизнеподобия. Декорации, костюмы, грим, немногочисленные предметы на сцене и сами фигуры обитателей дворца были подчеркнута условными, обобщенно аллегорическими. Декорация была выстроена как сумрачный лабиринт разноуровневых площадок и колоннад с искаженной, обманывающей перспективой. Среди них, словно в полусне, путаясь, бродили придворные, завернутые в серые, негнувшиеся, затрудняющие и замедляющие движения одежды. Асимметричные линии их лиц-масок вторили ломаным силуэтам огромных темных колонн. Не люди, а истуканы в мире, лишенном разума и смысла, имя которому хаос, ничто. Его противоположностью в спектакле представляли горожане – в простых, свободных костюмах, с живыми лицами и темпераментными движениями – воплощение нормы. Король Эрик, ненавидящий двор и боящийся королевской власти, любящий только своих детей и их мать, дочь солдата, и выбирающий себе в наперсники простолоудина, был, по мысли Вахтангова, создан для простой частной жизни. Худая мальчишеская фигурка чеховского Эрика гнулась, ломалась под тяжестью несообразно великих для него короны и мантии. “Буафорский король”, – говорил он о себе.



Чеховская способность остро и убедительно прожить контрастную смену настроений героя в “Эрике XIV” была доведена до почти пугающего предела. Надорванность сознания Эрика, с его мгновенными переходами от благодушия к неудержимому гневу, от доверчивости к злобной мнительности, от надежды к отчаянию, игралась актером с натуралистической, едва ли не болезненной достоверностью. Тихий, кроткий голос через секунду уже захлебывался в ужасном крике и тотчас срывался, переходя в обессиленный шепот. Движения были лихорадочны, хаотичны и прерывисты.

“Чехов играл человека, находящегося во власти чуждых ему сил. [...] Тему пьесы он распространял за пределы вопроса о королевской власти”, – писал П. А. Марков. Последняя фраза дает ключ к образу, каким он виделся Чехову: природа безумия Эрика не исчерпывалась борьбой внутри него двух миров. Мир города, немудреная жизнь горожан притягивали, но отказывались принять, они были чужды Эрику не менее, чем существование, которое он вынужден был вести во дворце. Королевская власть была лишь сгущенным, брутальным выражением отталкивающих Эрика жизненных стихий. Единственный якорь, за который он готов был цепляться – возлюбленная Карин

и их дети, – смогли очень легко вырвать из его слабых рук. Неумение героя совладать с жизнью в любых ее проявлениях и нараставшее от сцены к сцене ощущение роковой безысходности обочивалось для Эрика ужа-

Эрик XIV – М. А. Чехов

Mikhail Chekhov as Erik



сом вселенского одиночества. В последней картине спектакля за сценой раздавались звуки трубы наступающего вражеского войска. Четверо придворных нервно передвигались по сцене, стараясь не замечать стоящего посередине короля, боязливо шушукались и бесшумно расползались в четыре противоположные кулисы — на все четыре стороны света. Этот уход создавал сильнейший сценический эффект: пространство дворцовой залы как будто размыкалось, ширилось и становилось всей землей, холодной серой пустыней со стоящим посередине, сбросившим королевское облачение маленьким человеком в простом черном трико.

Он выбрал для себя смерть и умирал легко — как будто проще и естественней для него ничего не было.

С. Курач

Вдовствующая Королева —
С. Г. Бирман

Serafima Birman as *Queen*

“Ревизор”

The Inspector General
by Nikolai Gogol

Постановку комедии Гоголя, премьеру которой сыграли 8 октября 1921 года, не называли возобновлением спектакля 1908 года, хотя состав исполнителей — кроме двух центральных ролей — почти не изменился. Анну Андреевну (свою весьма нелюбимую роль) в очередь с М. П. Лилиной играла по-прежнему О. Л. Книппер, Марью Антоновну — Л. М. Коренева, Осипа — В. Ф. Грибунин, судью Ляпкина-Тяпкина — Л. М. Леонидов, Коробкина — Н. Г. Александров; В. В. Лужский, прежде игравший почтмейстера, уступив эту роль В. В. Готовцеву, сейчас играл попечителя богоугодных заведений. Да и новый городничий, И. М. Москвин, и гримом квадратного солдатского лица, и тяжелой посадкой всей фигуры напоминавший в роли И. М. Уралова, как бы “носил в себе” старый спектакль, потому что в свое время в нем играл Бобчинского. Декорации К. Ф. Юона 1921 года (Юон заменил Н. А. Андреева, сценографа злосчастного “Каина”, с которым Станиславский начинал новую версию “Ревизора”) принципиального отличия от декораций В. А. Симова не выдвигали. Разумеется, Юон в большей мере стилист, его интерьеры при бытовой точности больше тяготеют к обобщенному образу эпохи и автора, но они явно отвечают тем же режиссерским пожеланиям, какие делались в 1908 году. Мизансцене некуда развернуться в глубину ни в доме городничего (приземистый, доморощенный ампир, толстое красное дерево мебелировки), ни в номере под лестницей, отведенном в гостинице неплательщику. Мизансцены сплющены на полосе за рампой: массовые сцены обречены были строиться фризами, разворачиваться лентой. Теснота предопределяла выходы “на зал” — иначе податься некуда. Центральная площадка декорации Юона “У городничего” — зеленая гостиная с портретом Николая I — выезжала на авансцену (“на крупный план”) с фигурой городничего. В финале, шедшем в полутьме (действие, начинавшееся утром, режиссер втискивал в один день и заканчивал к ночи), городничий перешагивал линию рампы, ставил ногу на суфлерскую будку, полный свет зажигался на сцене и в зале.

Спектакль 1908 года, приуроченный к столетию Гоголя, делался честно и без увлечения. О том, как ему не удастся поджечь свое воображение, писал Немирович-Данченко (“Ревизор” был одной из проб их режиссерского воссоединения со Станиславским). В протоколе от 20 октября сообщается, что репетиция была прервана: “К. С. Станис-



лавский нашел недостаточным тот подъем духа, какой был сегодня”. Ему виделось предельное сгущение, взвинчивание быта до абсурда; своему другу-критику он в оправдание того, что делает в “Ревизоре”, рассказывал о некоей дочери городского головы, в декольте и в розовом атласном платье не сто лет назад, а нынче регулярно являющуюся по солнцепеку к прибытию парохода, чтобы встретить негритянского короля из Негрии: гротескно униженный, но не потерявший узнаваемости мотив мечты, мотив ожидания жениха, принца, видимо, должен был прозвучать в спектакле 1908 года. Переливчатый и легкий, как мыльный

пузырь, тоненький силуэт с тросточкой из журнала мод, воплощенная мечта из снов провинциального города-невесты, — таким кажется юный Аполлон Горев, Хле-

Хлестаков — М. А. Чехов

Mikhail Chekhov as *Khlestakov*



стиков 1908 года. Обманщик в той мере, в какой обманчива мечта этой беспробудной, похрапывающей мордастой жизни. Впрочем, идеи спектакля явно были крупнее и занимательнее, чем их воплощение.

Нет документов, где Станиславский излагал бы личные побуждения, в силу которых он с 6 ноября 1920 года начал репетиции нового (или возобновляемого?) “Ревизора”. Побуждения внеличные яснее ясного: московская половина труппы Художественного театра пережила ужасный в материальном и всяком ином смысле сезон; спектакли, которые удавалось играть в отсутствие “качаловской группы” (“Царь Федор”, “Дядя Ваня”, “На дне”), заезжены, и нельзя до бесконечности пользоваться трудами студийцев (на большой сцене шли “Сверчок на печи”, “Потоп”,

Городничий — И. М. Москвин

Ivan Moskvin as *Town Governor*

качаловской группы” (“Царь Федор”, “Дядя Ваня”, “На дне”), заезжены, и нельзя до бесконечности пользоваться трудами студийцев (на большой сцене шли “Сверчок на печи”, “Потоп”,



“Двенадцатая ночь”, под самый конец подключилась “Дочь Анго”). 8 апреля 1920 года сыграли наконец “свою” премьеру – “Каина”. В репертуар следующего года “Каин” не включен. Решение вотировали по предложению самого Станиславского. Как этот финал его долгих режиссерских чаяний рифмуется с финалом его чаяний актера в предыдущей премьере МХТ “Село Степанчиково”, с гибелью его Ростанева, – не обсуждали. Новый сезон выручило возобновление “Хозяйки гостиницы” (пришлось звать Гзовскую из Малого театра, с поспектакльной платой). “Хозяйку...” освежили за две недели. “Ревизор” занял около года работы (135 репетиций).

Марья Антоновна – Л. М. Коренева

Lidia Koreneva
as Mariya Antonovna

Мотив мечты-фантома, сквозивший в первой постановке, сменяется мотивом власти-фантома. На роль



Хлестакова Станиславский зовет Михаила Чехова, хотя его ученик недавно перешел из актеров МХАТ в актеры Первой студии. Уходя, Чехов объяснялся в письме учителю: в студии он верит, что, начав с Вахтанговым работу над ролью Эрика XIV, окончит ее. Не будет так, как было в МХТ “с Трепловым, Хлестаковым и... с Фомой! Фому я, вероятно, никогда не забуду” (МЧ-2, т.1, с.303).

Хлестакова Станиславский обещал Чехову еще в 1913-м; когда объявили “Село Степанчиково”, писал радостно: “Фому – Чехов, я – дядюшку. Выходит чудесная пьеса”. По официальному распределению роль отошла к Москвину, – Станиславский готовил ее с Чеховым у себя дома. В “Ревизора”, который он начинал с ноября 1920 года, из “Села Степанчиково” перешла тема власти существа-ничтожества, существа-морока, существа-паутины. Перешла задача театрально-

Анна Андреевна – М. П. Лилина

Mariya Lilina as Anna Andreevna

го исследования механики, по которой это существо овладевает миром, идиллическим или хамским, притом, что оно ни доброму хозяину Степанчикова, ни гоголевскому городничему даже и не навязывается, — они сами его себе на свою голову навязывают, сами себя им по рукам и ногам опутывают.

Хлестаков Михаила Чехова как роль строился на калейдоскопе мельчайших мизансцен (их законченность позволяла любые импровизационные ходы от одной к другой), на быстрых-быстрых движеньицах, прискоках, бросках, на пугающе легких переломах; болтовня обрывалась бормотанием, нарушалась окриком-взвизгом. Режиссер подсказал Чехову в Хлестакове обезьяний интерес ко всему, что попадает в поле зрения, обезьянью неспособность на чем-либо остановиться; он поощрил смелую близость к фарсу: в сцене с дамами Хлестаков грыз от страсти ножку стула. Притом не было сомнения, что за всю сценическую историю комедии никто не был так близок к мистике гоголевского образа.

Это востроносенькое существо в общипанных брючках оборачивается всем тем, что предполагает в нем скверный город. Став в зеленой гостиной под портретом Николая I, он не копирует позу, но двоится с императором. Он подчиняется и собственной и чужой фантазии, как некой силе, играющей им и заставляющей его играть другими. П. А. Марков замечал, что Хлестаков, как и Эрик XIV, у Чехова при всех фарсовых взрывах существо пассивное, послушное вне лежащему началу.

После генеральной репетиции “Ревизора” В. В. Лужский записал в дневнике: “Чехов — очень большой, громадный успех, такой, какого не видел еще ни один актер на сцене МХАТ”. В сезон 1921/22 года спектакль прошел 38 раз; в репертуар последовавших двухлетних зарубежных гастролей не включался (Чехов оставался в Москве), в первый сезон по возвращении был сыгран еще 14 раз.

И. Соловьева

“Принцесса Турандот”

Princess Turandot
by Carlo Gozzi

Последняя постановка Евгения Богратионовича Вахтангова с 1923 по 1925 год игралась на сцене Художественного театра. В сезоне 1924/25 года, согласно репертуарной сводке, “Принцесса Турандот” прошла 48 раз. Таким образом, этот спектакль — необыкновенно популярный, породивший целую традицию (которую, строго говоря, полагалось бы называть именно “турандотовской”, а не вообще “вахтанговской”), — мы можем формально считать спектаклем МХАТ. Вопрос в том, есть ли у нас право назвать его “мхатовским” по существу.

Режиссерские приемы Вахтангова в “Принцессе Турандот” имеют непосредственное отношение к эстетике “революционного” театра. Они были лишь относительно новы: сопряжение бытового и условного, баланс психологизма и подчеркнутой театральности, импровизация и прямое общение актеров с залом, злободневные вставки в тексте и т.д. — на рубеже 20-х все это если и не общеизвестно, то, по крайней мере, опробовано. Принципиальной новизной отличалось отношение режиссера к приемам. У деятелей “формального” театра техника сценической работы напрямую соотносится с более или менее четкими мировоззренческими позициями. У Вахтангова в “Принцессе Турандот” театральные приемы — лишь ход в радостной и забавной игре. На вопрос “что за игра?” можно дать только один, внешне тавтологический ответ: в театр.

Принцип “игры в театр” не сводится к артистической технике. Актер, сохраняя собственное лицо, должен был сыграть “всерьез и понарошку” бродячего итальянского комедианта, исполняющего роль в сказке Гоцци, но это далеко не все. Режиссер вел свою собственную игру, дерзко и блистательно соединяя в спектакле приметы враждующих стилей — словно бы не принимая всерьез саму вражду (так же, как герои спектакля не вполне всерьез принимают резню в отечестве Калафа, частокोल отрубленных голов вокруг дворца Турандот, близость смерти). Скошенная площадка, построенная и оформленная Игнатием Нивинским в согласии с основными принципами конструктивизма, становилась картиной искривленного, непрочного, распадающегося — но несколько не опасного, напротив, — радостного мира.

О. Л. Леонидов в марте 1922 года писал Вахтангову, что “Турандот” — “прыжок через Камерный театр, который

только трамплин к грандиозному театру актера”. Можно добавить: это прыжок через яростный конструктивизм Мейерхольда, через экспрессионизм собственных работ, “Эрика XIV” и “Гадибука”, через любой театр, серьезно и агрессивно борющийся за идею. Не важно, политическую или эстетическую. Спектакль действительно “стал синтезом формальных достижений театра двадцать первого – двадцать второго года” (Марков, т.3, с.81), – но то был деидеологизирующий, глубоко ироничный синтез.

В “Принцессе Турандот” дух иронии, ядовитого отрицания серьезности могуществен. Об этом свидетельствует

несколько раз подряд. Жестокая скудость реальной жизни (“...силы надорваны. Все продают всё, что у них есть, вплоть до книг. Преподавателям платить нечего. Рабочие уходят”, – пишет Вахтангов А. В. Луначарскому 20 октября 1921 года) на сцене оспорена: актеры – во фраках, актрисы – в платьях от Ламановой. Однако эту показную роскошь немедленно опротестовывает бедный, словно бы наспех собранный реквизит: кашне, изображающее бороду, нож для бумаги, заменяющий кинжал, теннисная сетка, гребенка с папиросной бумажкой в оркестре... Невзрачность вещи опровергается яркостью и остротой ее использова-



сама настойчивость, с которой современники доказывают, что все же не ирония – суть вахтанговского спектакля. Принцип иронии – отсутствие безусловного, сомнительность всех оснований: осмеив мир с любой позиции, ироник столь же лукаво осмеивает и свою позицию, и сам

смех. Иронизм Вахтангова в его последней работе нагляден и последователен; почти любое суждение о мире в “Принцессе Турандот” оспаривается изнутри, выворачивается наизнанку

ния, яркость – нарочитой несерьезностью.

Смысловые пласты спектакля просвечивали друг сквозь друга. Театр помнил о том, что действительная жизнь трагична. Главную носительницу трагикомического пафоса в “Принцессе Турандот”, Адельму, играла Анна Орочко; однажды на репетиции ожесточившийся Вахтангов довел ее до истерики и, давящуюся рыданиями, заставил заново пройти диалог с Калафом (Юрием Звадским) – тут и добился требуемой правды чувств. Ярость Вахтангова была не напускной (“мы знали, что он не шутит”, – вспоминал Н. М. Горчаков), но сработала как точно рассчитанный педагогический прием. Парадоксальное единство, более того,

4 картина

Scene Four

взаимное усиление игрового и серьезного, “подлинного” и “показного” — основа вахтанговского театра.

Вспомним знаменитый эпизод из мемуаров Михаила Чехова: Вахтангов, посредственно играющий на бильярде, начинает показывать, “как нужно играть”, и с легкостью кладет один шар за другим. “У человека показывающего, — комментирует Чехов, — есть известная уверенность, есть легкость и нет той ответственности, которая лежит на человеке делающем”. Эта фраза — лучшее введение в эстетику “Принцессы Турандот”.

Стратегия уверенного и безответственного показа пре-



красно сопрягается с ироническим пафосом — но спектакль Вахтангова действительно был ироничен не насквозь. По крайней мере, одно в нем не подвергалось сомнению: радость творчества, правда веселого лицедейства и мастерства, стремящегося к совершенству. При всем блеске и остроумии постановочных жестов “Принцесса Турандот” была прежде всего актерским спектаклем.

При этом характерно, что в рецензиях на “Принцессу Турандот” речь довольно редко заходит об индивидуальной талантливости. После вос-

торженных похвал (следует отметить, что сам факт всеобщего, почти единодушного признания беспрецедентен

для театра революционной эпохи) актеры Третьей студии перечисляются буквально через запятую: “прелестная, капризная и трогательная Турандот — Мансурова, страстная Адельма — Орочко, наивная Зелима — Ремизова, хитрая Скирина — Ляуданская, менелаистый Альтоум — Басов, томный, гибкий и ловкий Калаф — Завадский, уже упоминавшиеся Шукин и Кудрявцев (соответственно, Тарталья и Панталоне, названные “находчивыми и ловкими”. — А. С.) ... Герои спектакля? Да все” (Б. Гусман). “Мансурова, Завадский, Шукин, Захава и все остальные...” (Ю. Соболев). В цитированной выше статье П. А. Маркова фамилии актеров не упоминаются вовсе — а статья большая, в половину печатного листа.

Современников восхищала и пленяла именно коллективная, точнее сказать, коллегиальная талантливость студийцев, легкость и свобода творческого бытования между психологическим и “инструментальным” подходом к человеку. “Актер приобрел пафос существования, — писал Марков, — радость творчества соединилась с радостью оценки; оценка стала неотъемлемой частью творчества актера; лирика, скрытая за иронией, освобождала от тяжелых путей психологических изысканий и становилась взрывом, обличающим глубину творческих возможностей актера”.

Вахтангов предвосхищает одну из основных идей Бертольта Брехта: актер играет и образ, и свое отношение к нему. Разница в том, что в “эпическом театре” исполнитель изначально знает (или открывает по ходу действия) некую объективную и окончательную правду о персонаже, становится ему судьей. В “Принцессе Турандот” артист — ни в коем случае не судья герою, но, в некотором смысле, товарищ по игре. Играя, он выявляет смысл и пафос собственного существования, своей жизни в искусстве. Именно это и объясняет, почему “Принцесса Турандот” была с восторгом принята мхатовцами (“Около телефона стоят старики Художественного театра и просят передать, что все восхищены, восторженны. Этот спектакль — праздник для всего коллектива Художественного театра” — такими словами начинается телефонограмма Станиславского умирающему Вахтангову). Уж конечно бурную радость вызывали не блеск и артистизм “формальной” техники. Открытия Вахтангова имели непосредственное отношение к поискам и стремлениям самого МХАТ в начале 20-х годов, они положительно отвечали на главный вопрос: можно ли сохранить творческую (прежде всего актерскую) индивидуальность в период крушения индивидуализма как мировоззренческой основы. Общеизвестная победа Третьей студии МХАТ стала победой Художественного театра в целом.

А. Соколянский

Калаф — Ю. А. Завадский
Адельма — А. А. Орочко

Yury Zavadsky as Calaf
Anna Orochko as Adelma

“Лизистрата”

Lisistrata
by Aristophanes

дии часто, с напором и уверенностью. “Хочется яркого смеха, сочных красок, яркого подъема духа”. “Все должно быть пропитано радостью и здоровьем, аттической радостью, пропитанной солнцем. Общее зерно: чувство радости, жизни, здоровья, солнечность природы”. И еще раз: “...необходимо всем отказаться от умного образа женщины, а надо дать яркий голос сердца, яркое здоровье, крик тела...”

Чтобы дать яркое — необходимо отказаться от умного: это не парадокс и не вынужденная уступка вкусам новой театральной публики. Это программное требование: реша-



“Когда я размечтаюсь о постановке “Лизистраты”, то мне кажется, что за все последние годы ничего такого прекрасного не было на театрах, — писал Немирович-Данченко В. В. Лужскому в Светлое Воскресенье 1923 года. — Это ведь яркая комедия, переходящая в фарс, дерзкая, кажется — неприличная, а в сущности, здоровая, высоконравственная...”

Эти слова — “яркая, здоровая” — он будет повторять артистам Музыкальной сту-

ется не только стилистика нового спектакля, но и судьба Художественного театра в целом. Его основатели всегда заботились о подробной разработке психологических нюансов. Сейчас, в начале 20-х годов, она представляется чем-то избыточным, неувлекательным, неактуальным.

Об этом торжествующе кричат деятели “левого” искусства (а у Немировича-Данченко есть благородный, хотя и мешающий в полемике талант: понимать правоту врага). Это же подтвердят люди близкие, сочувствующие: “...“психологизм” изжит внутри самого Художественного театра”, — констатирует Павел Марков в каноническом обзоре “Театральные постановки Москвы 1923 — 1924 годов”,

I действие

Act I

говоря именно о “Лизистрате” (Марков, т.3, с.151).

Постановка “Лизистраты” Аристофана – третья режиссерская работа Немировича-Данченко в Музыкальной студии. Успех двух первых спектаклей, “Дочери Анго” Леконка и “Периколы” Оффенбаха, был внушителен. О полных сборах Немирович пишет своим корреспондентам с нескрываемым удовольствием, но работать далее в жанре оперетты не собирается. Жанр было интересно осваивать и реформировать, разрушать штампы, изучать на практике общие законы музыкального спектакля. Музыкальная студия сделалась чрезвычайно популярна, и это радует, но ведь не это же главное.

“Не надо считать своего бога единственным. И в заповедях “иных” богов встречаются лучшие, чем в христианских”, – пишет он Качалову (январь 1923). Нужно, опять же, понять, что это сказано от души и безо всякой горечи.

Немирович-Данченко готов пожертвовать тем, что составляло одну из основ его искусства: тонким вниманием к отдельной личности, трепетностью душевной жизни, до известной степени – глубиной и интеллигентностью, и он уже знает, чего ради. “Лизистрата” – вторая, после мучительной неудачи с “Каином”, попытка создать новый “большой стиль”, выпустить в Художественном театре монументальный героический спектакль и утвердиться в новом времени. В байроновском “Каине” индивидуальность укрупнялась предельно, становилась титанической; жизнь в “Лизистрате”, подчеркивал режиссер, вообще нельзя рассматривать как “жизнь отдельных индивидуальностей”.

Сколько бы ни говорилось во всеуслышание, что “Лизистрата” – спектакль, разоблачающий бессмысленность империалистической войны (о гражданской конечно же не было и помина), ее агитационность и политизированность чисто формальны. Это спектакль вообще не о том, что “воевать плохо”, а о том, что жить – снова хорошо. Конечно, эту работу можно в полном смысле назвать выполнением “социального заказа”. Заказ не зазорен.

“Во-первых, необходимо, чтобы произведение было первоклассным. Во-вторых, не надо неврастения и слякоти, а хочется необыкновенного, живого и немрачного”, – говорит Немирович-Данченко, и ведь действительно – хочется (цит. по: П. А. Марков. Режиссура Вл. И. Немировича-Данченко в музыкальном театре. М., 1960, с.89).

Он замечательно точно понимает задачу: взяв большую форму, соединить в спектакле героизм и веселье, монументальность и динамичность. Эротические мотивы в комедии Аристофана не смущают его нисколько, напротив – увлекают: через них и над ними в спектакль вводится ощущение жизненной радости и естественной раскрепощенности. Стоит вспомнить: фарсовый эротизм Фернана Кромелинка также перерабатывал в патетику здоровья и радости Всеволод Мейерхольд. И может быть, именно “Великодушный рогоносец” Мейерхольда отчасти подтолкнул Немировича-Данченко к выбору неожиданного, сме-

лого и замечательно удачного сценографического решения “Лизистраты”.

Ее оформил Исаак Рабинович: это был дебют художника в музыкальном театре. Идею спектакля, его эмоциональный строй и меру условности, требуемую жанром “патетической комедии” (определение Немировича-Данченко), Рабинович понял с необыкновенной интуитивной точностью. Выстроенная на сцене стилизованная колоннада, соединенная системой лестниц, явно была ориентирована на эстетику конструктивизма, но идеалом художника стала не фантастическая машинерия, а гармония архитектурного ансамбля. В декорации чувствовался тот дух эллинизма, который русская культура связала с понятиями стройности, ясности и домовитости (см., к примеру, статью О. Мандельштама “О природе слова”, написанную в 1921–1922 годах).

Красота легкой белой колоннады становилась восхитительно наглядна, когда сцена начинала кружиться на глазах у зрителей – кстати сказать, впервые в истории Художественного театра. Музыкальная студия продемонстрировала, что ей внятен не только пафос, но и стиль времени. К этому она и стремилась.

В работе Немировича-Данченко над “Лизистратой” можно ощутить некую избыточную последовательность. Выстраивая жизнь хора, делая героем спектакля толпу, для описания которой у критиков не хватало эпитетов, режиссер куда меньше увлекся разработкой ролей, в том числе и главных (Лизистрату на премьере играла Ольга Бакланова, впоследствии на роль вводилась и Вера Пашенная). Сетования критики на преувеличенную красоту танцев, на “дунканизм” и “декадентство”, скорее всего, были справедливы. Но, несмотря на всевозможные претензии и оговорки, “Лизистрата” стала творческим завоеванием: с нею в искусство Художественного театра пришла высокая патетика и вернулось ощущение собственной силы.

А. Соколянский

“Пугачевщина”

The Pugachyov Rebellion
by Konstantin Trenyov

Первый новый спектакль после возвращения “старшей группы”, “основного МХАТ” из двухлетних зарубежных гастролей в Москву возникал в атмосфере неуверенности в себе внутри театра и в атмосфере неблагоприятности – вовне его. Усталая, растерявшая многих своих членов, утратившая в переездах безупречность духовной и профессиональной дисциплины, труппа не имела работы, в которой ей предстояло бы и обрести прежнюю прочность уклада, и овладеть новым материалом творчества, и выработать обновленный сценический язык. Афиша большой сцены в Камергерском (переулок, впрочем, около года уже именовался Проездом Художественного театра) до января включала девять названий. Доигрывали спасавшие прошлый год четыре спектакля Музыкальной студии и возобновили “Ревизор”, державшийся участием Михаила Чехова, который в труппе уже не числился; играли “Смерть Пазухина” и “На дне”, на утренниках шла “Синяя птица” (царство будущего и нерожденные души были исключены по реперткомовским настояниям. Программка предостерегала от идеалистических толкований сна Тильтиля и Митиль). “Царь Федор Иоаннович” был сыгран за сезон больше, чем иные спектакли (51 раз), – старых зрителей МХТ интересовали новые исполнители, однако ни Станиславский в роли Шуйского, ни Качалов в роли Федора, ни возобновление “Горя от ума”, сыгранное в январе 1925-го, не переломили общего настроения, как не переломили его спектакли, которые разрешили играть в поездке по стране (“На всякого мудреца довольно простоты”, “У жизни в лапах” и полулегально показанные дважды “Братья Карамазовы”).

Идея “Пугачевщины” возникла у Немировича-Данченко еще до начала этого тяжелейшего сезона. Он прочитал пьесу К. А. Тренева в книжном варианте и 10 сентября 1924 года телеграфно испросил право первой постановки для МХАТ; репетиции начались с октября. Режиссера увлекала в пьесе бедовая игра национальных сил (бедовая – с присутствующим в корне значением “беда”, но лихая, безудержная, захватывающая); увлекало соединение яркости и суровости “картин народной трагедии” (как определен автором жанр). Он пожимал плечами, когда ему говорили, что “мрачно взято”: “Мрачно взято... А что же, пугачевщи-



IV действие. Финал
Устинья – А. К. Тарасова
Пугачев – И. М. Москвин

Act IV. The final scene
Alla Tarasova as *Ustinya*
Ivan Moskvina as *Pugachyov*

на, охватившая пожаром пол-России, была игрушкой?” Не ища прямых аналогий с только отбушевавшей гражданской войной, не стремясь ни к тому, чтобы оправдывающе и возвышающе найти смысл в русском бунте, ни к тому, чтобы подтвердить его бессмысленность и беспощадность, Немирович-Данченко был занят другим: как когда-то в “Царе Федоре Иоанновиче” предметом в “Пугачевщине” должен был стать напор сил, мощно обозначенные крайности национального характера; как когда-то в “Царе Федоре”, хотели погружения в стихию народной жизни, имеющей свои — и весьма непростые — отношения с законами нравственности, с которыми она пересекается и которым она не повинуется. “Пугачевщина” предполагала новый для Художественного театра контакт с персонажами; здесь было очевидное стремление к эпическому масштабу, к тому, чтобы увидеть с большого расстояния общую социальную панораму.

Стремление Немировича-Данченко заняться “Пугачевщиной” было связано с системой отказов от четвертьвековых накоплений театра. В официальном обращении в театральную подсекцию соответствующей организации в апреле 1924 он писал с категоричностью: “Из старого репертуара Московского Художественного театра надо исключить: а) произведения литературы, неприемлемые для нашей современности (пример: весь чеховский репертуар, — по крайней мере, в той интерпретации, в какой эти пьесы шли...)”. Но в “Пугачевщине” жила и преобладающая.

Спектакль назначили первой премьерой сезона 1925/26 года, открывшегося “Царем Федором Иоанновичем”; в ней были заняты актеры, занятые и в “Федоре” первого сезона МХТ: И. М. Москвин играл Пугачева, А. Л. Вишневецкий — графа Панина, В. В. Лужский — Федосея, В. Ф. Грибунин (на первом представлении “Федора” Голубь-сын) — Чику-Зарубина, Е. М. Раевская (Волохова в “Федоре”) — барыню, а в народных сценах был опять занят С. А. Мозалевский, вечный глава мхатовских статистов. Выбор многофигурной пьесы — как 27 лет назад выбор “Царя Федора” — позволял сблизить еле знакомые меж собой части труппы, искать общий и для всех новый способ сценического бытия.

Немировича-Данченко издавна тянуло к “повестям о многих мятежах” — его интерпретации такого материала могли приносить ему триумф, как “Юлий Цезарь” 1903 года, или провал, как “Борис Годунов” 1907-го, но трагедия самого хода истории продолжала требовать его усилий художника. До того, как взяться за “Пугачевщину”, он думал о “Борисе Годунове” — на этот раз об опере Мусоргского, которую хотел ставить в Музыкальной студии (“Годунова” я задумал, кажется, до жути интересно...” — из письма от 10 августа 1924 г.).

В “Пугачевщине” режиссер разрабатывал мотив гнета, который порождает силу контрдействия, готовит взрыв



и разгул. Репетируя первую картину, он подсказывал не житейские мотивы ссор казачек, но общее состояние: “Все сдавлено, все затаено, насыщенно... Нужно найти спасение...” Рядом с этой сдавленностью театр искал “аромат степи”, ширь, песенное и былинное начало (подбирался подлинный музыкальный казачий фольклор). По совету А. М. Эфроса (тогда руководившего художеством МХАТ), обратились к художнику А. Ф. Степанову — тот намеревался соединить полуусловные скошенные конструкции на изломанном наклонном планшете, окрашенные лубочно-ярко, с костюмами, дающими фигурам монументальность (чело-

век на эскизах — вровень с казачьим куренем и с куполами скита). Автор и актеры декораций не полюбили, склонны были связывать именно с ними внутренний разлад, сказавшийся в работе, но вряд ли вина на сове-

Пугачев — И. М. Москвин

Ivan Moskvin as *Pugachyov*

сти сценографа. За год, прошедший от первого знакомства с пьесой до ее премьеры, вера в исходный замысел скорее расшаталась, нежели окрепла: к концу сезона, прошедшего без единого представления пьес Чехова, театр должен был усумниться в своих храбрых отказах и от природных ему художественных мыслей, и от природного ему сценического языка. Сколь качательны были внутренние ориентиры МХАТ в ту пору, можно судить по тому, что рядом с “картинами народной трагедии”, с их установкой на эпос, те же актеры репетировали и успели на полгода раньше выпустить историческую пьесу на материале того же XVIII века в прямо противоположном вкусе и жанре — “Елизавету Петровну” Д. Смолина (там и там были заняты Н. П. Хмелев, В. А. Орлов, В. Я. Станицын, М. Н. Кедров, И. М. Кудрявцев, Е. В. Калужский и многие другие).

Не став переломной точкой в жизни МХАТ, какую, кажется, была задумана, “Пугачевщина” вошла в историю театра отдельными фрагментами: обезноживший старик Марей, которого ведут под руки вешать (образ рождался у Хмелева от розового отсвета огня восковой свечки на белой смертной рубашке). Пугачев — Москвин в финале медленно поднимался в низкой клетке и с криком тряс ее прутья, — крик был окрашен буйной тоскливостью. Вторым исполнителем роли был Л. М. Леонидов (он сразу поддерживал пьесу и участвовал в режиссуре спектакля). Пугачев оказался его первой новой ролью после Каина, — тень первого окровавившего себя протестанта издала ложилась на трактовку Пугачева, Леонидов играл мощно, мрачно, снимая черты бытовые и характерные, живя обреченностью бунта.

“Пугачевщина” продержалась всего сезон, имела дурную прессу; впрочем, и ругательную статью критик начал твердо: “Пугачевщина” — большой спектакль. На этот счет двух мнений не может быть” (“Вечерняя Москва”, 1925, 18 янв.). Несомненными предстали размах и ответственность намерений. Но возрождение Художественного театра связалось не с “картинами народной трагедии”, а с народной комедией. Следующим спектаклем стало “Горячее сердце”.

И. Соловьева

“Горячее сердце”

The Ardent Heart

by Aleksandr Ostrovsky

В “Горячем сердце”, знаменитом спектакле 1926 года, встретились два поколения артистов Художественного театра: старшее, представленное И. Москвиным (Хлынов), М. Тархановым (Градобоев), В. Грибуниным (Курслепов), и младшее — Ф. Шевченко (Матрена), Б. Добронравов (Наркис), Н. Хмелев (Силан) и К. Еланская с В. Орловым в ролях лирических героев пьесы. И в постановочной группе работали “старики” и люди из второго поколения МХАТ. На большой сцене, сообщает историк МХАТ М. Строева, состоялось 120 репетиций, 29 из них провел К. Станиславский, остальные — И. Судаков с помощью И. Москвина и М. Тарханова.

Главной фигурой спектакля стал феерический Хлынов в исполнении Москвина. Еще на репетициях он нашел новую манеру сценической интерпретации “Горячего сердца”, поддержанную Тархановым, некоторыми молодыми артистами и художником Н. П. Крымовым.

Хлынов был создан Москвиным по воспоминаниям о старых живописных купеческих типах и под впечатлением от безудержной игры Михаила Чехова в “Ревизоре”. Не говоря уже о раскрепощающей роли мейерхольдовского “Леса”. Однако же Хлынов у Москвина не был социальной маской; а ведь именно с ней связывали в двадцатые годы идею гротеска. В герое Москвина поражала сила больших обобщений и неожиданные психологические противоречия, открывающие доступ к капризам русской души и к постоянной актерской теме Москвина. В своем Хлынове он, как Гоголь в “Мертвых душах”, показал всю Россию с одного бока; артист создал грандиозный, переливающийся многими красками комедийный образ под стать самым занятым типам Лескова, а может быть, и Достоевского. Москвин не боялся крайних преувеличений и буффонных выходов. Полный отсебятины и импровизаций стиль его игры соответствовал импровизационному капризному поведению его героя, одержимого идеей все купить и перед всеми покуражиться. Москвин играл Хлынова и хлыновскую стихию, затопившую Русь. Он вывел на сцену диковинную фигуру — деспота, склонного к самоуничтожению и тоске, — москвинская тема. Он показывал зрителям дикого мужика и артистическую натуру, склонную к безрассудным фантазиям и насилию. Это был живописный пер-



Курслепов – В. Ф. Грибунин
 Градобоев – М. М. Тарханов
 Наркис – Б. Г. Добронравов
 Хлынов – И. М. Москвин
 Силан – Н. П. Хмелев
 Матрена – Ф. В. Шевченко

Vladimir Gribunin as *Kuroslapov*
 Mikhail Tarkhanov as *Gradoboev*
 Boris Dobronravov as *Narkis*
 Ivan Moskvina as *Khlynov*
 Nikolai Khmelev as *Silan*
 Faina Shevchenko as *Matryona*

сонаж — дремучий, одуревший от водки и своих денег подрядчик из крестьян и деспотический постановщик, каждому определяющий его роль, любитель пьянки и хорового пения. Он играл чужими жизнями и разными свойствами своей души.

Применительно к исполнению Москвина, как, впрочем, и Тарханова или Шевченко, не было смысла говорить о сатире. Скорее, речь могла идти о карнавализации и гротеске в том смысле этих понятий, которые позже дал Бахтин.

Балаганная стихия, восходящая к народным масле-



ничным играм, особенно чувствовалась в лесной ночной разбойничьей сцене, которую Станиславский ставил с наслаждением.

На одном уровне с Москвиным стоял в спектакле Тарханов, бесподобный исполнитель роли Градобоева. Такое же, как у Москвина, укрупнение образа, та же сила исторических обобщений, тот же игровой азарт. И завораживающая выразительность легкого интонационного и пластического рисунка. Вспоминая Тарханова в роли Градобоева, вспоминаешь и определение гротеска, данное поздним Мейерхольдом: гротеск как сверхточность. Градобоев на сцене Художественного театра был благостен, ядовит и страшен. Отставной инвалид, захоластный полицейский с повадками патриархального самодержца, он в общении с богачом Хлыновым превращался в униженного маленького человека. В связи со спектаклем 1926 года точный и осторожный в формулировках П. А. Марков написал:

“почти гротеск”. Прихотливый ритм, в котором жил и двигался капризный Хлынов, оттенялся в спектакле мерным, замедленным — начальственным и инвалидным — ритмом Градобоева.

“Спектакль открывал Островского в его поистине вселенских масштабах” (Е. Полякова).

Из артистов младшего поколения удача ждала тех, кто сумел проникнуться игровой стихией постановки. Мощно, неправдоподобно и убедительно играла тупую и страстную Матрену великая Фаина Шевченко. Критика выделяла среди молодых Н. П. Хмелева — он остро, с едва скрытым озорством играл старого дворника Силана. Менее яркой была лирическая пара спектакля: К. Н. Еланская — Параша и В. А. Орлов — Гаврило. Хотя Станиславский заботился о том, чтобы любовная романтическая тема спектакля звучала в полную силу, роли влюбленных молодых людей, как ни говори, выпадали из балаганного стиля спектакля.

Декорации Н. П. Крымова, знатока Руси, напротив, были в гармонии с общим стилем москвинской игры: способность углубить быт до символа, двойной взгляд, обращенный на старую исконную Русь; тоскливые обывательские и казенные строения — и природа: река, лес, широкий горизонт. Диковинный загородный дом Хлынова пародировал некоторые черты особняков, построенных архитекторами стиля модерн для богатых купцов. Витые колонны, упирающиеся в открытое небо, задумчивые львы — шутивая смесь восточных и неоренессансных мотивов.

Станиславский на своих репетициях укрупнял сверхзадачу персонажей, подчеркивал действенную линию спектакля, смеялся смелым импровизациям Москвина, возился с молодежью, пытаясь вытащить романтическую бунтарскую тему пьесы.

“Горячему сердцу” Островского на сцене Московского Художественного театра суждена была долгая счастливая жизнь. После Москвина Хлынова играл А. Н. Грибов, роль Градобоева вслед за Тархановым исполнял М. М. Яншин.

Б. Зингерман

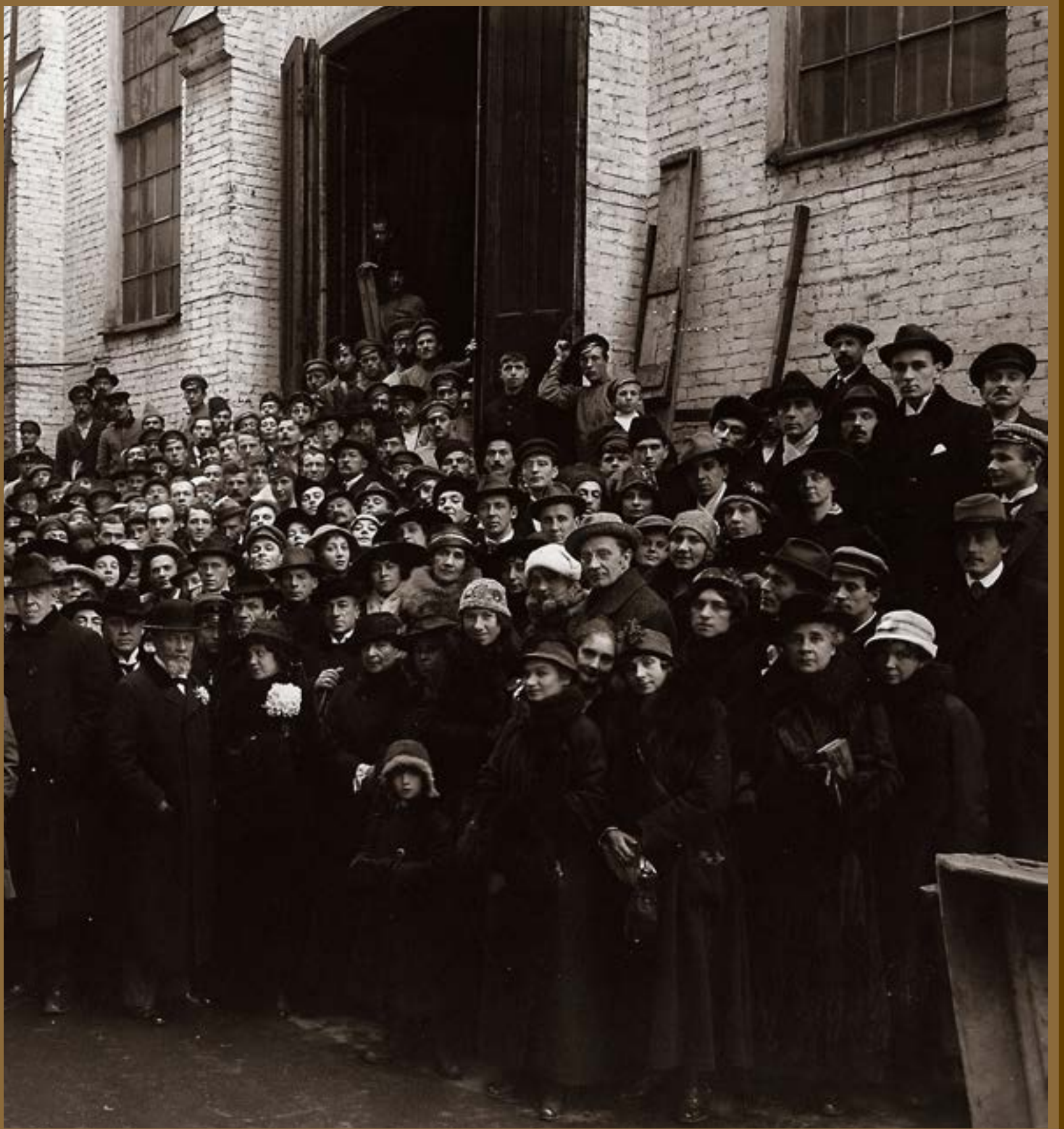
III действие

Градобоев — М. М. Тарханов
Хлынов — И. М. Москвин

Act III

Mikhail Tarkhanov as *Gradoboev*
Ivan Moskvina as *Khlynov*





“Дни Турбиных”

The Days of the Turbins
by Mikhail Bulgakov



Булгаков сохранил в своем альбоме листок из отрывного календаря за 5 октября 1926 года, премьерного для “Дней Турбиных”.

Листок примечателен тем, что на нем изображен первый паровоз, построенный англичанином Стефенсоном. Дерзкое и неожиданное сопоставление имело свой смысл, прояснившийся со временем. “Дни Турбиных” стали “первым паровозом” послереволюционной истории Художественного театра. Что сей “паровоз” значил и что за собой “тянул”, мы только начинаем постигать.

Есть несколько причин, которые сделали спектакль

легендарным. Они имеют отношение как к внутренним достоинствам этой работы, так и к некоторым внешним для спектакля обстоятельствам, которые

Мышлаевский —
Б. Г. Добронравов
Алексей Турбин — Н. П. Хмелев

Nikolai Khmelev as *Aleksei Turbin*
Boris Dobronravov as *Myshlaevsky*

совокупно определили его невероятный длительный успех, сравнимый разве что с успехом самых знаменитых спектаклей МХТ в его столетней истории.

Это был первый спектакль МХАТ, который был обращен к кровавым событиям недавней современности. “Театр русской интеллигенции” должен был подтвердить свою репутацию в условиях сильнейшего кризиса, который затронул саму жизненную и творческую основу МХТ. Расколотый в годы гражданской войны, театр затем попытался объединить свои раздробленные силы в ходе двухлетней европейской и американской экспедиции (1922—



1924). Эта отчаянная попытка желанного обновления не принесла. Ко времени возвращения в СССР стало ясно, что “старый МХАТ” перестал существовать, и дело шло лишь о том, может ли он продолжить свое историческое бытие в новом качестве, а именно в качестве советского Художественного театра. “Дни Турбиных” стали ответом

на этот вопрос. Очередная работа, в которой были заняты молодые актеры Второй студии, работа, с которой Станиславский не связывал особых надежд, оказалась переломной. Театр поставил пьесу Михаила Булгакова как своего рода манифест, как “Чайку” нового поколения. Так полагали те, кто сотворил спектакль, и для такого самоощущения были серьезные основания.

Впервые в послечеховские времена МХАТ открывал для себя не просто талантливую драматургию, но “Автора театра” (определение Павла Маркова). Булгаков, с одной стороны, явно ориентировался на традиции русской клас-



сики, а с другой – принес на мхатовскую сцену глубоко осмысленный опыт недавней общерусской катастрофы, которая уединила драматурга и молодой театр общей памятью. Спектакль обжигал верностью тому, что Максимилиан Волошин называл духом “русской усобицы”. Роман “Белая гвардия” и сделанная на его основе пьеса трактовали судьбу чеховских героев, как бы доживших до революции и гражданской войны. “Подумайте, не идет ли прямая ниточка от Пети Трофимова и Ани к вдохновенным юнкерам из “Дней Турбиных”, – вопрошал один из яростных

противников спектакля. Но вопрос был чисто риторический. “Ниточка”, связующая спектакль с прошлым Художественного театра, просматривалась во всем: в “павильоне четвертьвековой давности”, в кремовых шторах, в атмосфере и

“тоне” турбинского дома, любовно и детально воссозданных режиссером Ильей Судаковым, художником Николаем Ульяновым (и самим Булгаковым, который принимал деятельнейшее участие в подготовке спектакля и даже – по слову Станиславского – дал ему те блески, которые сверкали и создавали успех всей постановки).

Павел Марков, защищая традиционную эстетику спектакля на одном из диспутов, обнажил театральную природу “Турбиных”: “...все обставлено так, чтобы можно было посмотреть в лицо человека”. В истории театра бывают времена, когда такая простота и человечность содержат в



Ларносик – М. М. Яншин
Елена – В. С. Соколова

Mikhail Yanshin as *Larionik*
Vera Sokolova as *Elena*

себе огромный эмоциональный и художественный заряд. Противники спектакля – при всей заданности их классового подхода – уловили именно этот внутренний пафос “Турбиных”: “Конкретные результаты: на просмотре в МХАТ какой-то гражданин, обливаясь слезами, орал “спасибо”, а на диспуте в Доме печати одна из гражданок патетически взвизгнула: “Все люди братья”.



“Турбины”, однако, не только продолжали чеховскую традицию, но и “остраняли” ее, делали предмет своей рефлексии и даже отталкивания. Недаром павильон турбинского дома – при всей его натуральности – был асимметричен, странно скошен, как будто дом этот был изнутри обречен. Спектакль МХАТ – и в этом его коренное отличие от романа Булгакова и чеховской традиции абсолютной художественной объективности и честности (в этом была и позиция “старого” МХТ) – нес в себе черты того компромиссного стиля, который вскоре станет господствующим. Спектакль был заострен на “смену вех”, на принятие революции и на возможность героев пьесы сотрудничать с новой властью. В этом вопросе не было никакой двусмысленности. Звуки “усиливающегося «Интернационала»” в финале спектакля, многочисленные режиссерские акценты и идеологические заплатки, вставленные Булгаковым под давлением цензуры и театра (последний акт сочиняли по крайней мере пятнадцать человек – скажет тот же Марков) – все это сделано было для того, чтобы не только Турбиным, но и самому театру вписаться в новые предлагаемые обстоятельства. Намерения театра были истолкованы превратно. На уровне Правительства СССР было принято решение встретить спектакль жесткой кри-

тикой, которая мгновенно переросла в кампанию травли театра и драматурга. И сама эта кампания, и неоднократные исключения “Турбиных” (иногда на несколько лет) из репертуара показали, какую цену отныне придется платить МХАТ за то, чтобы работать в новой России.

Станиславский принимал активное участие в выпуске спектакля (хотя и не поставил своего имени на премьерной афише), а потом сделал все от него зависящее, чтобы спектакль отстоять. К тому же пьеса Булгакова обрела с самого начала покровителя в лице Иосифа Виссарионовича, который весьма своеобразно понимал “последствия” мхатовской работы: “Дни Турбиных” – утверждал Сталин в ответе на доброзотный донос-письмо драматурга В. Н. Билья-Белоцерковского в феврале 1929 года – есть демонстрация всепокрушающей силы большевизма”.

Спектакль утвердил новое поколение актеров. Николай Хмелев – Алексей Турбин, Михаил Яншин – Лариосик, Вера Соколова, а потом Алла Тарасова – Елена, Марк Прудкин – Шервинский, Иван Кудрявцев – Николка, Борис Добронравов (а потом Василий Топорков) – Мышлаевский, Виктор Станицын – фон Шратт,

III действие, 1 картина

Act III, Scene One

Михаил Кедров – сторож Максим – составили основу турбинского ансамбля. Они же составили потом основу нового актерского ансамбля советского МХАТ. В этом отношении “Турбины” действительно оказались “Чайкой” нового поколения. Спектакль заново оправдывал “старый МХАТ” в одном из самых решающих пунктов его программы. Павел Марков на диспуте в феврале 1927 года, отбиваясь от атак противников “Турбинных”, нашел слова, которые в какой-то степени объясняют магию и тайну того спектакля: “Тут было самое важное, что есть применительно к Художественному театру, – раскрытие внутренних судеб человека, и через этот ход, через это внутреннее раскрытие человека, ход к эпохе, ход к событиям”. И дальше не менее точное наблюдение: в “Турбинных” был воспитан и явлен актер, способный “передать внутреннее дрожание человека”.

Этой способностью поражали многие участники турбинского ансамбля, но прежде всего Николай Хмелев. В дни премьеры актеру было 25, на пять лет меньше, чем его герою. Эта работа не только открыла масштаб хмелевского дарования, но человечески пересоздала его. Исчез навсегда сормовский “вахлачок”, и явился человек, контролирующий каждый свой жест и слово. В Музее МХАТ сохранились записки актера, носящие явные следы бесед с Булгаковым и чтения его романа “Белая гвардия”.

“Постаревший с 25 окт. 1917 г. [...]”

Верующий.

Не Петлора, так другой, третий. [...] Крестonosцы.

В душе Алексея – мрак, склеп, вьюга.

Правой рукой поддерживает ручку браунинга...

Весело оглядел ряды (нарочно).

Кого желаете защищать? – грозно. Дивизион, смирно (рявкнул). Слушайте, дети мои (сорвавшимся голосом). Не разрешаю – вежливо!!! и спокойно.

Косит глаза. На Николку бешено загремел (Беги!).

По-большому оскалился неуместной улыбкой.

Глаза к небу. Нижняя челюсть двигалась 3 раза”.

Так вызревала в актерской фантазии клинически точная картина гибели верующего и обреченного чеховского человека, “постаревшего с 25 окт. 1917 г.”.

“Дни Турбинных” сохранялись в репертуаре МХАТ вплоть до июня 1941 года. Декорации спектакля сгорели на гастролях в Минске во время бомбежки. К тому времени спектакль прошел 987 раз на полных аншлагах.

А. Смелянский

“Безумный день, или Женитьба Фигаро”

The Marriage of Figaro
by Beaumarchais



Спектакль был поставлен К. С. Станиславским в 1927 году, шел под двойным названием – как это и написано у Бомарше, – и именно первые два слова создавали его образ. Трактовались они в комедийном ключе и в некотором высоком поэтическом смысле. После пьес абсурдистов и повсеместно усвоенных уроков Антонена Арто “безумный день” стал бы в театре днем безумия, праздником умалишенных. Тогда же словосочетание “безумный день” означало прежде всего то, что день был перенасыщен событиями, беспрестанно ставил героев в тупик, требовал немедленно находить выход из затруднительного, а иногда и безвыходного положения. Действие шло необыкновенно быстро. Художественный театр, прославившийся своими паузами, показывал пятиактный спектакль без пауз, спектакль, в котором паузы были невозможны, губительны для главных персонажей. Медлить с ответом было нельзя – ни Фигаро, ни Сюзанне. Находчивость была их единственным

оружием. Быстрота ума – самым счастливым даром. Она заменяла все, даже приданое, о котором так много говорится в тексте. Быстрота ума становилась

Граф – Ю. А. Завадский
Графиня – Н. И. Сластенина

Yury Zavadsky as *Count*
Nina Slastenina as *Countess*



универсальной характеристикой, одновременно и психологической и социальной. Спектакль сталкивал людей разного стиля и разного темпа мысли. Граф Альмавива в эффектном и пластически утонченном исполнении Ю. А. Завадского (как и позже у Б. Н. Ливанова) был совсем не глуп, наоборот — очень умен. Но он думал в привычном для него неторопливом темпе и за событиями не поспевал. Графиня же, в уморительном исполнении Н. И. Сластиной, вообще ничего не способна была понять в том круговороте событий, в котором оказалась. Время ушло из-под власти вельмож, время больше им не принадлежало. Замок по-прежнему принадлежал, законы по-прежнему были им подчинены, суд по-прежнему оставался в их руках, но этой таинственной вещью — временем — распоряжались новые люди. Н. П. Баталов и О. Н. Андровская и играли этих новых людей, людей новой эпохи. Прямолинейный конфликт хозяев и слуг, аристократов и плебеев получал

совершенно нетривиальный смысл, разыгрывался совсем не прямолинейно. И если в белозубом и напористом Фигаро — Баталове угадывалось, да и не скрывалось просто-народное происхождение, то Сюзанна — Андровская уж совсем не походила на простолюдинку. Лучшая и безусловно самая пленительная комедийная актриса в истории Художественного театра, сыграв одну из своих двух самых знаменитых ролей (другая — леди Тизл в “Школе злословия”), открыла новое актерское амплуа и новый женский тип, равно удаленный и от госпожи, и от камеристки. И она же, Ольга Андровская, продемонстрировала новый, или по крайней мере обновленный, комедийный стиль, основанный на мгновенной меткости каждой реплики, на увлекательной легкости диалога.

Внутренняя динамика спектакля поддерживалась динамикой сценической, динамикой внешней. При открытом занавесе использовался так называемый “поворотный круг”, иными словами — вращающаяся сцена. Вряд ли в каком спектакле тех лет эта техническая новинка казалась столь естественной и столь уместной. Не задерживаясь, но и не торопясь, действие перемещалось из графских покоев на черную половину, а оттуда во двор и в парк. Художником-декоратором был легендарный Александр Головин,

II действие, 3 картина
Граф — Ю. А. Завадский
Графиня — Н. И. Сластина
Сюзанна — О. Н. Андровская

Act II. Scene Three
Yury Zavadsky as *Count*
Nina Slastenina as *Countess*
Olga Androvskaya as *Suzanne*



прославившийся своими декорациями к дореволюционным мейерхольдовским постановкам, “Маскараду” прежде всего. И тут становился ясным подлинный замысел режиссера. “Когда на сцене МХАТ, — писал А. Бассехес, художественный критик 20–30-х годов, — в медленном вращении раскрылся миниатюрный лабиринт парковых дорожек, боскетов и павильонов, когда забили фонтаны праздничной декорации Головина, когда его превосходные костюмы и превосходные мизансцены Станиславского слились в одно яркое, живописное целое, — зритель понял, что наступает конец конструктивистской серяentine”.

Иначе говоря, Станиславский бросал вызов конструктивистской аскезе и вообще аскетическим нормам 20-х годов — тем нормам, которые претендовали на официальный

статус. Станиславский возвращал театральных зрителей к красоте и возвращал красоту театральному искусству. Но не только в эстетике заключалась и прелесть, и мудрость режиссуры. “Безумный день” в Художественном театре был спектаклем о любви, а не о женитьбе. И более того, это был спектакль о безумствах любви, и комических и прекрасных. Моцартовская атмосфера любви наполняла стилизованные комнаты замка и мирискуснические боскеты. Победоносная борьба любви за свои права определяла патетический тон действия, а необходимый комедийный обертон рождался из нескончаемых любовных приключений Керубино в исполнении А. М. Комиссарова, игравшего эту роль все тридцать лет подряд, вплоть до 1957 года, пока спектакль оставался в репертуаре.

В. Гавский

Фигаро — Н. П. Баталов
Сюзанна — О. Н. Андровская

Nikolai Batalov as *Figaro*
Olga Androvskaya as *Suzanne*

“Бронепоезд 14-69”

Armoured Train 14-69
by Vsevolod Ivanov

В протоколе заседания Репертуарно-художественной коллегии МХАТ 21 октября 1926 года пунктом третьим стояло: “О пьесе, которая должна быть поставлена в день десятилетия Октябрьской революции”. Пьесы не имели. Два месяца спустя остановились на том, что юбилей отметят “устройством “утра”; план должен был предложить театр. Всех, кого намеревались привлечь как авторов, позвали 20 марта 1927 года послушать, что написал для общего “утра” Всеволод Иванов. После чтения автора уговорили развить сделанное в полнометражную пьесу (тем более что Станиславский на сборный юбилейный “дивертисмент” соглашался только от безвыходности положения). Художником спектакля предполагался В. А. Симов.

Интерес МХАТ к Вс. Иванову имел глубокие основания: к концу 20-х годов присущая прозаике жестокая и яркая изобразительность соединилась с тягой к глубинным загадкам психологии — отдельного примитивного человека и массовых социальных движений. Вс. Иванова интересовало сродство социального — природному, интересовало, в какой мере стихия социального и природного властна над всяким. Стальной вагон, из которого отстреливается в тайге Незеласов, так же уязвим в своей закупоренности, как стеклянная коробочка оранжереи, где в начале пьесы стараются навести уют беженцы. Оранжерея у океана; бронепоезд в безбрежной тайге. И чей-то взгляд, которому все это видно и в подробностях, и с какого-то немислимого отдаления. Угадывая в “Бронепоезде” этот взгляд, Станиславский увлекся экспрессивными работами художника Л. Т. Чупятова (последователя К. С. Петрова-Водкина), решенными по принципу “сферической перспективы”. В эскизе купол с крестом и скос шатра представляли увиденными резко сверху, с точки высоко и прямо над ними. Но осуществление замысла, при котором планшет вздыбливался, как разведенный мост, и объемные декорации, закрепленные на нем, казались падающими на зал, представляло слишком большие трудности для актеров. В июле 1927 года И. Я. Судаков просил Симова возобновить прерванную было работу.

Пьеса выросла как результат совместных трудов театра и автора: Вс. Иванов легко уступал. Исчезла роскошная сцена, когда, захватив бронепоезд, Вершинин едет к себе домой, как исчезла и сцена в избе, где водружен рояль и



дорогих гостей высматривают в телескоп. Угадывая правила юбилейной праздничной премьеры, микшировали голоса алогичного, иррационального. Вводили новые фабульные мотивы (немного спустя об этом скажут: усиливали тему большевистской партии как руководящей силы).

Возможность двигать текст в эту сторону была заложена в его двойственности: мощь и жестокость видения, распахнутая, широкая, причудливая композиция так же были свойствами письма Вс. Иванова, как схематизированность конфликта, персонификация классовых сил, жирность символических точек (театр эти точки-символы не упускал, — так возникла алая плещущаяся рубаша Васьки Окорока — Н. П. Баталова, фигура-знамя).

Пьесу на труппе приняли более чем сдержанно. В ходе репетиций, которые с 25 августа 1927 вели И. Я. Судаков и Н. Н. Литовцева, участники спектакля все более становились его защитниками (первым стал Качалов — роль вожака партизан Никиты Вершинина увлекала его новизною; новизна роли увлекала и Хмелева, игравшего большевика Пеклеванова). Судаков успешно справлялся с многолюдством пьесы, притом, что пребывание персонажа на сцене было чаще всего кратким и “одноразовым”, — добивался концентрированного и быстрого выявления. Безымянные

Знобов — А. А. Андерс
Вершинин — В. И. Качалов
Пеклеванов — Н. П. Хмелев

Aleksandr Anders as *Znobov*
Vasily Kachalov as *Vershinin*
Nikolai Khmelev as *Peklevanov*



роли были розданы С. К. Ближнему, В. В. Грибкову, А. Н. Грибову, А. В. Жильцову, Л. И. Зуевой, А. А. Монаховой и другим. Такая же яркая конденсированность потребовалась от М. Н. Кедрова (китаец Син Бин-у — одна из лучших его ролей), Б. Г. Добронравова (матрос Семенов), А. А. Андерса (Знобов), И. М. Кудрявцева (студент Миша), П. В. Массальского (пленный канадец), И. М. Раевского (японец-шпион). Семейство Незеласова сыграли актеры “первого призыва” (О. Л. Книппер-Чехова, а затем М. П. Лилина и Е. М. Раевская — Надежда Львовна, А. Л. Вишневский — Семен Семеныч); были заняты А. К. Тарасова (Маша, жена Пеклеванова), О. Н. Андровская и К. Н. Еланская (Варя, невеста Незеласова), Н. В. Тихомирова (Настасьюшка, жена Вершинина), В. Я. Станицын (прапорщик Обаба) и другие.

После всех дописываний автора не оставляли в покое. “Появилось из Москвы сообщение, что пьесу “Бронепоезд”

Главрепертком запретил как недостаточно революционную, что им еще революционнее может быть — Бог их знает, но мне приходится возвращаться в Россию —

говорить, переделывать, убеждать... скучная наша жизнь!” — сообщил Вс. Иванов из Парижа Максиму Горькому 6 сентября 1927 года.

Пьеса уже настолько отделилась от первого варианта, что у Станиславского при известии, что она наполовину запрещена, вырвалось пожелание: уж запретили бы вовсе. Однако в тот самый день 6 сентября, когда Вс. Иванов сетует — “скучная наша жизнь”, К. С. с Москвиным, Судакowym, Симовым работает в макетной; в протоколе записано: “Считает найденными, верными и удачными “Берег моря” и “Колокольню”. Идя от них, принцип постановки: реальное оформление первого плана и грозное, пылающее, злое небо”.

Декорации подчинились композиционному решению по вертикали. В сцене “Берег моря” вертикаль подчеркивал высокий фонарный столб, игровые места располагались на маршах железной лестницы, спускающихся с огромного каменного виадука; на наклонных вертикалях решалась “Колокольня”, по косо положенным доскам кровли новые группы рвались вверх к ярусам уже набитой мужиками башенки; в сцене “Насыпи” партизаны с усилием вползали вверх, по крутому откосу к закрывающей небо линии рельсов.

Общее решение: “При максимальной простоте страшная напряженность. Революция, бронепоезд, победа, а

И действие, 1 картина

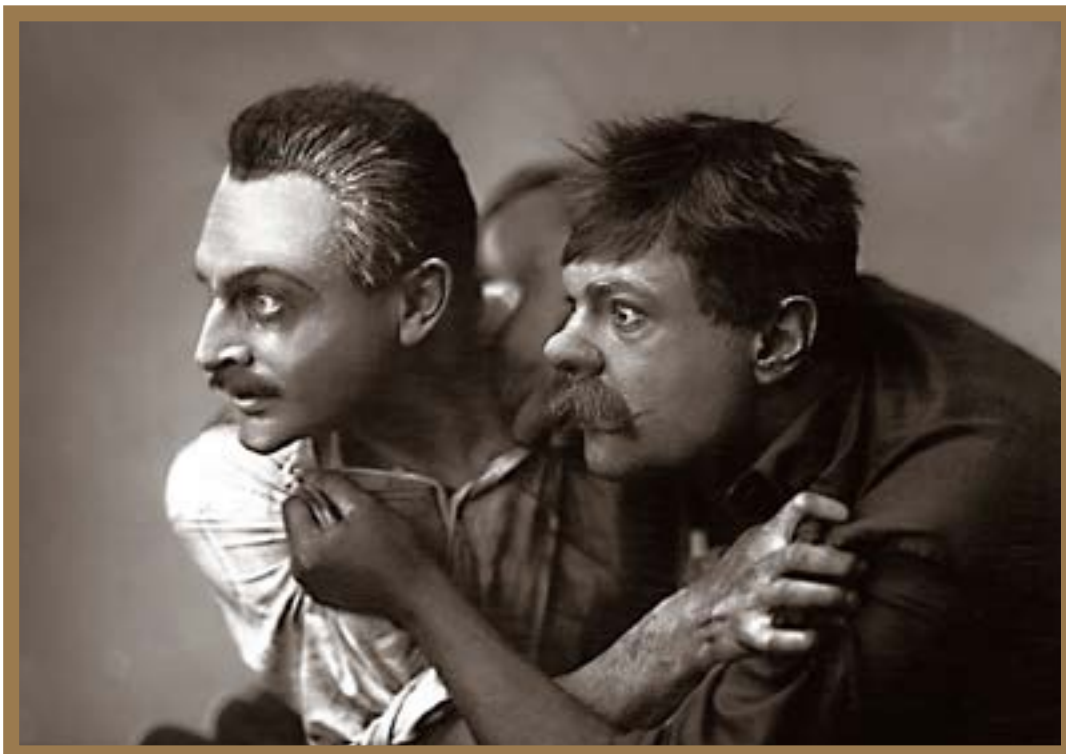
Act I, Scene One.

потому необходимо в этом плане доработать “Станцию”, “Насыпь” и поискать “Депо” [...] Договориться о финале пьесы”.

С этим финалом бьются И. Я. Судаков и П. А. Марков, превращаясь в соавторов драматурга. Новый текст картины “Депо” репетируют с 6 октября, меняют звук: вместо отчаянной гармонии – “Ах, шарабан мой!..” и вместо похоронного марша конец идет под “Интернационал” (вызван хор; успокаивающий реперткомовцев прием уже сработал в “Днях Турбиных”; душеподъемной музыкой за окном будут подправлять конец “Унтиловска”, предложения уси-

заданию К. С. переделан финал пьесы”. Въезжает бронепоезд, люди со знаменем на передней площадке, озаренный пейзаж в открывшемся высоком проеме.

На первые спектакли билеты раздавали как октябрьскую премию. Но “Бронепоезд” оказывается кассовым. В сезон 1927/28 года сыгран 76 раз (чаще шли только “Дни Турбиных” да историческая мелодрама “Сестры Жерар” на Малой сцене; для сравнения: “Женитьба Фигаро” – 31 раз, “Горячее сердце” – 22, “У врат царства” – 19, “Царь Федор” – 7). В следующем сезоне “Бронепоезд” идет 86 раз (для сравнения: возобновленный “Вишневый сад” – 31,



лить музыку за окном раздадутся на “генералке” “Егора Булычова”).

У “Бронепоезда” возникает развернутый (как во времена начала МХТ) список реквизита. Желательны вещи подлинные, но вряд ли их выдадут: револьверы, пулеметы; если нельзя пушку и настоящие снаряды, то во всяком случае настоящие стреляные гильзы. Проводят несколько “шумовых” репетиций (в протоколе: “Необходимо участие пиротехника... по всей пьесе револьверные выстрелы, пулеметная стрельба, стрельба орудий, взрывы”). Эффект узнавания вновь входит в арсенал театра: зрители – народ

стрелявший и обстрелянный; скорее сверчка не припомнят, а уж стрекот родимого “максима”...).

После премьеры в протоколе 11 ноября запись: “По

“Женитьба Фигаро” – 27, “Горячее сердце” – 26, “У врат царства” – 12). В третий свой сезон “Бронепоезд” идет 74 раза. Заметим наперед: после беды с “Унтиловском” и “Расстратчиками” и после качательной судьбы “Блокады” лидерами проката вслед за “Днями Турбиных” на годы становятся пьесы советской ориентации.

И. Соловьева

Васька Окорок – Н. П. Баталов

Nikolai Batalov
as *Vaska the Gammon*

Незеласов – М. И. Прудкин
Обаб – В. Я. Станицын

Mark Prudkin as *Nezelasov*
Viktor Stanitsyn as *Obab*

“УНТИЛОВСК”

Untilovsk

by Leonid Leonov

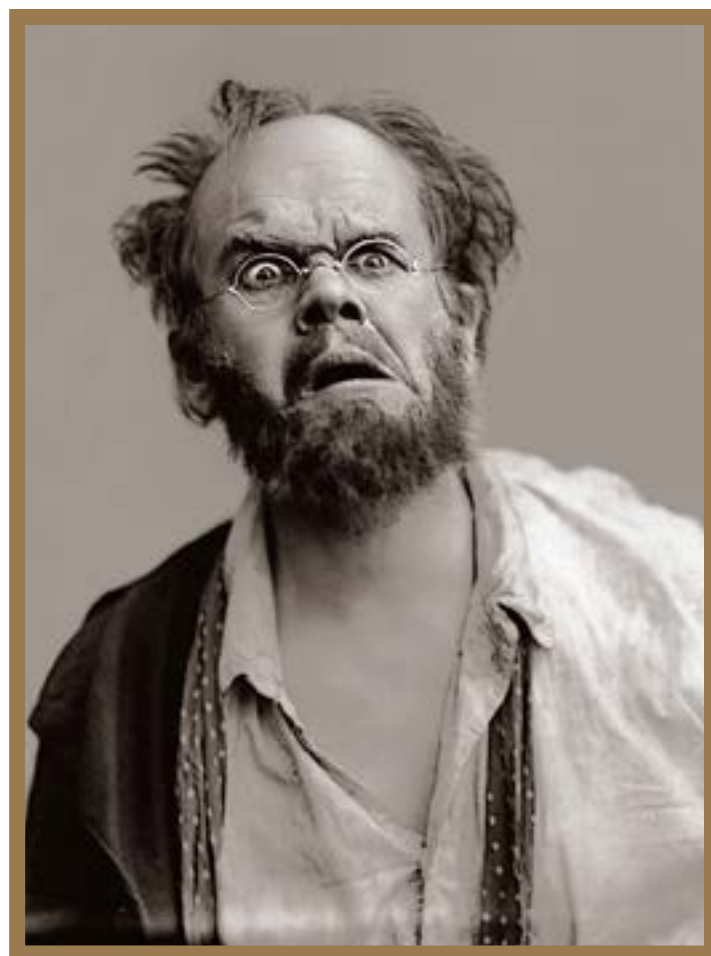
“Унтиловск”, постановку которого под руководством Станиславского вели В. Г. Сахновский и художник Н. П. Крымов (тот самый, который был сценографом “Горячего сердца”), готовился долго и несколько раз уступал место премьерам, запущенным позже драмы Л. М. Леонова. Репетиции назначались с марта 1926 года. Первое представление состоялось 17 февраля 1928 года. 3 июля 1928 года – последнее представление (на гастролях в Ленинграде). “Унтиловск” драматически опоздал. Вышел не в свой час и выглядел чужаком. И тем не менее он остался событием в истории театра.

С первого знакомления с пьесой Станиславский увлекся ею и стойко ее защищал перед начальствующими лицами, как яркое произведение талантливого автора, которое должно способствовать, как он говорил, развитию советской драматургии.

Леонов считал, что в работе над его пьесой Станиславский нашел единственно верный путь к сценической интерпретации “гиперболизма литературного произведения”, точно уловил его стилистику и показал, что искусство должно заставлять людей осмысливать не только настоящее, но и будущее человечества.

В “Унтиловске” Станиславский вместе с исполнителями слишком сильно разошелся с тем зрителем, который, только что посмотрев “Бронепоезд 14-69”, пришел на новый современный спектакль. Дежурный по театру А. В. Гаврилов отметил в своем дневнике, что зрителю, “никогда не читавшему Достоевского, просто было скучно”, он не мог оценить глубину психологических переживаний героев.

П. А. Марков, присутствовавший на репетициях и спектаклях “Унтиловска”, вспоминал, что Станиславский предложил актерам такие жизненные и вместе с тем сценически острые повороты, предельно смелые неожиданные мизансцены, которые давали возможность исполнителям свободно вскрывать внутренние глубинные конфликты пьесы. Без всякой внешней торопливости, спектакль был построен на “бешеном внутреннем ритме”, события как бы летели в неизвестность, каждая картина, сцена спектакля становилась все страшнее, выявляя искривленную яркость существования обитателей заброшенного в снегах горо-



да ссыльных и корневых людей, яростно оппонирующих новой действительности.

Актеры так овладели характерами персонажей, что их игра казалась импровизацией.

А актеры все были замечательные: Москвин – Черваков – злоедейский отталкивающий образ “философа разложения” с цепкими кривыми руками, с огнем ненависти в глазах к окружающему его и огнем любви к женщине иной жизни – Раисе Сергеевне. С громадной драматической силой, вдохновенно и жизненно убедительно воссоздавал он предсмертную тоску унтиловщины. Пленительна была В. С. Соколова – Раиса Сергеевна, попавшая в Унтиловск как жена ссыльного расстриги Буслова, – тонкая, изящная, обаятельная. Она выделялась своей “нездешностью”, к ней влюбленно липли унтиловские представители мужского пола, – в первую очередь исступленный в своей тяге к прекрасному Черваков. Ее же молил о любви Редкозубов –

суевающийся, беспочвенный мечтатель, к тому же заведующий “потребилкой”, – Б. Г. Добронравов вкладывал в своего героя парадоксальный лирический восторг и огромный темперамент.

Черваков – И. М. Москвин

Ivan Moskvina as *Chervakov*



“Унтиловск” был выдержан на уровне актерского ансамбля лучших времен МХАТ (Б. Н. Ливанов – Аполлос, М. Н. Кедров – отец Иона, А. П. Зуева – попадьня, Н. В. Тихомирова – нянька Буслова и другие).

Центральный образ пьесы – Буслов: сильный, большой, с твердой мечтой уйти из унтиловского болота, но постепенно спивающийся и навсегда остающийся в Унтиловске с красавицей Ваской-самогонщицей (Станиславский подсказывал исполнительнице, Ф. В. Шевченко, колдовскую во всем ее безобразии удаль, парадоксально пояснял смысл ее появления: “Новая Россия пришла”).

На роль расстриги Буслова первоначально был назначен Л. М. Леонидов, с его трагедийным масштабом; но актер в это время был одержим перспективой сыграть

Отелло; отпали и другие кандидатуры (Качалов, Хмелев, Баталов). На премьере Буслова играл В. Л. Ершов.

Пьеса и спектакль были обруганы в газетах и вызывали большое неудовольствие в руководящих организациях. Рецензенты возмущались, как после “Бронепоезда” театр снова тянет свое, показывает “серию никчемных, ненужных, лишних для революции людей”. Не имел “Унтиловск” и кассового успеха. После 20-ти представлений театр снял его с репертуара.

И. Виноградская

І действие

Акт І

“Блокада”

Blockade

by Vsevolod Ivanov



В конце зимы 1928 года Вс. Иванов, недавно получивший от Максима Горького поздравления в связи с успехом “Бронепоезда”, о котором на Капри знали из писем и газет, извещал: “Написал я пьесу “Блокада” – о взятии Кронштадта в 921 году.

Пьесу хвалят, пойдет она в Театре им. Вахтангова. Актеры там не ахти что, но больно молоды, энтузиасты и как-то легко с ними разговаривать”. Казалось бы, при счастливом приеме, который и у публики, и у прессы нашел “Бронепоезд” во МХАТе, драматург и театр должны были бы держаться друг друга. Но считал ли Вс. Иванов, что манера И. Я. Судакова – с его талантливым оптимизмом, с его волей к яркой понятности образов, с его энергией проведения послышавшейся темы хотя бы и за счет изначальной многозначности материала – нейдет его новой пьесе, были ли



сдержанностью его средств. Он нашел для “Блокады” особый мглистый свет, – с первой картины, когда из рассеивающихся туманов проступал облик опустошенного, аскетического Петрограда времен кронштадтского восстания. Игровые площадки располагались на разных уровнях и под углом друг к другу. Внизу шло замороженное кружение черного рынка, торг странными вещами – кружевами, священными жуками скарабеем, статуей Будды; шелест слух о прибытии кораблей – некий блоковский мотив, сливавшийся с выкриканием из толпы: “Бросайте булки!” А на высоко поднятом втором уровне по диагонали непрерывно печатал шаг строй – без лиц, только силуэт и ритм.

Люди, как и город, изнурены длительным напряжением. Преизбыток восторга эпохи оборачивается апатией души; замордованный, оголодавший, униженный быт взвизывает и объявляет мятеж. Этот мотив связывает “Блокаду” и с прозой ее автора (“Тайное тайных”), и с “Унтиловском” Леонова, репетиции которого в МХАТе были задержаны из-за “Бронепоезда”, как и репетиции “Растратчиков” Катаева, где мятеж осуществлялся в трагикомическом варианте побега кассира и бухгалтера.

Рубцов – Н. П. Баталов
Лукьян – Б. Н. Ливанов
Артем Аладьин – В. И. Качалов

Nikolai Batalov as *Rubtsov*
Boris Livanov as *Lukyan*
Vasily Kachalov
as *Artyom Alad'in*

Спектакль волновал глубиной, с которой была взята тема “последнего напряжения”, и драматической атмосферой места и времени действия. В противостоянии изнурительного подъема духа и низких настояний обыденщины режиссер, однако, делал существенной “третью силу” — волю к жизни-работе. Качалову не задалась роль “железного комиссара” Артема Аладына, трудная для него по характерности и сумрачная по психологии (отношения Артема с женой сына Ольгой, сломленной напряжением гражданской войны и любовной страстью, — ее играла К. Н. Еланская). Зато радостной и легкой стала у И. М. Кудрявцева роль юноши-наборщика Дениски, которому удастся оживить замерзшую скоропечатню.

Успехом были признаны Лукьян, ведущий курсантов на штурм Кронштадта (Б. Н. Ливанов), анархист Рубцов (Н. П. Баталов и Б. Г. Добронравов), странник Кисель — А. Н. Грибов; отмечали А. П. Зуеву и М. О. Кнебель в толпе на набережной. В спектакле были заняты также В. Ф. Грибунин и М. М. Тарханов в роли главы рода Аладыных; печатника Жихарку играл М. Н. Кедров.

Спектакль имел смутную и глухую судьбу. Он не был снят после нескольких представлений, как то случилось с “Унтиловском” и “Растратчиками”, вслед которым был выпущен на большой сцене и с которыми был связан эстетически и философски. Он не был разгромлен в прессе, хотя оценку получил заниженную и уклончивую. Те планы, подступом к которым должна была стать эта постановка, отошли; способность не смущаться тем, что цель сместилась, снова вырчила Немировича-Данченко.

Обновлялись имена авторов и сюжеты. После “Блокады” — словно в противовес ей — театр открылся для драматургии убежденно оптимистичной, энергично упрощающей решение столь же энергично драматизируемых событий (вопрос о самоубийстве в “Нашей молодости” — инсценировке романа В. Кина “По ту сторону”, сделанной С. Карташевым и сыгранной И. М. Кудрявцевым и Н. И. Дорохиным — из вопроса “быть или не быть” с естественностью и лиричностью перерешался как вопрос “быть или не быть полезным революционному делу”). Даже спектакль “Три толстяка” по Юрию Олеше, с его синтезом лирики и эксцентрики, перекашивался плакатным решением трех заглавных ролей; дальнейшая работа с Олешей сорвется, “Смерть Занда” не будет принята. Три последующие премьеры советских авторов — “Взлет” Федора Ваграмова, чью пьесу о летчиках извлекли из “самотека”, “Хлеб” Владимира Киришона, “Страх” Александра Афиногенова.

Немирович-Данченко напишет в мае 1929 года Вс. Иванову: “Я сохраняю о Вас и о Вашем таланте самые радостные чувства, и мне было бы больно, если бы Вы чувствовали себя обиженным мною”. Со времени премьеры “Блокады” еще не прошло трех месяцев. Но в стране — а значит и в театре — многое изменилось.

И. Соловьёва

“Дядюшкин сон”

The Uncle's Dream
by Fyodor Dostoevsky



“Дядюшкин сон” “из повести Ф. М. Достоевского”, как сказано в программке, стал одним из блестящих достижений театра в труднейший для него период. Между тем история постановки не обещала никакого благополучия. Мало спектаклей во МХАТ были до такой степени “бесхозными”. Режиссерами значатся В. Г. Сахновский и К. И. Котлубай, художественным руководителем — Вл. И. Немирович-Данченко. На самом деле режиссеры приходили и уходили, иногда не оставив следа в программке (например, В. В. Лужский), а спектакль не задавался до самых генеральных репетиций. Сахновский — режиссер, вообще трудно соче-

тавшийся с психологизмом МХАТ, — первоначально задумал его, по свидетельству П. А. Маркова, “как эксцентрическую комедию, разоблачающую психоло-

Князь — Н. П. Хмелев

Nikolai Khmelev as Prince



гию и быт провинциального общества”. Но эксцентризм не был сильной стороной МХАТ. Привычки актеров и возможности, щедро предоставляемые автором, тянули спектакль в сторону углубленной разработки характеров. Если что и могло дать им ориентир, то блестящее исполнение Фомы Опискина И. М. Москвиным (“Село Степанчиково”, 1917). Обилие текста подавляло. Разброс трактовок был избыточен. Например, главную роль Марьи Александровны Москалевой Лужский представлял в виде наглой и тупой свиньи, а К. С. Станиславский, который участия в работе не принимал, советовал О. Л. Книппер-Чеховой

сделать ее хоть и мордасовской, но дамой. Это, разумеется, было ближе индивидуальности актрисы.

“Когда пришел к нам, несчастным, брошенным,

Владимир Иванович, для меня начался ужасный период работы, — писала Книппер 18 декабря 1929 года. — Была ли я сильно утомлена, изверилась ли, что у меня вообще что-нибудь выйдет из всего того материала, который я накапливала, но вдруг почувствовала, что ничего нет, ничего не умею, ничего не понимаю [...]. Пришла первая генеральная адовая. [...] Владимир Иванович предложил мне ничего не играть, а четко и логично подавать текст. И на следующей генеральной мне на сцене стало легко и увлекательно. [...] Прежде я любила “чувствовать” и не очень любила или не ценила слов, а сейчас я с наслаждением “говорю”, и чувствую, как это меня увлекает, и я не пыжусь, темперамент идет легко, влезает в определенную форму — и... я счастлива”.

Разумеется, спектакль не родился между двумя генеральными, но встал на ноги, все накопленное реализовалось в стремительном, гиперболическом взрывном рисунке.

III действие
Фото 1938

Акт III
Photo 1938

“Дядюшкин сон”, поставленный в реалистической декорации дома Москалевых в Мордасове (художник М. П. Зандин), оказался одним из беспроигрышно-актерских спектаклей, даже с введением дублеров. Марья Александровна Москалева — влачащая по неумытым полам бархаты и горностаи воображаемого королевского достоинства; страстная прожектерша, замыслившая выдать дочь — красавицу Зину — за проезжего князя, чтобы подняться в “самое высшее общество”. Сам князь в общелкнутом модном фрачишке, с лорнетом, которого молодой Хмелев с присущей ему остротой рисунка не побоялся сыграть полным рамоли, “полукомпозицией”. Непреклонная Зина (Л. М. Коренева, А. И. Степанова) со своей умственной любовью к Шекспиру и к бедному учителюшке. Влюбленный в нее ничтожный Мозгляков, который у В. А. Сеницына приобретал черты комической инфернальности. Наконец, уездная сплетница Карпухина (М. О. Кнебель, М. П. Лилина), положившая себе разведать и расстроить наполеоновские планы Москалевой; в исполнении, в особенности Лилиной, это был какой-то феерический брендспойт, грязный фонтан сплетен. Искусная затея проваливалась с треском, наверное, взорвавшим Мордасов.

Смелая гипербола выражала себя не только и не столько через костюмы, сколько благодаря виртуозному владению авторским текстом, которого добился от актеров Немирович-Данченко.

“...Работа театра над раскрытием формы Достоевского [...] проведена блестяще. Руководитель постановки — Вл. И. Немирович-Данченко [...] чрезвычайно помог исполнителям найти необходимый стиль для передачи страстной, мятущейся, взволнованной, а местами и пародийной речи Достоевского, — писал Ю. В. Соболев. — Словесное оформление, если можно так выразиться, стоит на очень большой высоте”.

Это было новое во МХАТ, где поначалу текст тяготел к разговорности, к естественности. Театр не мог отказаться от свойственного ему “правдоподобия чувствований”, от “жизни человеческого духа”, но палитра его, впитав в себя дух эксперимента, стала гораздо более яркой, размашистой; форма — условной. Театр по-своему отвечал на вызов времени.

М. Туровская

“Воскресение”

The Resurrection
by Lev Tolstoi

Спектакль Художественного театра по роману Толстого стал событием в жизни театральной Москвы 1930 года. В это время Мейерхольд ставит “Баню” Маяковского, грибоедовское “Горе уму” еще продолжает свой “скандальный” успех; “Коварство и любовь” Шиллера идет в театре им. Вахтангова в экстравагантной декорации Н. П. Акимова; “Оперу нищих”, впервые в России, ставит Таиров в Камерном театре.

Вл. И. Немирович-Данченко, с помощью И. Я. Судакова, решает перенести на сцену роман Л. Н. Толстого “Воскресение” подобно тому, как он когда-то отважился поставить в МХТ “Братьев Карамазовых” Достоевского. Снова перед театром стояла труднейшая задача. П. А. Марков позднее писал: “Роман на сцене должен приобрести особую “романную”, сценическую форму. Таково было “Воскресение”.

Инсценировку предложил театру известный тогда литератор и партийный деятель Ф. Ф. Раскольников. Но предложенное им оказалось только первоначальным этапом в создании сценического текста. По существу, роман был инсценирован самим режиссером и исполнителем главной роли “Лица от автора” В. И. Качаловым.

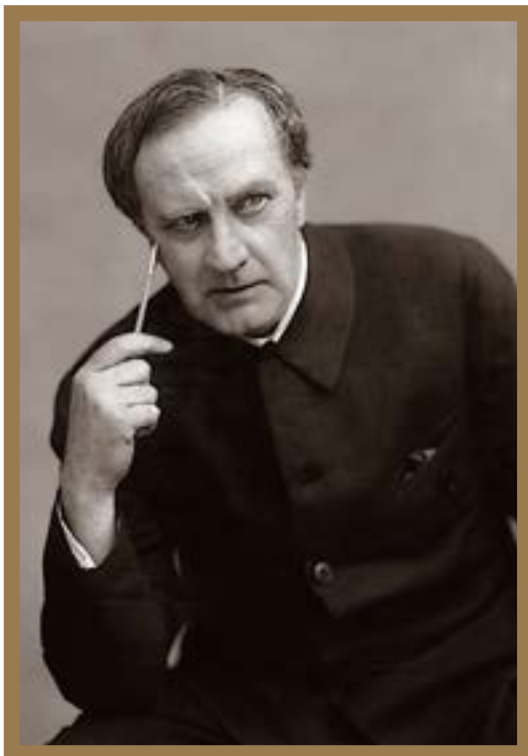
Прежние инсценировки романа начинались с того, как молодой дворянин встречается с девушкой “низшего круга”, соблазняет ее, потом появляется ребенок и т. д. Немирович-Данченко, следуя за Толстым, начинает свой спектакль иначе: он сразу показывает падшую, полупьяную женщину в арестантском халате, несправедливо обвиняемую в краже и отравлении; он подчеркивает безнадежность ее положения в оскорбительно тупой процедуре суда. Он не боится “грубости” в изображении всей глубины ее падения. И в приемной тюремного замка, где Катюша грубо заигрывает с князем, чтобы вернее выманить у него десять рублей на водку, и в циничном рассказе деревенской старухи о Катюшином ребенке он меньше всего хочет расстрогать зрителей. Он стремится к тому, чтобы во всех картинах судьба Катюши оставалась обнаженной и саднящей. Тот же “художественный максимализм” проявился в этом спектакле и в сценах судебных чиновников, присяжных заседателей, фигуры которых были доведены режиссером до почти гротескной остроты, и в утонченной порочности Мариэтт, скорбящей в петербургской гостиной о страданиях народа — с чашечкой чая в изящной руке, стянутой элегантной, длинной лайковой перчаткой. В любом даже

мимолетном эпизоде он требовал от актеров бесстрашия в осуществлении своих художественных замыслов. “На сцене ничего не может быть “чересчур”, если это верно” – таков был один из его постоянных репетиционных девизов.

“Воскресение” строилось как крупная четырехчастная форма: “Суд” – “Тюрьма” – “Деревня” – “Каторга”. Чтобы достичь толстовского мощного охвата жизни, сначала предполагалось воспользоваться киноэкраном. С экрана действие должно было переходить на сцену, а со сцены снова на экран. От экрана, однако, отказались. Своео-

окне вагона на темном полустанке, – ночь, отнявшая у нее веру в Бога, в добро и справедливость.

Качалов-чтец не только придавал скульптурную, почти физически осязаемую форму всякому толстовскому образу, будь то картина пасхальной заутрени или черные чуть-чуть косящие, похожие на мокрую смородину глаза Катюши, он почти играл и за Катюшу и за Нехлюдова, и в этом неувеличимо “почти” заключался главный секрет покоряющей силы его исполнения. Но и этим не ограничивалась роль чтеца. Постепенно он становился главным действующим лицом, настоящим хозяином спектакля.



бразие формы спектакля в конечном счете определилось центральным положением “Лица от автора”, его особыми задачами, прежде неизвестными сцене.

Скромная, почти домашняя темно-синяя тужурка с белым кантиком из-под воротника, качаловское всем знакомое лицо без грима, карандаш в руке. Докладчик? Своеобразный конференсье? Но его внешняя скромность обманчива, и зритель очень скоро начинал в этом убеждаться, с тайной последовательностью Качалов овладевал и прошлым и настоящим героев романа. В рассказе чтеца вставали одна за другою картины первого знакомства, зна-

менитые “горелки”, первый поцелуй за кустами сирени, потом ледоход, падение Катюши, сторублевая бумажка, сунутая ей на прощание князем, и, наконец, та дождливая, осенняя ночь, когда Катюша в последний раз увидела Нехлюдова в

Отсюда рождалась широта и необычность его мизансцен. Он мог спуститься по боковой лесенке в зрительный зал, вполборота прислониться к суфлерской будке, чтобы оттуда вдруг ответить Нехлюдову на самые мучительные его размышления (роль Нехлюдова, актерски отнюдь не выигрышную в инсценировке МХАТ, с безупречным тактом играл В. Л. Ершов). Именно с “Лицом от автора”, как вел эту особую роль Качалов, связались и этические, и чисто театральные сверхзадачи спектакля.

Полный неподдельного драматизма образ Катюши Масловой создавала К. Н. Еланская. В небольших или даже эпизодических ролях, составлявших ансамбль спектакля, единодушное признание заслужили О. Л. Книппер-Чехова (графиня Чарская), А. И. Степанова (Маризэтт), А. П. Зуева (Матрена), В. Ф. Грибунин и А. Л. Вишневский (председа-

От автора – В. И. Качалов

Vasily Kachalov
as the Narrator

I действие, 2 картина

Act I, Scene Two



тель суда), М. И. Прудкин (прокурор Бреве), А. Н. Грибов (старик-крестьянин в деревне Нехлюдова). Для старого МХАТ характерно участие в качестве дублеров крошечных эпизодических ролей таких корифеев, как И. М. Москвин, М. М. Тарханов, В. О. Топорков.

“Воскресение” — первый спектакль МХАТ в декорациях В. В. Дмитриева. Его оформление было крайне лаконично и просто, но в то же время не исключало намеренных гипербола. Особенно запоминалась декорация первого акта, когда за нейтральным, ярко освещенным белым занавесом открывался сначала серый зарешеченный коридор тюрьмы, а потом, при повороте круга сцены, зал суда, где художником была явно преувеличена высота колонн, стен, дверей, спинки стульев за судейским столом — по сравнению даже с ростом самого высокого человека. Огромный портрет Александра III соответствовал этой необычайной архитектуре и мебели. Для петербургской гостиной графич-

ни Чарской Дмитриеву достаточно было изящной кушетки “в стиле Рекамье”, двух кресел, канделябра и чайного столика. А в сцене нехлюдовской деревни — на нейтральном светло-зеленом фоне — несколько еще по-весеннему безлиственных березок, а на переднем плане — часть полуразвалившегося забора.

Фрагменты спектакля долгие годы входили в концертный репертуар Качалова, Книппер-Чеховой, Еланской и Ершова. Последний спектакль “Воскресение” состоялся 27 апреля 1962 года.

В. Виленкин

II действие, 2 картина
Нехлюдов — В. Л. Ершов
надзиратель — Я. И. Лакшин
От автора — В. И. Качалов

Act II, Scene Two
Vladimir Ershov as *Nekhlyudov*
Yakov Lakshin as *Warder*
Vasily Kachalov as *the Narrator*

“Отелло”

Othello
by William Shakespeare



У спектакля “Отелло” в Художественном театре была несчастливая судьба. Первое представление состоялось 14 марта 1930 года. А 28 мая погиб В. А. Сеницын, исполнитель Яго. Он дал оригинальную трактовку заигранной шекспировской роли. Постановка прошла всего 10 раз.

Между тем на спектакль — работа над ним шла с 1926 года — возлагались большие надежды. Еще бы! Режиссерский замысел принадлежал Станиславскому, декорации

Отелло — Л. М. Леонидов
Дездемона — А. К. Тарасова

Leonid Leonidov as *Othello*
Alla Tarasova as *Desdemona*

и костюмы были заказаны знаменитому Головину, роль венецианского мавра готовил Леонидов, один из корифеев Художественного театра, прославленный исполнитель Мити Карамазова, “трагик в пиджаке”. Однако же болезнь надолго оторвала Станиславского от Художественного театра, режиссерский план он писал в Ницце, отправляя в Москву готовые части. Ставил спектакль И. Я. Судаков. Ему не под силу было воплотить на сцене постановочные идеи Станиславского, тем более его планы народных сцен, столь важных в трактовке “Отелло” основателем Художественного театра. К тому же у Леонидова (который потрясал на репетициях до такой степени, что

Станиславский, придя в восторг, сравнил его с Сальвини, своим кумиром) возобновилась боязнь зрителя и боязнь пространства, его стесняли тяжелые костюмы Головина и объемы сцены. Он держался поближе к декорациям, подальше от зрительного зала. Играл неровно, “то скованно, формально проговаривая текст, то превосходно, забывая свои страхи, забирая публику в руки”, — писала Станиславскому из Москвы Р. К. Таманцова. Так или иначе, на втором спектакле занавес давали 22 раза. Что же осталось от спектакля, который шел в Художественном театре весной 1930 года? Легенды о гениальных вспышках Леонидова на репетициях. “Были в спектакле моменты, когда Леонидов потрясал. Никогда не забуду, — писал Ливанов, партнер великого трагика в “Отелло”, — сцены “Козлы и обезьяны”! Леонидов сыграл ее так, что Иван Михайлович Москвин прибежал к нему в уборную, обнимал, целовал, благодарил. А с какой исполинской силой прерывал Отелло — Леонидов шум и драку в бурной сцене опьянения Кассио” (Станиславский подчеркивал в роли венецианского мавра лирические черты, а Леонидова увлекали моменты психологических обострений).

Остался в памяти современников и Яго — Сеницын. Не тот грубый циничный солдат, воспитанный войной, каким видел шекспировского злодея Станиславский, а молодой красивый моряк, одинокий человек с разочарованной, изможденной душой, с безнадежно нарушенным внутренним миром. В спектакле выделялся картинный, эффектный Кассио в исполнении Б. Н. Ливанова и красавица Дездемона — А. К. Тарасова (по ее поводу московские умники разошлись во мнении — похожа она на венецианку или не похожа).

Гениальный режиссерский план “Отелло”, лишь в некоторой степени осуществленный в постановке Судакова,

восходил к новаторскому спектаклю Общества искусства и литературы (1896), где Станиславский репетировал и играл заглавную роль, заслужив восторги молодого Мейерхольда и похвалу знаменитого итальянского трагика Эрнесто Росси. В трактовке Станиславского трагедия “Отелло” укрупнялась в масштабах, далеко выходя за пределы семейной проблематики и темы африканской экзотической страсти. Отелло и Дездемона по режиссерскому плану – два романтика, они противопоставлены своему недоброжелательному циничному окружению и всей Венеции, погрязшей в сословных предрассудках, развращенной сухим мер-



кантильным расчетом, карьерными побуждениями, бесконечными колониальными войнами, всеобщей враждой.

Постановочные идеи Станиславского – интерпретатора Шекспира уже в середине 30-х годов стали актуальными для советского театра, хотя его режиссерский план “Отелло” к этому времени еще не был опубликован. После Второй мировой войны идеи Станиславского оказали прямое влияние на некоторые постановки “Отелло” в европейских театрах.

Современная театральная система в режиссерском плане “Отелло” вступает в тесное взаимодействие с ренессансной театральной системой и преобразует ее в духе индивидуалистической концепции личности, близкой театру Чехова, в свете театральной эстетики реализма XX века.

Б. Зингерман

Яго – В. А. Синицын
Кассио – Б. Н. Ливанов

Vladimir Sinitsyn as *Yago*
Boris Livanov as *Cassio*

“Страх”

The Fear

by Aleksandr Afinogenov

В сезон 1930/31 года МХАТ сыграл две стопроцентно советские пьесы: “Взлет” Ф. Вагрова из жизни летчиков и “Хлеб” В. Киршона. Можно связать приветственный тон рецензий (“Большевицкая пьеса на сцене МХТ” – “Вечерняя Москва”, 1931, 2 февр.) с именем Киршона, с его положением лидера могущественного и пока не чующего над собой беды РАППа. Но число представлений “Хлеба” (57 до конца сезона, 76 на следующий год) на счет официоза не отнесешь. Следующей премьерой прошел “Страх” – пьеса второго лидера РАПП. И опять прочный успех. Юрий Олеши откликнулся в газете: “Когда я смотрел “Страх” и следил за переживаниями зала, я понял – существует советская публика, устанавливаются ее вкусы, симпатии, традиции”.

С марта 1929 года вахтанговцы играли “Заговор чувств” Олеси: герой здесь эксцентрически угрожает своему брату-большевику бунтом страстей, исконно свойственных человеку и подавляемых коммунизмом. Старый ученый Бородин у Афиногенова так же убежден, что в обществе, создаваемом в СССР, искаженно и разрушительно будут действовать вечные стимулы – прежде всего страх. Страх парализует творческую активность социально побежденных, но от него погибли и победители: страх перед объемом знаний, им недоступных, страх своей несостоятельности, страх быть в ней уличенным, страх не удержать захваченное. Согласившись на организацию “Лаборатории людского поведения”, которую пробивала партийка-выдвиженка Елена Макарова, Бородин с учениками накапливает доказательства того, что система нового общества ущербна, обрекает на деградацию.

Л. М. Леонидов играл Бородина одержимым своей научной гипотезой, он с особым тяжелым юмором находил фактические подтверждения во всем вокруг. Критик И. Крути описывает его в первом акте сияющим здоровяком, с хитрой улыбкой умных глаз, – “широкий, крепкий, плотный, какой-то точный, уверенно идущий прямолинейными путями своей мысли”. Художник Н. А. Шифрин предугазывал мизансцену: высокие, тянущиеся вверх книжные шкафы почти прижимали Бородина к его письменному столу; кресло широкое, покойное, на столе “белые листы покорной бумаги”, но не сразу отодвинешься и выйдешь.



Кульминация в пьесе приходилась на две картины: собрание, где Бородин делает свой доклад и где ему отвечает старая большевичка Клара Спасова, и затем сцена в ОГПУ, где женщина-следователь открывает профессору, в какие сети его втянули и как сейчас, спасая шкуру, на него же клеветают как на инициатора контрреволюционной акции. Запомнилось убежденное спокойствие Бородина—Леонидова во время доклада: упрямый лоб, наклоненный над кафедрой, и мягкое похлопывание ладонью — привычный лекторский жест, приглашающий студентов к вниманию.

По пьесе большевичка должна взять верх над противником. О. Л. Книппер-Чеховой, до последних генеральных репетированной роль, которую готовила одновременно с нею Н. А. Соколовская, это не удавалось. Станиславский занимался с Книппер упорно, и дома и на сцене. Пробовали изменить решение картины доклада: в первом варианте

режиссер И. Я. Судаков предполагал только кафедру и стол президиума, развернутый фронтально на зал МХАТ; Станиславский предложил дать слушателей на сцене — пусть их реакции направляют реакцию театральной публики. 7 декабря 1931 года попробовали репетировать с включением “народной сцены” — с бельэтажа актер М. М. Названов должен был гневно перебивать: “Что?!” Это не дало эффекта. От проекта отказались. Роль Клары осталась за Соколовской.

И. Я. Судаков отлично чувствовал сценизм Афиногенова, его яркую и прямую подачу мест, ждущих зрительского отклика. Он лепил с Цеховым — Добронравовым мизансцену, когда руки сына, обнявшего было мать, только что нежные, страшно твердели у нее на горле — зритель должен был понять, что Цеховой готов убить, уничтожить работающую против него улику. В последней картине, когда все близилось к счастливому разрешению, старик Бородин сидел на одном крае стола, на другом конце которого сидела пионерка; слушал ее советы серьезно; она качала ногами, он качал палкой.

Особый успех выпал на долю Б. Н. Ливанова, который играл аспиранта-казаха Кимбаева. Дочь Бородина, скульптора-формалистку Валентину играла М. А. Титова, его ученика Кастаньского — М. И. Прудкин; карьериста, скрывающего свое социальное происхождение Николая Цехового — Б. Г. Добронравов; его жену, научного работника

IV действие, 8 картина
Бородин — Л. М. Леонидов
Захаров — А. Л. Вишневский
следователь — О. А. Якубовская

Act IV, Scene Eight
Leonid Leonidov as *Borodin*
Aleksandr Vishnevsky as *Zakharov*
Olga Yakubovskaya as *Investigator*

выдвиженку Елену Макарову – А. К. Тарасова, его дочь от первого брака, пионерку Наташу – Е. Н. Морес, профессора Боброва – В. Л. Ершов, секретаря института Варгасова – В. А. Вербицкий. Занятый в “Страхе” В. В. Лужский умер до премьеры. Трудно сказать, как этот старейший актер МХАТ усвоил бы новизну актерской техники – затребованную пьесой ясную жесткость. Заменившему Лужского его сверстнику А. Л. Вишневному, который играл уволенного за идеализм старика-востоковеда Захарова, поставили на вид, что его персонаж “не вызывает ненависти и презрения”; Л. И. Зуевой, которая играла несчастную старорежимную даму – мать Цехового, досталось больше: “идеалистический объективизм и гуманизм метода старого МХТ обнаружился здесь наглядно и выразительно” (“Известия”, 1932, 17 янв.). Но в целом “Страх”, как и “Хлеб”, был признан поворотом к политическому спектаклю, какого от “художественников” не ждали.

Поворот в самом деле был радикален.

В ранние годы о Художественном театре спорили: не слишком ли далеко здесь отходят от автора, ставя как бы не пьесу, но реальность, стоящую за нею, – русские беды XVI века в “Царе Федоре Иоанновиче”, языческое веселье берендеев в “Снегурочке”, гибнущую республику и распри римлян в “Юлии Цезаре”. Если их знание жизни расходилось с авторским представлением о ней, – они ставить не могли (так вышло в 1904 году – история с “Дачниками” Горького стоила им дорого, они теряли пьесу, в которой были заинтересованы, – но ничего не поделаешь).

Мхатовцам недалеко было ходить, чтобы знать реальность, стоящую за пьесой “Страх”, прототипы тех ученых, кого там арестовывают. Склонились ли они к тому, чтобы верить чужим идеям более, чем своим глазам и эмоциям?

Книппер-Чехова тяжело, хотя и мужественно пережила, что ее сняли с роли Клары, что не она произносит под занавес монолог: “Готовьтесь к новым вылазкам классового врага и бейте по ним со всей силой!..”

В пьесе Бородин снова и снова восклицал: “Что делается с людьми?!” В зале смеялись на репризу.

И. Соловьева

“Мертвые души”

Dead Souls
by Nikolai Gogol



Отвечая в апреле 1932 года на резолюцию производственного собрания, обвинявшего создателей спектакля “Мертвые души” в неслыханной задержке выпуска и в уничтожении двух вариантов готовых декораций В. В. Дмитриева, Станиславский напишет: “Пьеса начата по плану и с оформлением модным тогда, но теперь неприемлемым”.

“Тогда” и “теперь” действительно отделяла эпоха. Станиславский вошел в спектакль, не им задуманный и к тому же задуманный в другом историко-культурном интерьере. Смена этого интерьера имела решающее значение в тех крутых и причудливых превращениях, которые происходили с Гоголем на мхатовских подмостках, объявленных к концу 1931 года главными подмостками страны. Гоголевский спектакль был одним из первых спектаклей, в которых МХАТ СССР отвечал на свое особое государственное положение, закрепленное в новом имени.

Первоначальный план постановки был выработан режиссером Сахновским и драматургом Булгаковым при тесном сотрудничестве с Немировичем-Данченко.

7 картина
Чичиков – В. О. Топорков
Коробочка – А. П. Зуева

Scene Seven
Vasily Toporkov as *Chichikov*
Anastasia Zueva as *Korobochka*

Художником был приглашен Владимир Дмитриев. Принципиальной новостью должна была стать пьеса, первый вариант которой был представлен осенью 1930 года. Булгаков решительно порвал с идеей “сто шестьдесят первой” инсценировки поэмы. Он стал сочинять оригинальную пьесу, в которой важная роль принадлежала самому Гоголю, вернее тому, кого драматург назвал Первым. Автора запрещенного “Бега” интересовала прежде всего судьба художника, решившегося в России написать поэму под названием “Мертвые души”. Ему мерещился спектакль, полный фантазмагорических прелестей (вплоть до мистики),

передающих гоголевское чувство русской жизни, а также некоторые устойчивые черты народа, которые вызвали “глубочайшее страдание” его литературных учителей Гоголя и Салтыкова-Щедрина.

Станиславский вошел в спектакль гораздо позднее и после некоторых колебаний отбросил все, что было нафантазировано до этого Сахновским, Булгаковым и Дмитриевым. Он отверг идею Первого, поскольку не любил в театре “объясняющих господ”: “Вы что-то просмотрели, засмеялись, а вдруг вышел человек и сказал: это не просто — вы забыли то-то и то-то. И публика смотрит и говорит:



“Сейчас дядя придет” (может быть, тут была еще и полемика с идеей “чтеца”, использованной Немировичем-Данченко сначала в “Братьях Карамазовых”, а потом в “Воскресении”, спектакле, который предшествовал гоголевской работе). Станиславский не принял декорации Дмитриева: ему казалось, что она не соответствовала вкусам времени и толкала спектакль в сторону Мейерхольда, которому Станиславский оппонировал (“преодоление” мейерхольдовского “Ревизора” стало, безусловно, одной из важнейших полемических задач мхатовского спектакля). В планировке пространства, предложенной Дмитриевым, в этих жутких, скошенных, неправильных по форме комнатах с неясными краями было ощущение “страшноватости”, “тоскливого однообразия и штампа николаевской России”, тут были стилизация и преувеличение, “нечто гофмановское”, как отмечал Сахновский. Станиславский же хотел открыть “русского Гоголя”, а не “немецкого Гоголя”, он чувствовал

в поэме “зло русское, хамское, хитрое, талантливое, мерзкое”. Он вопрошал актеров порываться в своих душах и найти это зло в себе, зло “интересное, обаятельное, отвратительное, непобеди-

3 картина

Манилов — М. Н. Кедров
Чичиков — В. О. Топорков

4 картина

Чичиков — В. О. Топорков
Собакевич — М. М. Тарханов

Scene Three

Mikhail Kedrov as *Manilov*
Vasily Toporkov as *Chichikov*

Scene Four

Vasily Toporkov as *Chichikov*
Mikhail Tarkhanov as *Sobakevitsh*

6 картина

Чичиков — В. О. Топорков
Ноздрев — И. М. Москвин

Scene Six

Vasily Toporkov as *Chichikov*
Ivan Moskvin as *Nozdryov*

мое”. Выплеск этого зла спровоцирован Чичиковым, и потому весь спектакль Станиславский повернул в сторону чичиковской авантюры, той “идеи-заразы”, которая пронеслась по Руси. Ему виделся спектакль “о разворачивании русской души”, которое не передашь никакой стилизацией и никакой “мебелью”. “Мы подойдем к Гоголю по-своему. Мейерхольд идет к этому бутафорским способом, мы же идем через актера”, — убеждал он мхатовцев после одного из прогонов.

Так на полном ходу спектакль поменял художественные ориентиры, вместо Дмитриева был приглашен Симов

затягивались. Достаточно сказать, что в распределении репетиционного времени год ушел на актерскую школу в Леонтьевском и чуть меньше месяца на собственно сценические репетиции. В результате вместо “разворачивания русской души” возникли дуэтные концертные сцены, в которых десятилетиями блистали В. О. Топорков — Чичиков, И. М. Москвин (а потом Б. Н. Ливанов) — Ноздрев, А. П. Зуева — Коробочка, М. М. Тарханов — Собакевич, Л. М. Леонидов — Плюшкин, М. Н. Кедров — Манилов. Спектакль, воспринятый современной критикой более чем сдержанно, вскоре был признан нормативным в отно-



с его “репинскими красками”, булгаковская пьеса лишилась фигуры Первого, а репетиции превратились в актерскую школу, проходившую в основном в доме Станиславского в Леонтьевском переулке. Станиславского питала энергия художественного открытия и спора, по которому он стосковался за годы болезни. Он вновь решил доказать возможности актерского театра, вернее, театра, в котором вся художественная постройка держится на актере, и только на актере. На каких-то репетициях он добивался своего. У автора разрушенной пьесы не было особых причин восхищаться режиссером, однако и он был покорен. После одной из репетиций в Леонтьевском, пораженный “театральным волшебством”, он адресовал создателю МХТ письмо, уникальное в булгаковской эпистолярной: “Я не боюсь относительно Гоголя, когда Вы на репетиции. Он придет через Вас. Он придет в первых картинах представления в смехе, а в последней уйдет, подернутый пеплом больших раздумий. Он придет” (письмо написано в канун Нового, 1932 года).

8 картина

Scene Eight

Великие ожидания не оправдались. Станиславский вновь заболел, репетиции

в шениях с русской классикой. Для этого были основания: актерский ансамбль “Мертвых душ” действительно был первоклассным.

Но тот Гоголь, который должен был прийти в смехе и уйти “подернутый пеплом больших раздумий”, на мхатовскую сцену не явился. Трагическая лирика поэмы, “кресты, вороны, поля”, могучее пространство Руси, обратившее к художнику полные ожидания очи, остались за пределами спектакля. Они остались в декорациях Дмитриева, в черновиках булгаковской пьесы, в фантастически-прекрасных репетициях в доме Станиславского, — одним словом, в другой театральной эпохе.

А. Смелянский

“Таланты и поклонники”

The Talents and Admirers
by Aleksandr Ostrovsky

14 декабря 1932 года Станиславскому были показаны в помещении Оперной студии в Леонтьевском переулке 1-й, 3-й и 4-й акты пьесы “Таланты и поклонники”, подготовленные вчерне Н. Н. Литовцевой и В. А. Орловым. Актеры играли в выгородках, художник Н. П. Крымов и его помощник И. Я. Гремиславский готовили декорации.

Станиславский одобрил, как обычно, предварительную работу режиссеров, сказав, что все образы надо больше “разветвить и расцветить”. После этого он начал репетиции с актерами в своей квартире, которые перенес на сцену МХАТ только весной, в мае 1933.

“Таланты и поклонники” – последняя постановка Станиславского в Художественном театре. Нельзя забывать при этом его репетиции “Мольера” Булгакова в 1935-м, занятия и беседы по “Тартюфу” Мольера в 1936–1937, проверочные репетиции ранее осуществленных спектаклей, а также интенсивную работу в Оперном театре своего имени.

Через поэтичную пьесу Островского Станиславский надеялся освежить, обновить “одряхлевшие приемы” актеров, сдвинуть застывшее на месте, огрубевшее, как считал он, искусство театра. На репетициях “Талантов и поклонников” Станиславский вплотную подошел к работе по методу психо-физических действий. Он призывал исполнителей пользоваться в творчестве “тонкими нитями”, достигать цели “мягкими средствами”, не зажимая темперамента; создавать более “тонкий и рельефный” рисунок роли, используя всю гамму красок, с их полутонами и разнообразием, при этом не бояться самых сильных контрастных приемов, когда злоба может выражаться радостью, восторг – слезами и т. п., научиться переводить внимание партнера и зрителя то на голос, то на глаза, то на выразительный жест, не засоряя одно другим.

Особо занимался Станиславский ритмом, который должен “пронизывать все тело” актера. Нельзя находиться на сцене и не быть наполненным соответствующим внутренним ритмом. Станиславский требовал, чтобы исполнители на каждой репетиции были “по-сегодняшнему” живыми, показывали процесс развития роли, а не результат, чтобы у каждого актера была сиюминутная, импровизационная реакция на игру партнера, на происходящие на сцене события.



Все время Станиславский старался увести исполнителя от стереотипа в творчестве и направить его к поискам новых средств сценической выразительности, не замутненных накопившимся актерским опытом. Направляя актеров свободно идти по внутренним линиям ролей, Станиславский советовал им не связывать себя мизансценами, к закреплению которых режиссер подошел только в последний период репетиций, уже на сцене театра.

В последние годы своей творческой жизни Станиславский разочаровался во всех внешних ухищрениях режиссерского мастерства или искусства декоратора. Все

свои силы он направил на изучение искусства актера, которому стала отводиться господствующая и совершенно исключительная роль в общем замысле спектакля.

Нароков – В. И. Качалов

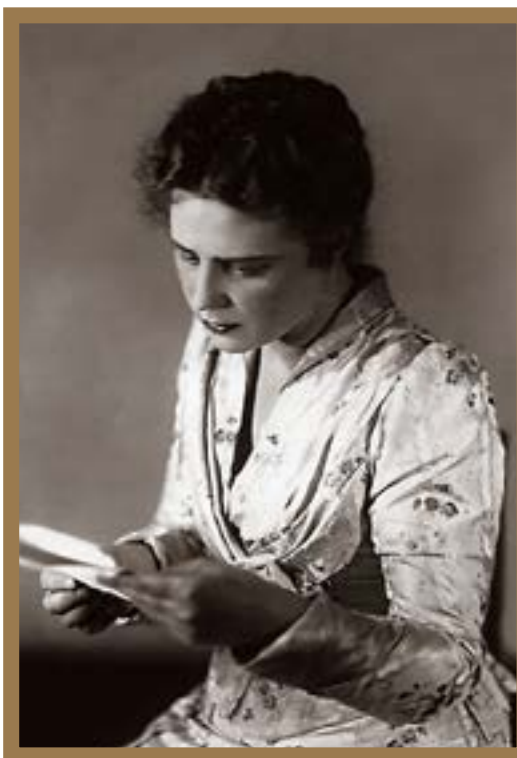
Vasily Kachalov as *Narokov*

В этом плане долгая напряженная и полная внутреннего драматизма работа над Островским действительно итожила режиссерские искания основателя МХТ.

Тема пьесы, ее сверхзадача определялась центральной фигурой – актрисой Негиной. Сущность этого образа в трактовке Станиславского, к которой он склонял А. К. Тарасову, – верность своему назначению в жизни. Главную линию в роли Станиславский видел не в глубокой любви к Пете Мелузову, не в увлеченности Великатовым, а в любви к искусству. Мелузов при кристальной честности, при светлой доброй душе не мог разгадать, оценить натуру Неги-

Жертвенность, подвиг во имя театра – сквозная линия жизни самого Станиславского. Гражданское служение обществу посредством искусства – сверхзадача его жизни. Поэтому пьеса “Таланты и поклонники” имела особое для него значение, и он искал пути, чтобы как можно сильнее и глубже актеры раскрыли ее главную тему.

В последний раз с участниками подготовленного им спектакля Константин Сергеевич встречался 9 июня, после чего он серьезно заболел. Перед окончанием сезона был закрытый просмотр пьесы, а 23 сентября 1933 года состоялась ее премьера.



ной и невольно становился препятствием к ее жизненной цели.

Великатов – “покупщик”, по определению Станиславского, но он разгадал талант Негиной, и, толкая ее к сделке с совестью, он дает ей возможность остаться верной своему призванию, выполнить свой долг в жизни.

Режиссер раздвигал рамки конфликта пьесы, расширял ее тему, выделяя мысль о спасении и сохранении подлинного высокого искусства. В циничном мире так называемых поклонников Станиславский видел общественное зло, которое разрушает, душит истинные ценности.

Никого из актеров нельзя было бы обвинить в непрофессионализме, в отсутствии эмоциональной наполненности. Хороших слов заслуживают А. К. Тарасова – Негина, О. Н. Андровская – Смельская, В. А. Орлов и В. И. Качалов – Нароков, А. П. Зуева – Домна Пантелевна, М. И. Прудкин – Бакин, В. Л. Ершов – Великатов и все остальные исполнители. Но в спектакле в целом не хватало той особой высокой простоты и душевной чистоты, которых добивался Станиславский в последние годы. Как отмечал П. А. Марков, многое из намечавшегося на репетициях не дошло до сцены не по чьей-либо вине – “слишком еще были тонки, хрупки и новы нити, которыми скреплял спектакль Станиславский”. Конечно, и отсутствие режиссера в ответственный период выпуска не могло не отразиться отрицательно на выполнении его требований и пожеланий.

Со своих позиций обрушилась на спектакль театральная критика, в которой преобладала тенденция вульгар-

Великатов – В. Л. Ершов
Негина – А. К. Тарасова
Смельская – О. Н. Андровская

Vladimir Ershov as *Velikatoev*
Alla Tarasova as *Negina*
Olga Androvskaya as *Smelskaya*



ного социологизма. Рецензенты предъявляли театру претензии, что он не в полной мере разоблачил и осудил Великатова, не исправил в этом отношении Островского, не сделал из Пети Мелузова настоящего положительного героя, не дал образу Негиной правильного “социального и художественного разрешения”, и т. п. Впрочем, в этом же достаточно грубом социологическом стиле критика тех лет пыталась осмыслить и гоголевские “Мертвые души”, поставленные под руководством Станиславского незадолго до “Талантов и поклонников”. Публика с критикой разошлась. Спектакль “Таланты и поклонники” она полю-

била, на него ходили по несколько раз. Ему выпало долголетие: он шел до июня 1941 и затем в марте 1948 года был возобновлен в прежнем составе на сцене филиала МХАТ, где шел еще почти десять лет. Последнее представление состоялось 29 марта 1957 года.

И. Виноградская

Сцена из I действия
Смельская – О. Н. Андровская
Негина – А. К. Тарасова
Мелузов – И. М. Кудрявцев
Великатов – В. Л. Ершов

Scene from Act I
Olga Androvskaia as *Smelskaya*
Alla Tarasova as *Negina*
Ivan Kudryavtsev as *Meluzov*
Vladimir Ershov as *Velikatov*

“Пиквикский клуб”

The Pickwick Club
by Charles Dickens

Пьеса Н. А. Венкстерн “Пиквикский клуб” в восьми картинах с прологом стала третьим обращением Художественного театра к творчеству Чарльза Диккенса. Ему предшествовали “Сверчок на печи” в Первой студии и “Битва жизни” (1924), перешедшая на Малую сцену МХАТ из репертуара воспитанников Третьей студии. “Пиквикский клуб” – режиссерский дебют в МХАТ В. Я. Станицына, режиссеры-ассистенты – И. М. Раевский и М. А. Булгаков. Примечательно участие Булгакова в сценической жизни этого спектакля: он не только консультировал работу Венкстерн по инсценировке и участвовал в постановке, но и много раз играл роль Президента суда – неожиданность, вызвавшая восторженный отзыв Станиславского.

Читка и обсуждение инсценировки (читал ее Булгаков) состоялись 7 мая 1932 года. Дату стоит отметить, поскольку две недели назад было принято решение о роспуске РАПП и, следовательно, предполагались существенные послабления в формировании репертуара. Все же те, кто брал слово на обсуждении, полагали полезным так или иначе подстраховать обращение МХАТ к Диккенсу. Это обращение было рискованным: известны были отвращение к Диккенсу Ленина и воспоминания Крупской о том, как он покинул зал Первой студии, где шел “Сверчок”. “Сверчок на печи” в пору начала работы МХАТ-1 над “Записками Пиквикского клуба” оставался в афише МХАТ-2; мхатовцам предстояло соотносить с ним (если не противопоставить ему) свою будущую постановку.

И. М. Кудрявцев (как записано в протоколе) заметил: “Диккенс может быть не только медлительно-спокойный, он может быть и острым. Эту пьесу надо играть и ставить в остром характерном плане”. Поддержав ту же мысль (“Образы пьесы взяты в тех кусках, в которых они в романе наиболее остры. Сценическое воплощение их еще более обострит”), В. Г. Сахновский даже опасался, “как бы каждый образ не явился бы определенной сценической маской. Однако взять в работу именно такого Диккенса чрезвычайно интересно”. “Мне нравится пьеса за исключением конца, который слишком добродетелен и не вяжется с парадоксальными положениями по всей пьесе, – итожил читку П. А. Марков. – Считаю ее очень интересной [...] при непременно условии применения совершенно ново-



го и своеобразного режиссерского подхода в постановке и особой манеры игры, хотя и основанной на творческом методе МХАТ, но отличной от обычного в МХАТ актерского исполнения. Тогда спектакль получит законное и правильное место в намечающейся для Малой сцены репертуарной линии. Интересно показать именно такого острого Диккенса”.

При постановке “Пиквикского клуба” театр овладел тем единством эксцентрических элементов и лирики, которое искали еще при постановке “Трех толстяков”. Театр влюбился в чудачковатые создания Диккенса и увлекся алогиз-

мом поведения злосчастных и милых путешественников, жителей сумбурного Дингли-Делла и проч. Был найден четкий эксцентрический стиль исполнения, тем легче

Пиквик – В. В. Грибков

Vladimir Gribkov as *Pickwick*



дававшийся исполнителям, чем ярче несли эту эксцентрику декорации.

Художником спектакля был П. В. Вильямс. В стиле диккенсовской прозы он нашел для себя новый принцип оформления классического произведения. Фантазии художника, вероятно, многое подсказывала и его многолетняя дружба с Булгаковым. Смелые декорационные панно, занавесы, модернизированные в духе “старой Англии”, и конструкции Вильямса органически сочетались с элементами гротеска в режиссерских мизансценах Станицына и в мастерском исполнении многих ролей (В. В. Грибков – Пиквик, П. В. Массальский – Джингль, С. К. Блинников – Иов Троттер, В. О. Топорков и А. П. Кторов – Сэм Уэллер, Е. Н. Морес – Малютка Бардль, В. П. Аталов – Джо и др.). В том же стиле была выдержана и музыка композитора Н. И. Сизова.

“Пиквикский клуб” был одним из самых целостных и ярких по ансамблю спектаклей МХАТ 30-х годов, созданных вторым поколением актеров, режиссеров и художников театра. Затеянный как экспериментальная работа на Малой сцене, он долгие годы был содержательно, весело живым и на большой сцене, выдержав 643 представления.

В. Виленкин

5 картина

Scene Five





“Платон Кречет”

Platon Krechet

by Aleksandr Korneichuk

Пьеса досталась Художественному театру уже после того, как она имела счастливую судьбу на родине автора: в Киеве ее играли в театре имени Франко, после московской премьеры ее режиссера И. Я. Судакова рецензенты покупывали: спектакль не дал ничего принципиально нового сравнительно с постановкой Гната Юры. Судаков мог бы ответить: шарм “Платона Кречета” в том и заключается, что “трактовать” и “перетрактывывать” тут просто нечего. Пьеса написана с доверчивой ясностью, фигуры прозрачны; простодушна и говорит о сценическом даре энергия, с которой драматург ведет фабулу, завязывает ее узлы, оснащает ее по своему вкусу эффектами, украшает в угоду актеру яркими вставными рассказами, патетическими или смешными. Задача любого театра – принять пьесу как она есть, ответить доверием на доверие, полюбить и оправдать то, что в композиции отдает наивностью, сохранить свежесть тона, донести искренность автора и его серьезность. Именно эти свойства – непосредственность, искренний темперамент, доля приподнятости, роднящая “Платона Кречета” с традицией украинской драмы, – расположили к Корнейчуку и Немировича-Данченко (он просил автора читать ему без перевода – “я же Данченко!..”), и всю группу актеров, под руководством Судакова начавших репетиции без привычных для МХАТа промедлений. В спектакле были заняты В. О. Топорков (предисполкома Берест), Е. Н. Морес (его дочь, пионерка Майя), Б. С. Малолетков (Аркадий Павлович, заведующий больницей), В. В. Грибков (старый врач Терентий Бублик, – эту роль впоследствии играли также Н. И. Дорохин и М. М. Яншин), А. А. Монахова (санитарка Христина Архиповна) и другие. Художник А. Д. Гончаров соединил верность быту с лаконизмом и выдержанной гаммой в белом. Заглавную роль хирурга Платона Кречета получил Б. Г. Добронравов. Лиду Коваль, с которой Платон спорит из-за ее проекта здания санатория, слишком подчиненного самоутверждению молодого архитектора, назначили двум исполнительницам – А. И. Степановой и М. А. Титовой. Немирович-Данченко рекомендовал Степановой отказаться, напомнив, что собирается дать ей Нину Заречную в предполагавшейся постановке “Чайки”. Возможно, он опасался избыточной остроты творческого ума, присущего этой актрисе и способного



остудить работу над ролью, слишком обильной эффектами (автор драматизирует историю любви Лиды и Платона не только их спором из-за проекта, но и тем, что под ножом Платона умирает безнадежно больной отец Лиды, инженер Коваль; потом Лида казнится, что из-за ее жестоких укоров Платон сомневается в себе в тот самый момент, когда ему предстоит спасти народного комиссара, попавшего в дорожную аварию близ их города; после операции, совершающейся наверху, за белыми дверями с матовыми стеклами, Платон выходил на широкую белую лестницу со словами – “Жизнь народного комиссара спасена” – и падал в обморок; Лида бросалась к нему). Артистка, однако, твердо решила, что от роли Лиды (поскольку это было предоставлено ей самой) не откажется.

Кречет – Б. Г. Добронравов

Boris Dobronravov as *Krechet*



Автор говорил интервьюерам: “Меня как художника очень волнует проблема стратосферы”. Пояснял, что имеет в виду не профессию героев — у него действуют не летчики, а врачи, архитектор, исполкомовцы. “Но у них своя “стратосфера” — в границах своей работы, своего призвания они стремятся достигнуть предельной высоты, предельного совершенства. Я хочу показать новое качество взаимоотношений этих людей, показать благородство движущих ими стимулов”.

“Платон Кречет” привлекал зал отсутствием истертых коллизий, на которых держались с 20-х годов пьесы “об интеллигентах” (принимать или не принимать революцию, верить или не верить в социалистическое строительство, поддаваться или не поддаваться на соблазны из-за рубежа и прочие). Борис Добронравов и Ангелина Степанова превращали спектакль прежде всего в историю любви, со всеми ее перипетиями, вплоть до счастливой развяз-

ки (запутавшиеся в своих душевных сложностях Платон и Лида соединялись благодаря чуткости predisполкома Береста, Лида наконец целовала любимого). Способность передавать любовь, жить ею на сцене была одной из самых драгоценных свойств Добронравова, залогом его беспрекословно действовавшего на зал обаяния. Грациозная колкость, тонкость душевных модуляций соединялись у Степановой с точностью “типа”, с безупречно схваченным абрисом независимого, самолюбивого женского характера середины 30-х годов, так что история любви была еще и историей строго датированной, принадлежащей своему дню.

Спектакль выдержал более пятисот представлений; попытка его обновить в измененном составе в 1963 году не принесла творческого успеха.

И. Соловьева

II действие, 2 картина
Кречет — Б. Г. Добронравов
Лида — А. И. Степанова
Берест — В. О. Топорков
Майя — Е. Н. Морес

Act II, Scene Two
Boris Dobronravov as *Krechet*
Angelina Stepanova as *Lida*
Vasily Toporkov as *Berest*
Evgenia Mores as *Maya*

“Враги”

The Enemies
by Maksim Gorky

В сентябре 1932 года в период юбилейных торжеств в честь 40-летия творческой деятельности Максима Горького Художественному театру присвоено его имя. В 1933 году состоялась премьера “В людях” по Горькому. В 1934 – “Егора Булычова”. В 1934 году “Театральная декада” писала: “Наш театральный сезон по праву может быть назван горьковским сезоном”. Пьеса “Враги” уже шла в Ленинградском академическом театре драмы, в театре им. МОСПС, в Малом театре, когда во МХАТе ее включили в репертуарный план. Группа МХАТ к постановке “Врагов” отнеслась отрицательно. Впоследствии в письме к П. А. Маркову Немирович-Данченко вспоминал: “...сам [И. В. Сталин. – О.Е.] в упор задал мне вопрос, когда узнал, что репетиции “Врагов” затягиваются: “Не нравится актерам? Да?” И однако он не прибавил: если не нравится, так не ставьте” (архив НД, № 1140).

В статье 1940 года В. И. Немирович-Данченко писал: “Одно из самых ярких и легко понимаемых “зерен” спектакля – “Враги” Горького. Зерно крепко, четко, уже в самом названии пьесы. С одной стороны – рабочий класс; с другой стороны – помещики, фабриканты, эксплуататоры”. Тема “врагов” – одна из ведущих тем жизни страны в 30-е годы. Написанная лет тридцать назад, пьеса Горького оказалась жгуче актуальной. История уже вынесла свой приговор конфликтующим сторонам, показав, кто будет победителем, кто – побежденным. Но ненависть к “врагам” была в обществе живой и страстной.

Впервые за свою почти сорокалетнюю историю МХАТ целиком и полностью разделял позицию победителей. Главный театр страны Советов отказывал побежденным в праве не только на правоту, но на понимание и на сочувствие. Художественный театр в этот раз оказался правовернее самого автора, революционнее и нетерпимее “буревестника”. На перипетии пьесы он смотрел глазами людей, твердо усвоивших кровавый лозунг 30-х (сформулированный Горьким же): “Если враг не сдается – его уничтожат”.

В декорационном решении В. В. Дмитриева мир усадьбы Бардиных был отгорожен от фабрики зеленым высоким забором. Красная фабрика с узкими окнами резко контрастировала с глухим зеленым цветом запущенного помещичьего сада, с текущими “шехтелевскими” архитек-

турными линиями помещичьего дома, по подсказке Немировича-Данченко во многом перекликавшегося со стилем зала Художественного театра. Диагональ забора делила пополам не только сцену. Казалось, ею разделен и разграничен мир – своих и чужих. Их столкновение определяло атмосферу пьесы.

Почти публицистическая определенность в изобразительном решении сочеталась с бытовой конкретностью обстановки: плетеная мебель, молоко в кувшине, сирень в вазе, дамский летний зонтик Клеопатры. Но и эти приметы эпохи, по мысли постановщика, должны были нести



определенную нагрузку. Так он подсказывал про зонтик Клеопатры, что такими зонтиками французские буржуазки выкалывали глаза парижским коммунарам. В манере носить платье, держать зонтик, поправлять очки, в движениях, в интонациях актеров воскресала безвозвратно ушедшая эпоха. Однако в спектакле МХАТ не было ностальгической тоски по исчезнувшему миру, дымки воспоминаний. Эпоха и ее персонажи были увидены по-горьковски отчужденно,

Николай Скроботов – Н. П. Хмелев
Татьяна – А. К. Тарасова

Nikolai Khmelev
as *Nikolai Skrobotov*
Alla Tarasova as *Tatiana*

жестко. Когда-то найдя верный тон для постановки “На дне” в “бодрой легкости”, Немирович-Данченко в этот раз ставит “исторический спектакль” и пытается разрешить загадку горьковской театральности в соединении идейной тенденциозности и “театра живого человека”. Совместно с М. Н. Кедровым он строит спектакль на “открытом звуке”, почти без полутонов, умолчаний и недоговоренностей.

Каждая деталь, каждая подробность, любое толкование роли должны были быть подчинены единой теме противостояния двух миров. Привычную мхатовскую светотень сменяла жесткость мазка. Персонажи казались очерченны-

сохранить благоприличие. Уклоняясь от Клеопатры (В. С. Соколова), он быстро семенил, смешно согнув колени и уменьшившись в росте. Сам Качалов писал про Захара Бардина, что он хотел “заострить этот образ в сатирическом плане”.

Чуткий критик Ю. Юзовский писал о Николае Скроботове — Хмелеве: “Николай у Хмелева одевает свой мундир не только в связи с официальными обязанностями, но и для внутреннего самочувствия”. Только раз этот непроницаемый панцирь был сломан. Татьяна (А. К. Тарасова) — ироничная красавица с тревожными глазами — откровен-



ми единой линией. Именно так показывала О. Л. Книппер-Чехова Полину Бардину — женщину-птицу с неуловимой кокетливостью интонаций и движений, беспечальную, беспечную, абсолютно уверенную в себе и мире. Запоминалась ее снисходительная интонация, с которой она замечала: “Такая глушь, и вдруг — социализм... это забавно”. В. И. Качалов играл Захара Бардина настоящим русским баринном европейского фасона с либеральным образом мыслей и безукоризненностью манер. Трусоватый и не уверенный в себе, его Бардин отступал при любом наскоке, стараясь

но и дерзко флиртовала с надменным прокурором, упрашивая отпустить арестованного Синцова, и, почти прижимая щекой к его щеке, вдруг отворачивалась в сторону: “Не могу!” Может быть, только в исполнении роли Якова Бардина В. А. Орлов был далек от разоблачающей прокурорской интонации. Его Яков — совестливый человек

Сцена из II действия
Печенегов — М. М. Тарханов
Татьяна — А. К. Тарасова
Надя — В. Д. Бендина
Николай Скроботов — Н. П.
Хмелев
Захар Бардин — М. Н. Кедров

Scene from Act II
Mikhail Tarkhanov as *Pechenegov*
Alla Tarasova as *Tatiana*
Vera Bendina as *Nadya*
Nikolai Khmelev as *Nikolai Skrobotov*
Mikhail Kedrov as *Zakhar Bardin*



с нежной душой — тихо спивался от невыносимого стыда этой жизни.

Спектакль, сыгранный замечательными актерами, поразительно разнообразный по типажам и лицам, был спектаклем жестким и в главном однозначным: “Враги”.

Так же в рабочих вожаках Левшине (А. Н. Грибов) и Синцове (М. П. Болдуман) рецензенты отмечали “единый закал и общую поступь” (при всей разности их характеров — Левшин, тертый жизнью народный философ, прошедший огонь и воду, и волевой, настроенный на победу руководитель Синцов). К этим таким разным и таким похожим в своей убежденности людям тянулась юная Надя. В. Д. Бендина играла горячую, искреннюю девушку, страстно ищущую смысл происходящего. За этими людьми в спектакле МХАТ были и мудрость, и сила, и будущее.

“Враги” стали во МХАТ образцовым спектаклем большого стиля империи победившего социализма. Спектакль

отличало сочетание идейности замысла и ясной “мужественной простоты” режиссерского решения, чеканная строгость форм и отточенность актерской техники. Подводя итоги, П. А. Марков назвал “Врагов” во МХАТе “своего рода сценическим манифестом социалистического реализма. Это подлинный этапный спектакль, подводящий итоги долгим исканиям и открывающий просторы в будущее”.

О. Егوشина

III действие
Финал

Акт III
Final scene

“Мольер”

Molière

by Mikhail Bulgakov

Пьеса М. Булгакова “Мольер” (первоначальное название “Кабала святош”) была завершена осенью 1929 года, а в марте 1930-го запрещена для постановки в МХАТ. Вскоре Булгаков был принят на службу в Художественный театр на должность режиссера-ассистента (что было результатом его письма “Правительству СССР”). В “новом качестве” переступил он порог театра, созданного “для славы страны” (это из его письма Станиславскому). В свою очередь, основатель МХТ из-за границы, где он лечился после инфаркта, приветствовал творца “Кабалы святош”, а по поводу “нового качества” вспоминал героя булгаковской пьесы, которому удавалось совмещать профессию литератора с актерским и режиссерским делом. Сравнение с Мольером было в высшей степени лестным, но в реальности дело обернулось совершенно иначе.

“Двойные краски”, которыми пользовался Булгаков в “Мольере”, ни у кого не вызывали сомнений. Драматурга увлекала возможность сочинить “драму судьбы”, где можно было бы исповедаться на глубоко личную тему. Речь шла о художнике, призванном осуществить свой дар в условиях государства, в котором правит мрачная организованная сила религиозных фанатиков, сплоченных в некую “кабалу”. Жизнь Мольера в булгаковской версии имеет смысл только в связи с “Тартюфом”. Нет той цены, которую он не заплатил бы за то, чтобы написанное не было уничтожено. Обязательства перед не рожденной на сцене пьесой оказываются превыше всех иных обязательств автора. В театральной судьбе “Мольера” эта тема получила неожиданное продолжение. Булгаков накликал свое будущее.

Пьесу репетировали пять лет с перерывами: начали в одной эпохе, а подгадали к совершенно иной. Спектакль этот стал, по выражению Немировича-Данченко, сказкой театрального быта. Следует сказать, что “морфология” этой сказки состояла из довольно традиционных сюжетных блоков и мотивов.

Пьесу репетировал Николай Горчаков, поначалу Мольера должен был играть Москвин, но в результате роль отошла к Станицыну. В марте 1935 года Горчаков показал прогон пьесы в Леонтьевском переулке, в доме Станиславского. Прогон этот стал едва ли не самой драматической точкой в отношениях Булгакова с Художественным



театром. Станиславский, к тому времени оторванный от жизни реального МХАТ, меньше всего был заинтересован в быстром выпуске спектакля (практически уже готового). Он начал с актерами серию педагогических экспериментов в русле разрабатываемого им тогда “метода физических

действий”. Определенное пренебрежение к авторскому тексту, которое шло от эксперимента, соединилось с принципиальным расхождением между автором и режиссером в сценической

Мольер – В. Я. Станицын

Viktor Stanitsyn as *Molière*

трактовке Мольера. Станиславский желал представить гениального драматурга, который сражается с королем. Булгаков, движимый своей бедой, хотел видеть на сцене “лукавого и оболстительного галла”, спасающего свою пьесу любой ценой. Как и в “Турбиных”, автор пошел на сделку с писательской совестью. Зажав самолюбие, он начал вписывать “зеленые заплатки в черные фракные штаны”. Заплаты эти режиссера не удовлетворили. Требовались все новые и новые поправки (на пятом году репетиций). Драматург не выдержал. После резкого письма Булгакова, адресованного основателю театра, Станиславский

стал Булгаков, ни того, на чем настаивал Станиславский. “На сцену выходит пожилой комедиант с самодовольно незначительным лицом. Маленькие глазки, кривая победоносная улыбка, обозначившееся брюшко и суетливая задыхающаяся речь”. Это зарисовка Бориса Алперса, которую подтвердили остальные рецензенты спектакля, менее или еще более враждебные. Полным успехом и у зрителей, и у критики пользовался лишь блистательный Король – М. П. Болдуман. “Золотой идол”, которого Болдуман играл с флегматичным холодком, вышел на первый план и стал воплощением роскошной имперской постановки “из золо-



спектакль оставил. Работа перешла к Немировичу-Данченко, который и выпустил “Мольера”.

Премьера прошла 15 февраля 1936 года и подоспела к погрому, сигнал которому был подан тремя неделями раньше редакционной статьей “Правды” “Сумбур вместо музыки”. Булгаковский спектакль вписали в этот контекст. Спор о том, как показывать гений Мольера, проявил свой подспудный смысл. Происходила явная перемена государственных вкусов. Фасадной империи нужны были фасадные классики. Идея кровосмешения, которой воспользовался Булгаков, равно как трагифарсовая разработка жизни французского комедианта, получающего за свое унижение символические тридцать су, были уже немислимыми на главной сцене страны. Наступили времена “изнародования классиков”, к тому же сам спектакль по замученной пьесе оказался художественно уязвим. Станицыню роль явно не удалась. Тут не было ни того, о чем меч-

та и парчи”: это были цвета нарождавшегося “большого стиля” сталинского театра. “Тяжелая пышность эпохи”, воссозданная Петром Вильямсом, не имела, однако, противовеса в виде “бедного окровавленного мастера”, который виделся драматургу. При этом премьерные спектакли имели громкий успех, в них играли любимцы Москвы Борис Ливанов (Муаррон), Михаил Яншин (Бутон), Ангелина Степанова (Арманда). Публика смаковала отдельные “острые” реплики, вполне улавливая в фигуре “лукавого и оболстительного галла” судьбу современного драматурга. Сам же драматург остро предчувствовал катастрофу.

Арманда Бежар – А. И. Степанова
Людвик XIV – М. П. Болдуман
Бутон – М. М. Яншин

Angelina Stepanova
as *Armande Bejart*
Mikhail Bolduman as *Louis the Great*
Mikhail Yanshin as *Buton*



Крест на “Мольере” поставила редакционная статья “Правды” “Внешний блеск и фальшивое содержание” от 9 марта 1936 года. Вечером того же дня Елена Булгакова записала в дневнике: “Когда прочитали, М. А. сказал: “Конец “Мольеру”, конец “Ивану Васильевичу”. Днем пош-

Мадлена Бежар – Л. М. Коренева

Lidia Koreneva as *Madeleine Bejart*

ли во МХАТ – “Мольера” сняли, завтра не пойдет”. И дальше с абзаца короткий итог: “Другие лица”.

Спустя полвека архив Политбюро открыл меха-

низм интриги, что закрутилась весной 1936 года на высшем государственном уровне. П. Керженцев, тогдашний председатель Комитета по делам искусств, инспирировал статью “Правды”, вернее, сделал донесение, предложил меры и получил резолюцию Сталина, которую сам же и выполнил. Министр возбуждал подозрительность вождя опробованными средствами: “Несмотря на всю затуханность намеков, политический смысл, который Булгаков вкладывает в свое произведение, достаточно ясен, хотя, может быть, большинство зрителей этих намеков и не заметит. Он хочет вызвать у зрителя аналогию между положением писателя при диктатуре пролетариата и при “бессудной тирании” Людовика XIV”.

Лукавый царедворец предложил не запрещать спектакль сверху, а предоставить МХАТ возможность самому отречься от него. Сталин начертал: “По-моему, товарищ Керженцев прав. Я за его предложение”.

В Художественном театре выполнили предначертанное с изумившей Булгакова поспешностью, которую он никогда не смог простить руководству МХАТ. “Мольера” сыграли всего семь раз. Вскоре после запрета спектакля Булгаков покинул МХАТ. “Из Художественного театра я ушел, – сообщал он Вересаеву 15 сентября 1936 года. – Мне тяжело работать там, где погубили “Мольера”. Так закончилась “сказка театрального быта”, отражавшая в полной мере ситуацию Художественного театра середины 30-х годов.

А. Смелянский

“Анна Каренина”

Anna Karenina
by Lev Tolstoi

Спектакль поставлен Вл. И. Немировичем-Данченко совместно с В. Г. Сахновским. Для Немировича-Данченко, после “Воскресения”, это был второй опыт перенесения эпического произведения Толстого на сцену. В репетиции непосредственно он вступил за несколько месяцев до премьеры, как всегда, заложив с самого начала фундамент постановки. Сахновский начал свою работу над романом еще в 1935 году (А. К. Тарасова не раз подчеркивала значительность его вклада в необыкновенный успех спектакля).

Инсценировка была поручена Н. Д. Волкову и первоначально состояла из 33 картин, включавших и московскую предысторию взаимоотношений Анны и Вронского. Немирович-Данченко внес в этот замысел ограничения, четко обозначив в то же время “зерно” и “сквозное действие” будущего спектакля. 20 августа 1935 года он писал Сахновскому по этому поводу: “...Анна, охваченная страстью, и цепи — общественные и семейные. Красота — живая, естественная, охваченная естественным же горением, — и красота, искусственная, выдуманная, поработочающая и убивающая. Живая, прекрасная правда — и мертвая, импозантная декорация. Натуральная свобода и торжественное рабство. А над всем этим, вокруг всего, в глубине всего — трагическая правда жизни. И хотелось бы дать сразу, с первым же занавесом, этот фон, эту атмосферу, эти освященные скипетром и церковью торжественные формы жизни — княгиня Бетси, дипломаты, свет, дворец, придворные, лицемерие, карьеризм; цивилизованно, красиво, крепко, гранитно, непоколебимо, блестяще и на глаз и на ухо. И на этом фоне или, вернее, в этой атмосфере, — потому что и Анна и Вронский — сами плоть от плоти и кровь от крови этой атмосферы, — пожар страсти. Анна с Вронским, охваченные бушующим пламенем, окруженные со всех сторон, до безвыходности, золотом шитыми мундирами, кавалергардским блеском, тяжелыми ризами священнослужителей, пышными туалетами полуголеных красавиц, фарисейскими словами, лицемерными улыбками, жреческой нахмуренностью, с тайным развратом во всех углах этого импозантного строения... Поди-ка, отдавайся живой, охватившей тебя страсти! Попробуй-ка не надеть маски!.. Вот первый акт. А потом — что из этого вышло”.

Так еще до начала работы Немирович-Данченко представлял себе сущность трагедии, призывая автора инсценировки, своего со-режиссера и художника к предельной



Анна Каренина — А. К. Тарасова

Alla Tarasova as *Anna Karenina*



четкости и строгости отбора материала.

Для постановки “Анны Карениной” ему нужно было создать сценический мир, наполненный образами Толстого, его мировосприятием, пронизанный его неповторимым стилем, но существующий по своей особой внутренней логике и в иной композиции. Отсечение всей линии Константина Левина, то есть той философской стороны романа, в которой сосредоточены мысли Толстого о смысле и оправдании земного бытия, о цели жизни, виделось неизбежным. Режиссерский темперамент Немировича-Данченко высветил в романе две противоборствующие силы: силу высокой, требовательной и заранее обреченной страсти Анны и силу фарисейской морали светского общества, злорадно толкающего ее к гибели. В этом была заранее принятая известная ограниченность замысла. У Немировича-Данченко в его беседах с актерами мелькал, правда, смелый план сделать исполнителей центральных

ролей одновременно чтецами, органически слить течение действия с повествовательными кусками авторского текста. Но провести этот эксперимент сквозь весь спектакль оказалось в конце концов невозможным. Отвергнута была и роль “Лица от автора”, на которой строился спектакль “Воскресение”.

Трагедию Анны Немирович-Данченко видел театрально не в постепенном назревании, а в крупных эмоциональных “кусках” действия. Больше всего он боялся здесь бытовой психологической драмы. Он с самого начала стремился увлечь Тарасову предчувствием и тайным страхом гибели. На репетициях это условно называлось “Обираловкой”. Конец любви Вронского — значит, гибель, смерть, “Обираловка”. Он вел актрису к масштабам трагедии (именно в это время он впервые заговорил с Тарасовой о Клеопатре и Медее — в будущем).

Репетируя последнюю сцену, “Разрыв”, Немирович-Данченко говорил об Анне: “Она уже не мечется. Смерть приближается... Не мечется, а нечто большее, от лихорадки к омертвлению... Вплоть до сумасшедших глаз”. Он высоко ценил эту роль Тарасовой. Позднее ее сыграла и К. Н. Еланская. Сохранилось письмо к автору этих строк от М. П. Лилиной, которая виртуозно играла свою послед-

И действие, 8 картина
 Анна Каренина — А. К. Тарасова
 Вронский — М. И. Прудкин
 И действие, 3 картина
 Каренин — Н. П. Хмелев
 Анна Каренина — А. К. Тарасова

Act I, Scene Eight
 Alla Tarasova as *Anna Karenina*,
 Mark Prudkin as *Vronsky*
 Act I, Scene Two
 Nikolai Khmelev as *Karenin*
 Alla Tarasova as *Anna Karenina*

ную крошечную роль – матери Вронского. 12 ноября 1940 она писала: “Вчера я участвовала в “Анне Карениной” и видела несколько сцен у Еланской. Вы совершенно правы, она дает очень трогательный, очень женственный, очень правдивый жизненный образ. Хочется посмотреть все целиком”.

Роль Каренина стала одним из самых высоких достижений Хмелева. Начав с досконального изучения внешности, типичных привычек, жестов, походки, манеры говорить с разными собеседниками и других особенностей “характерности” Каренина, Хмелев даже гиперболизировал внеш-

Доминантой оформления художника В. В. Дмитриева был синий бархат. Синий бархатный занавес отделял одну картину от другой при “чистых переменах” (без антракта). Он как бы обегал круг сцены, всегда справа налево, как будто переворачивая страницы романа. Тот же синий бархат в сочетании с партитурой света служил фоном декораций и определял колорит костюмов (их консультировала Н. П. Ламанова).

Вся постановочная часть театра во главе с И. Я. Гремиславским и В. В. Шверубовичем была не только в курсе режиссерского замысла, но и вносила ценную инициативу



ние атрибуты “злой машины”, которую видит в нем Анна. Ему мерещились внешность и поведение высокопоставленного бюрократа типа Победоносцева. Но искренность его слез у постели умирающей неверной жены производила на зрителей потрясающее впечатление. Тем более разительным становилось возвращение бездушной маски на его лицо и привычных жестких интонаций в его речь в следующих сценах спектакля.

В роли Вронского М. И. Прудкина и, позднее, П. В. Масальского критика и зрители принимали не столь единодушно. Отмечались и несомненные достоинства, и некоторые недостатки обоих исполнителей.

Главной постановочной особенностью спектакля был принцип обобщенной единой декорационной среды, в которую как бы вписывался фрагмент того или иного места действия: часть светского салона и гостиной в доме княгини Бетси Тверской с гобеленом на стене и мебелью карель-

ской березы; угол кабинета Каренина с окном на Исакиевскую площадь; трибуна для публики ипподрома в сцене “Скачки”; ряд лож бельэтажа в сцене “Театр”.

III действие, 18 картина

Act III, Scene Eighteen

в его осуществление.

Характерная для старого МХАТа и важная деталь: по свидетельству театрального библиотекаря, буквально весь театр читал или перечитывал в это время роман Толстого.

Спектакль был встречен и зрителями и критикой с необыкновенным даже для МХАТ энтузиазмом. Сообщение о премьере “Анны Карениной” в апреле 1937 года было передано ТАСС: таким образом спектакль был приравнен к событиям государственного значения. “Анна Каренина” вошла в сложное взаимодействие с “большим стилем” эпохи, сформированным в тридцатые годы.

В. Виленкин

“Земля”

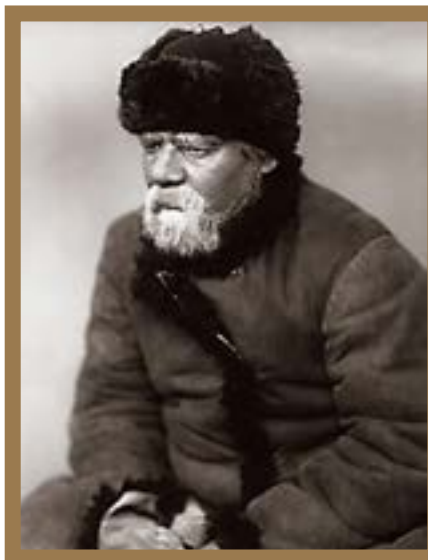
The Land
by Nikolai Virta

Инициатором обращения к “Одиночеству” стал весной 1936 года Н. М. Горчаков. Роман стоил внимания: автор, сын сельского священника Николай Вирта, был мальчиком в пору гражданской войны, мятеж Антонова видел своими глазами и, так сказать, с обеих сторон; его нынешняя советская ангажированность вольно или невольно корректировалась деревенской памятью; в документально жестких картинах, в фабуле, нестройной, как сама реальность, прорисовывалась бессмыслица разорения и кровопролития, становящегося привычкой, образом жизни. Книгу Вирты передали Немировичу-Данченко — книга ему понравилась, но он сказал, что не видит возможности ее инсценировать. Разве что автор сам напишет пьесу на том же материале.

Горчаков менее всего был подготовлен своим режиссерским опытом к документальной крестьянской драме. Его имя до сих пор стояло в афишах “Битвы жизни” Диккенса, “Продавцов славы” Паньоля и Нивуа, мелодрамы “Сестры Жерар”, водевиля Катаева “Квадратура круга”, “Трех толстяков” Олеси; его изящная и четкая манера, его природа стилиста и лирика, его легкий юмор подтверждались и работами в Театре сатиры, где он дал жизнь “Чужому ребенку” — маленькому шедевр советской бытовой комедии. В МХАТе Горчаков в 1936 году пережил крушение — тотчас после февральской премьеры был снят подписанный его режиссерским именем “Мольер” Булгакова. Он нуждался в работе, которая стерла бы пятно.

Инсценировка, затеянная в литчасти, подтверждала прогноз Немировича-Данченко: не удавалась. Вирта уехал в Ялту писать пьесу (заглавие “Земля” подсказал Владимир Иванович). Он выстроил ее, прояснив и идею и фабулу — за счет той жизненной емкости, которая была в хаотичном “Одиночестве”.

Отказ от документальности был почти бессознательным. Потом поедут в Тамбов и в Сампур; будут делать зарисовки, подмечать местный говор; познакомятся с живым прообразом роли, которую поручали Н. П. Хмелеву: повстанец и убийца Сторожев отбыл срок, работал в родных ему местах. Но взгляд фиксировал лишь то, что ждал найти.



В декабре 1936-го театр официально принял “Землю”. Постановку дали Горчакову и Л. М. Леонидову. Она должна была стать юбилейной премьерой к 20-летию Октября.

Леонидову было 64 года, он повторял шутку насчет того, что он — самый молодой режиссер в МХАТ. До сих пор он лишь однажды участвовал в постановке, доведенной до конца (“Пугачевщина”); его предреволюционные пробы подключиться к незадавшейся работе Н. С. Бутовой над мистерией Рабиндраната Тагора и опыты с “Флорентийской трагедией” Оскара Уайльда закончились ничем. Как актер Леонидов в 1937-м почти бездействовал: чет-

Сторожев — Н. П. Хмелев
Листрат — Б. Г. Добронравов
Фрол Баев — А. Н. Грибов
Наташа — А. И. Степанова

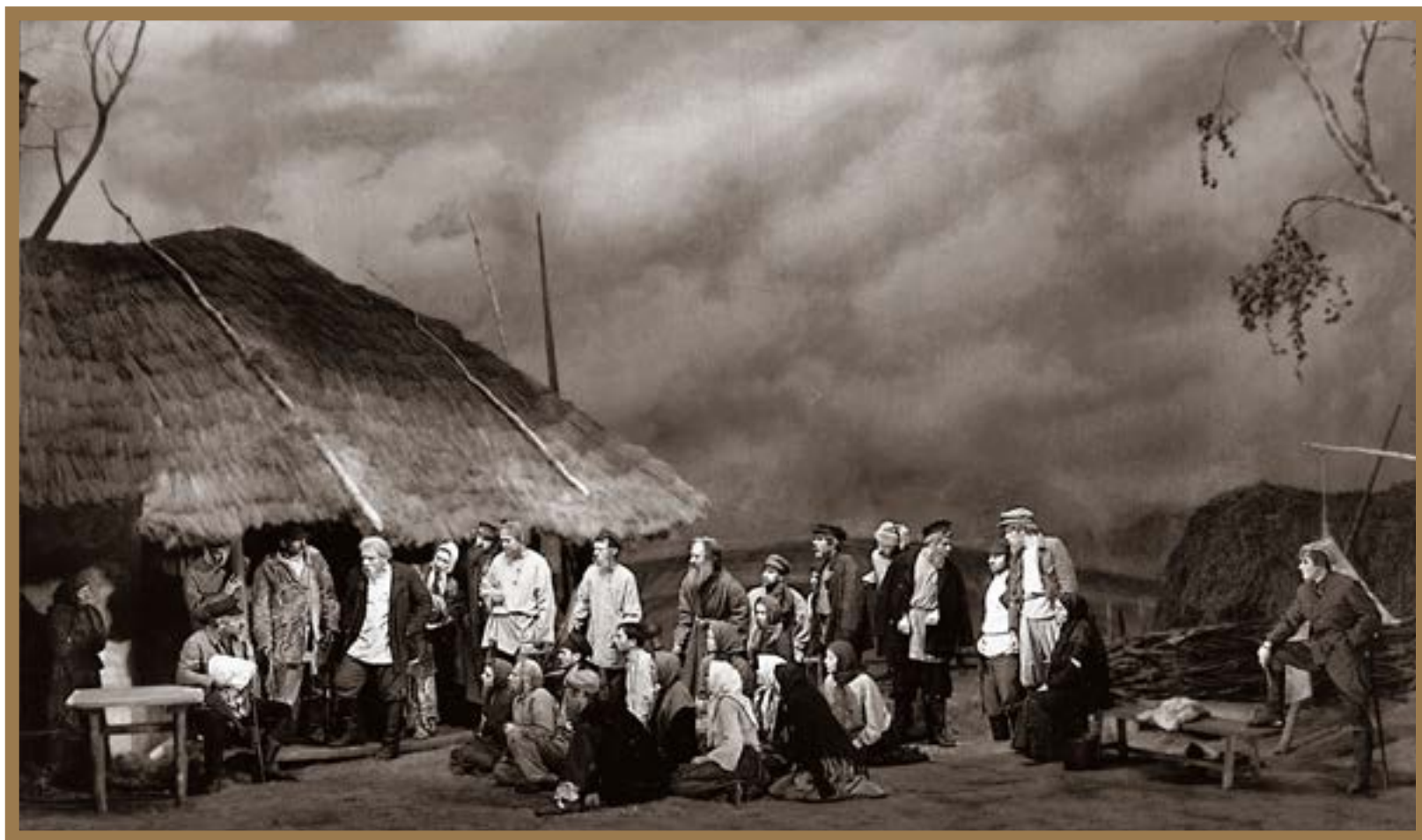
Nikolai Khmelev as *Storozhev*
Boris Dobronravov as *Listrat*
Aleksei Gribov as *Frol Baeu*
Angelina Stepanova as *Natasha*

вертый год (после “Егора Булычова”, который шел один сезон) не имел новых ролей; из старых оставался только Плюшкин. Сорвался спектакль, где он хотел сыграть “Скупого рыцаря”. В “Борисе Годунове”, которого готовили до лета 1937-го, он репетировал Пимена — это была “трагическая неудача”; впрочем, “Борис Годунов” был отставлен независимо от того. Режиссура обещала выход невостробованной потенции. Леонидов готов был влюбиться в “Землю”.

Над текстом работали у него на квартире. 15 марта 1937 года читали на труппе (после обсуждения запроси-

ради юбилейной премьеры все, занятые в пьесе, отказываются от отпуска. 27 июня на двух автобусах выехали в мхатовский дом отдыха Пестово — там и репетировали.

Сюжетом и фабульным стержнем спектакля стали поиски правды, — притом, что никто не мог сомневаться, где ее найдет середняк Фрол Баев. Заслышав о ней от большевика Листрата (ему дарил свое непобедимое обаяние Б. Г. Добронравов), Фрол с бедняком Андреем отправляются ходоками к Ленину. Это паломничество было заново придумано — в романе его нету. Логично было бы дописать и сцену встречи, но в “Земле” Ленин на сцене не появлялся,



ли более светлый финал). Через десять дней в заседании с Владимиром Ивановичем распределили роли. 10 апреля остановились в поисках художника на В. Ф. Рындине: тот после “Оптимистической трагедии” расстался с Камерным театром, круто менял стиль. МХАТ рассчитывал на его чувство цвета, на владение сценическим пространством: в спектакле хотели дать обобщенный образ земли рядом с приметам реального села (как большинство в ту пору, Рындин поворачивал к жизнеподобию, стремясь сохранить монументальность). С 5 мая начали готовить участников “массовки” — она была решающе важна. Постановили:

хотя в других московских юбилейных премьерях театры это себе разрешили. Леонидов какое-то время увлекался мыслью: “зал должен вздрогнуть от самого факта, что слышит голос Ленина” (нашли пластинку, искали радиоинженера). Потом остались при рассказе Фрола Баева об его встрече с Ильичом.

Леонидов беспокоился о звуковой и световой партитуре, ужасался, когда в цехах находил в ответ своим требованиям “какое-то пассив-

III действие, 4 картина

Act III, Scene Four

ное согласие”, требовал от всех горения, вспоминал энтузиазм во времена такой же штурмовой работы над “Братьями Карамазовыми”: “так неужели же теперь мы, граждане Советской страны, готовые отдать всю свою жизнь за нашу родину, не можем проявить такой максимальной энергии” (ВЖ, № 4278, л. 17). Репетиции подгонялись словами: “это политическое дело”; предлагалось работать “под знаком осознания политической ответственности за это дело”.

Страх запоздать с выпуском был напрасен: “Землю” показали Комитету по делам искусств даже раньше, чем требовалось, премьера вышла в срок. В “Правде” еще накануне была приветственная рецензия Д. Заславского “Большевистская правда” (в “Вечерней Москве” рецензия имела заголовок: “Земля” на сцене орденоносного МХАТ“). В спектакле были заняты недавно пришедший во МХАТ В. Белокуров (Алешка), А. П. Зуева (Мавра, мать Листрата и Алешки), А. И. Степанова (Наташа), В. В. Грибков (Егор Ишин, штабной Антонова), М. А. Титова (Марья Косова, командир антоновского полка), А. П. Кторов (отец Степан), С. И. Калинин (Андрей Андреевич, ходок к Ленину), С. К. Блишников (Федот). А. Н. Грибов отдал роли Фрола свое кровное знание природы, свою несентиментальность. Антонова играл В. О. Топорков – актер исходил из того, что собственные слова действуют на этого человека почти наркотически, он видит все вокруг как в полусне. Н. П. Хмелев нашел свой “балет” в роли Сторожева – “у него большое тяжелое тело, длинные, путающиеся руки, но походка его легка и появляется он внезапно”, – описывал его А. П. Мацкин. У его Сторожева не было вспышек, страстью к отнятой земле он жил мучительно ровно. Рецензент помянул в связи с ним Шекспира и пожурил за “излишнюю драматизацию образа кулака”: “В действительности он – гад”. К чему бы актеру искать своего понимания. Кроме Хмелева, впрочем, никто поисками и не грешил.

По теме, по мысли, по тональности “Земля” на удивление мало рознилась от премьер на соседних сценах – от “Правды” Корнейчука в Театре революции или от спектакля по пьесе Тренева “На берегу Невы” в Малом. Вскоре выскользнет и надолго задержится словечко “омхачивание”; слово “размхачивание” произнесено не было, а между тем оно точнее всего определило бы истребление (и самоистребление) констант искусства Художественного театра (начиная с таких, как человечность, верность правде жизни и собственной творческой природе и кончая стилистыми привычками – например, открытым финалом). В “Земле” по законам социалистического реализма давали четкое завершение – Фрол погибал, но оставался в живых его спутник, все узнавали решения X съезда партии, Сторожев был схвачен, небо над крестьянами сияло дивным ультрамарином, колыхалась и золотилась под солнцем ржаная нива.

И. Соловьева

“Тартюф”

Tartuffe
by Molière

“Тартюф” впервые возник в репертуарных планах МХТ в начале сезона 1912/1913, однако репетировался недолго и был заменен на “Брак поневоле”. К идее создания спектакля “Тартюф” Станиславский возвращается в начале 30-х годов в связи с работой над булгаковским “Мольером”. Режиссеру кажется выигранным присутствие в репертуаре обеих пьес: “показать публике, с одной стороны, пьесу из жизни Мольера, а с другой – каким автором был Мольер и что такое тот “Тартюф”, вокруг запрещения которого [...] разыгрывается ряд сцен в “Мольере” (сообщает Немирович-Данченко О. С. Бокшанская 20 октября 1931 года, отмечая, что на главную роль Станиславский, как и два десятилетия назад, планирует Качалова). Несмотря на то, что “Мольер” (1936) был снят тотчас после премьеры, Станиславский распределяет роли в “Тартюфе” (Оргон – В. О. Топорков, Эльмира – Л. М. Коренева, госпожа Пернель – М. П. Лилина и О. Л. Книппер-Чехова, Тартюф – М. Н. Кедров, Дорина – В. Д. Бендина, Клеант – А. А. Гейрот).

Отсутствие в раскладе Станиславского актеров на роли Валера, Дамиса, Марианы и нескольких эпизодических лиц объясняют его слова: “Я совсем не собираюсь ставить спектакль, режиссерские лавры меня не интересуют сейчас. [...] Мне важно передать вам все, что накоплено за всю мою жизнь. Я хочу научить вас играть не роль, а роли”. Увлеченный своим недавним открытием, названным им “линией физических действий”, Станиславский предложил немногочисленной группе актеров заняться освоением нового метода. В качестве материала для упражнений и была предложена пьеса “Тартюф”.

Работа началась в сентябре 1936 года (подробно об этих занятиях – в книге В. Топоркова “Станиславский на репетиции”). Отважившиеся на учебу заново мхатовцы (от них “откололась” Лилина, а позже и Книппер-Чехова, но прибавились Н. И. Богоявленская, Л. Н. Бордуков, Т. Е. Михеева) оказались в трудном положении. Им было отказано в самом привычном и понятном – нацеленности на создание спектакля для зрителя. Требовалось, забыв о возможности результата, сосредоточиться на актерской азбуке. На первом этапе работы Станиславский даже запрещал учить роли; сцена за сценой переводились на язык физических действий, но ни одного акта целиком так и не было сыграно (кроме как “застольно”). Лишь в апреле 1938-го в



беседе с директором МХАТ Я. И. Боярским о репертуарных планах Станиславский затрагивает тему подготовки спектакля “Тартюф”; однако, обреченный болезнью на затворничество в Леонтьевском переулке (где все это время и велась учеба), к репетициям на сцене так и не приступает.

После смерти Станиславского продолжать учебные занятия не имело смысла, и репетиции вынужденно вступили в новую фазу – художественно-производственную: решено было выпускать спектакль. Кедров и Топорков сводили отдельные сцены в единое целое.

4 декабря 1939 года, после 553 репетиций, состоялась встреча “Тартюфа” со зрителем. На афишах и программах значилось: “Памяти Константина Сергеевича Станиславского посвящается эта работа, начатая под его руководством”.

“Конечно, нет ничего “мольеровского” в спектакле, задуманном К. С. Станиславским, – в нем нет порхающих реплик и балетных мизансцен, буффонной суматохи, барочных завитушек, нет пустопорожней динамики и напускной веселости, нет всего того, что испокон веков считается каноническим стилем Мольера”, – писал Г. Н. Бояджиев на следующий день после премьеры. Спектакль оказался далек и от стилистики высокой комедии классицизма. Все на сцене было подчинено драматизму взаимоотношений Оргона и Тартюфа, полных бесчисленных психологических нюансов.

Рецензенты отмечали, что в мхатовской постанов-



ке центр пьесы сместился: Кедров-режиссер увел в тень Кедрова – Тартюфа. По выражению Ю. Юзовского, “эта чрезмерная скромность не кажется [...] в данном случае добродетелью”. Душой спектакля стала игра Топоркова – Оргона, вынесшего на первый план мотив безграничной доверчивости, который и заслонил собой традиционно

Сцена из I действия
Тартюф – М. Н. Кедров
Оргон – В. О. Топорков

Scene from Act I
Mikhail Kedrov as *Tartuffe*
Vasily Toporkov as *Orgon*

главенствующую тему лицемерия Тартюфа. Готовность, с которой один человек попадал в сети другого, наслаждение, с каким давал себя опутать, устрашали ничуть не меньше, чем способности зла к разрастанию. “Самые рискованные преувеличения становятся у Топоркова естественными” (Ю. Юзовский): страсть завладевает всем, страсть без оговорок, без оглядок, без остатка, страсть непомерная и бесчинствующая. “Нет сына у меня”, — самозабвенно выпаливал Оргон — Топорков со слезами умиления и восторга после изгнания из дома Дамиса, оскорбившего Тартюфа. Уж такую малость Оргон просто обязан сделать для бесконечно почитаемого им друга!

Занимаясь “Тартюфом”, Станиславский на первых порах сознательно не акцентировал внимания на проблеме жанра (напомним: он не собирался выпускать спектакль). Неудивительно, что опыт превращения в спектакль того, что к этому не предназначалось, привел его учеников к ряду упущений и, в первую очередь, к потере сквозного комедийного ритма. “Прежде чем совершить тот или иной поступок [...] герой [...] долго размышляет. Переживания актеров, придавая действию глубину и значительность, вместе с тем часто останавливают интригу, замедляют темп...” (П. Громов, Б. Костелянец). “Психологические тонкости” заглушали мольеровскую энергию: “Тартюф” во МХАТе оказался собственно и не комедией; спектакль вышел монотонным, вызывал желание “подтолкнуть” действие... Художник П. В. Вильямс (от булгаковской пьесы о Мольере перешедший к пьесе самого Мольера) в соответствии с пожеланиями Станиславского создавал декорации, удобные для активных и динамичных мизансцен. Мизансцены же в итоге оказались преимущественно сидячими, “застольными”. “Верх и бока сцены скрывались пышными, тяжелыми драпировками коричневого бархата. Все, что не было нужно для действия, [...] прикрывалось складками и подборками” (И. Гремислав-



ский). Части видневшихся стен, аркада галереи, лестница с великолепной бронзовой балюстрадой передавались художником с абсолютной точностью. Изгонялось всяческое подозрение на театральную бутафорию.

Беда спектакля была, однако, не в переносе тяжести на актерское исполнение, как и не в избытке исторической достоверности оформления (не мешало же все это ни в “Мнимом больном”, ни в “Хозяйке гостиницы”, ни в “Женитьбе Фигаро”). В “Тартюфе” проявились первые симптомы опасности, которая в дальнейшем разрослась в настоящую болезнь: педагогические упражнения утратили тут свою служебную роль, оттеснив задачу создания спектакля как художественного целого.

За полтора года “Тартюф” прошел 82 раза. В первые дни войны во время гастролей в Минске декорации спектакля сгорели.

М. Хализева

IV действие, 6 картина
Мариана — Т. Е. Михеева
Эльмира — Л. М. Коренева
Дорина — В. Д. Бендина

Act IV, Scene Six.
Tamara Mikheeva as *Mariane*,
Lidia Koreneva as *Elmire*,
Vera Bendina as *Dorine*

“Три сестры”

Three Sisters
by Anton Chekhov

В заключительной беседе, выпуская на сцену новые “Три сестры”, Немирович-Данченко говорил: “Работа над чеховской пьесой всколыхнула все проблемы нашего сценического искусства. Она заставила вспомнить и прошлое. Когда-то в наш молодой театр пришел Чехов с новыми тонами своих пьес. Мы привыкли их называть “полутоннами”, но слово это неверное. Просто – другие тона [...]”. Но постепенно чеховские тона стали заштамповываться и отталкивать от себя. Это произошло потому, что они постепенно стали вырождаться в опущенный тон (“ах, Художественный театр!..”). Смотрите, как бы нам не свернуть на эту дорогу!”

Возрождение драматургии Чехова Немирович-Данченко связывал с глубоким творческим пересмотром, с очищением искусства Художественного театра. Он повел актеров второго поколения МХАТ сразу к глубинам пьесы, к такому охвату автора, в котором сливаются и вся сила его реализма, и его строгая поэзия, и самый нерв его ощущения эпохи.

“Сквозное действие” всей режиссерской работы в “Трех сестрах” – это и есть стремление к исчерпывающему охвату Чехова как “реалиста-поэта и поэта-реалиста”. Кажется, ничего не было для Немировича-Данченко страшнее, чем опасность скользнуть “полутонном чеховщины” по поверхности правдивых житейских картин, по уголкам точно восстановленного быта эпохи, по мелочам повседневности.

Во всей репетиционной работе над “Тремя сестрами” поражало осознанное и глубоко продуманное неприятие того, что можно было назвать “чеховскими штампами” Художественного театра. Немирович-Данченко видел их в медлительном ритме, в преувеличенном и слишком активном “общении” героев. Все этому режиссер противопоставил поэтического Чехова. “Тоска по лучшей жизни” – так он определил “зерно” пьесы. В этом определении была опасность. Все привычные представления о чеховской “тоске” как о пассивности, внутренней вялости, все излюбленные актерские штампы элегической грусти, мечтательных взоров, тягучих ритмов могли затопить спектакль через эту рискованную формулировку.

Тоска по лучшей жизни постепенно раскрывается в сильных темпераментах, вовсе лишенных унылости или

мелкого истерического надлома. И она отнюдь не исключает ни юмора, ни жизнеутверждения, ни светлой мечты.

Весь спектакль был насыщен бытом, его течением, его подробностями, смешными или трогательными ритуалами, множеством вещей, шумами и шорохами, реальными признаками эпохи и среды. Но и углы, и кресла, и шторы, и звон часов, и масленица с ряжеными, и зажигание лампы на столе, и шум в печке, при всей своей опорной значимости для ткани чеховского спектакля, оставались здесь только необходимым аккомпанементом, как будто служили чему-то неизмеримо более важному.

За реальностью быта скрывалась реальность духовной жизни обитателей и гостей этого дома. Она таилась в тончайших психологических проникновениях актеров в сущность характеров и взаимоотношений героев пьесы, в недомолвках и паузах “второго плана”, но по временам выходила на поверхность и громко, преимущественно трагически, о себе заявляла.

Некоторых, правда, не многих исполнителей критиковали за те или иные недостатки. Зрители старшего поколения и внутри и вне театра, вспоминая предшественников, отдавали им предпочтение. Спорили даже о Тарасовой – Маше, даже о Хмелеве в роли Тузенбаха, не говоря уже о Болдумане – Вершинине и Георгиевской – Наташе. Но было в новом спектакле и то, что Немирович-Данченко всегда считал редкостным счастьем актеров и называл, в отличие даже от превосходного исполнения ролей, их “созданиями”, неотъемлемыми и самоценными. Не выходя за пределы круга “беспорных”, следует назвать в этом ансамбле Еланскую – Ольгу, Степанову – Ирину, Ливанова – Соленого, Грибова – Чебутыкина, В. Орлова – Кулыгина.

Была в этом спектакле еще одна особенность: со сцены впервые за многие годы слышалась какая-то новая речь, казавшаяся непривычной (ни в одном другом спектакле так не говорили). Казалось, что этот чистейший унисон, равно исключавший и декламацию, и вульгарность, и случайность интонации, выростал из подспудных глубин спектакля и призван был их бережно охранять. Его кантилена соответствовала непрерывности жизни на сцене.

Необычным было и оформление спектакля. Летом 1939 года Немирович-Данченко писал Бокшанской: “Если бы Вам пришлось встретиться с Дмитриевым, то напомните ему, что я предложил ему думать о доме Прозоровых, именно обо всем доме. Чтобы легко было переходить из одной комнаты в другую – гостиная, столовая, зал, комната Ольги и Ирины и т.д. Весь тон спектакля пойдет от этого”.

В замысле режиссера и художника была некоторая условность декораций в сочетании с иллюзорной

Сцена из I действия
Сцена из II действия

Scene from Act I
Scene from Act II





реальностью этого дома и сада. Орнамент мхатовского занавеса продолжался на боковых кулисах, а эмблема белой чайки — на верхней падуге. По временам как будто пропадала из поля зрения реальная архитектура дома. Особенно при поворотах сценического круга, которые сопровождались изменением света прожекторов. Эти повороты круга как бы выдвигали на первый план не актеров в ролях, а какие-то важнейшие моменты проживаемой ими жизни. Отделяя на время от окружающих то Ирину с Тузенбахом, то Машу с Вершининым, то Вершинина в его философском споре с Тузенбахом, то одну Ирину, бегущую по аллее с громким стоном: “Я знала, я знала!..”, повороты круга несли и актерам, и зрителям возможность какого-то особого сосредоточения мысли и чувства.

Все это вместе и делало, очевидно, спектакль Немировича-Данченко необыкновенным и по своей значительности, и по новизне, без какого-либо искусственного осовременивания образов пьесы, без сомнительных аллюзий или надуманных метафор. Поэтому он и прозвучал

Вершинин — М. П. Болдуман

Mikhail Bolduman as *Vershinin*



такой неожиданной правдой в самые трудные наши предвоенные и военные годы.

...Осень и ощущение покинутости — все сильнее к финалу спектакля.

Опавшие листья в березовой аллее и у крыльца дома, уже полупокинутого, звуки банального вальса, доносящиеся с соседнего двора.

Предотъездная зябкость, люди то бродят без цели, то присядут на скамейку, прислонятся к дереву, каждый наполнен своей тревогой, ожиданием, предчувствием.

И — расставания, одно за другим, одно другого напряженнее, нервнее, горше.

Расставания захватывают так сильно и глубоко, что вдруг как бы отходят на задний план и этот город, который до сих пор виделся ясно — с его управой, телеграфом, Протопоповым, учительскими вечеринками, с гармошкой и ряжеными на масленице, — и самый быт дома Прозоровых, с которым зритель успел сродниться. За расставания-

Сцена из IV действия
Ирина — А. И. Степанова
Ольга — К. Н. Еланская
Маша — А. К. Тарасова

Scene from Act IV
Angelina Stepanova as *Irina*
Klavdiya Elanskaya as *Olga*
Alla Tarasova as *Masha*



ми во всю ширь встает огромность одиночества, прощание с жизнью и приятие жизни.

Обсуждая с актерами план своих дальнейших работ, Немирович-Данченко говорил им: “Мне этот спектакль “Три сестры” очень дорог. Может быть, я в первый раз делаю то, о чем думаю сорок, пятьдесят лет. [...] Искусство не имеет права быть несвободным”.

В. Виленкин

Сцена из IV действия
Андрей – В. Я. Станицын
Чебутыкин – А. Н. Грибов

Scene from Act IV
Viktor Stanitsyn as *Andrei*
Aleksei Gribov as *Chebutykin*

“Школа злословия”

The School for Scandal

by Richard Brinsley Sheridan

“С классическим репертуаром Художественного театра последних сезонов вряд ли может поспорить какой-либо другой театр нашей страны. Конец 1939 года должен внести в эту репертуарную сокровищницу давно не ставившегося в нашем театре Мольера, заново истолкованного Чехова и никогда еще не появлявшегося на сцене МХАТ Шеридана”, – писал в газете “Горьковец” от 9 октября 1939 года Павел Марков. “Никогда еще не появлявшийся” на сцене МХАТ Шеридан подарил спектакль, комедийная бравурность которого заставляла вспомнить о мхатовской “Хозяйке гостиницы” Гольдони, а щемящий лиризм – о диккенсовском “Сверчке на печи” Первой студии МХТ. В. Г. Сахновский, художественный руководитель постановки, художник Н. П. Акимов, композитор Д. Б. Кабалевский создали трогательный, прелестный, забавный спектакль, который не потускнел даже рядом со спектаклем-завещанием Вл. И. Немировича-Данченко “Три сестры”.

Разумеется, нет смысла сравнивать две эти постановки, волею судьбы соединенные одним годом, – но об одном отличии сказать необходимо. “Три сестры” давали на основной сцене МХАТ, “Школу злословия” играли в филиале, в здании бывшего театра Корша. Это был своего рода спектакль “для филиала” – мхатовский безусловно, но и одновременно существующий как бы на особинку. И хотя из бывших коршевских актеров в “Школе злословия” играл лишь А. П. Кторов, – но некий незримый дух коршевского театра, который и до и после революции был знаменит первоклассным актерским составом и особым блеском сценической игры, сообщавшим заразительную энергию и вялым мелодрамам и незатейливым комедиям, – словно ворожил создателям этого спектакля.

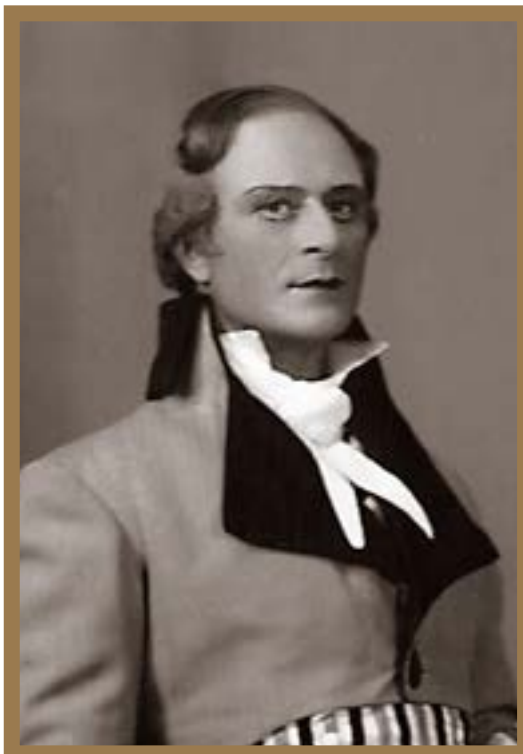
Достоверность оборачивалась трюком, театральный фокус укоренялся в глубинном психологизме поведения персонажей. Ольга Андровская (леди Тизл) выучилась играть на арфе, Михаил Яншин (сэр Питер Тизл) – на флейте; два выдающихся драматических артиста составляли эффектный музыкальный дуэт. Знаменитая сцена с ширмами в кабинете Джозефа Серфеса (Кторов) из четвертого действия пьесы – за одной из них прячется леди Тизл, а за другой скрывается сэр Питер, – разыгранная с фарсовой грацией, поражала внутренней органикой дей-

ствия, свойственной мхатовским артистам.

Критика, увлеченная неявным сарказмом декораций Акимова, сатирическим брио Кторова и В. С. Соколовой (леди Снiruэл), – напирала на социально-разоблачительный характер комедии Шеридана, который сам на себе испытал разрушительную силу ханжества и светской интриги. Но даже те из них, кто и в 1940 году еще находился в плену вульгарного социологизма, не могли не восхититься поэзией добросердечия, которая и составляла истинную атмосферу этого спектакля. Поэзия жизни по законам сердца и совести составляла контрапункт бравур-

Сердечность определяла родство людей, заставляя забывать о разнице возрастов, о несовершенстве плоти, о слабостях, свойственных даже великодушным людям.

Чудесный сплав этого спектакля обнаруживал свое богатство и затейливость в сцене, происходившей в доме Чарльза Серфеса (П. В. Массальский), куда под видом ростовщика Примиема приходил богатый дядюшка Оливер Серфес (В. А. Вербицкий) из Ост-Индии. Ужаснувшись кутежу, в котором верховодили его племянник и присосавшийся к Чарльзу “мелкий бес” Кейрлесс (А. М. Комиссаров), сэр Оливер в конце концов пускал слезу, умилившись



ным сатирическим ритмам спектакля. Равно как и бравурным ритмам эпохи социалистического строительства, в которой донос и клевета обрели силу куда как большую, чем в Британии XVIII века.

Тем глубже и трогательнее оказывалось чувство немолодого сэра Питера и юной леди Тизл, которым не надо было особенно стараться, чтобы разрушить козни лицемеров. Андровская и Яншин вели свои роли с комедийной серьезностью, с той наивностью, которая и в XVIII веке, и в XX нередко выступала заменой мудрости, а точнее, была ею – мудростью сердца.

добрый душе своего беспутного племянника, который ни за какие деньги не пожелал расстаться с портретом сэра Оливера, сделанным до его путешествия в Бенгалию. Фарс сплавлялся со “слезной комедией”, цирковая свобода не мешала психологической проработке характеров.

В старом здании коршевского театра даже в самые страшные годы продолжали жить и делать сборы спектакли, казалось, никак не совместимые с тем, что в почтительных статьях именовалось “генеральной линией” МХАТ: “Школа злословия” была лишь одним из звеньев этой живой цепочки, в которую в разные времена входили и “Пиквикский клуб”, и “Домби и сын”, и “Поздняя любовь”. Тут сохранялся человеческий масштаб искусства, его соизмеримость с простым днем.

“Школа злословия” шла не только во время Великой Отечественной войны, – она сохранялась в репертуаре в годы борьбы с “космополитизмом”, когда репертуар Художественного театра все чаще напоминал инсценирован-

Джозеф Серфес – А. П. Кторов
Чарльз Серфес – П. В.
Массальский
Кейрлесс – А. М. Комиссаров

Anatoly Ktorov as *Joseph Surface*
Pavel Massalsky as *Charles Surface*
Aleksandr Komissarov as *Careless*



ные передовицы газеты “Правда”.

В “Школе злословия” сохранялось истинно художественное ощущение искусства, которое всегда оспаривает законы реальной жизни.

Но все же высшей доблестью этого спектакля был неслыханный по тем временам сентиментализм Андровской и Яншина: верность двоих друг другу оказывалась дороже всего на белом свете. В 1940 году это было, что ни говори, рискованной вольностью.

М. Швыдкой

Леди Тизл – О. Н. Андровская
сэр Питер – М. М. Яншин

Olga Androvskaia as *Lady Teazle*
Mikhail Yanshin as *sir Peter*

“Кремлевские куранты”

The Kremlin Chimes
by Nikolai Pogodin

МХАТ запаздывал: пьесы, где выведен на сцену Ленин, еще осенью 1937 года прошли у ваханговцев, в Малом театре и в Театре Революции. Читка “Кремлевских курантов” состоялась 15 февраля 1940 года. Репетировать их начал Л. М. Леонидов. Вряд ли его статья “Образ Ленина на сцене МХАТ” (“Советское искусство” 24 апреля 1940) была патетической отпиской. Он действительно был увлечен. Актеры не поспевали за рывками его темперамента. Впрочем, уже прорисовывались ярчайшие куски у М. М. Тарханова: тот играл инженера Забелина гением из мужиков, юродом, озорником; выдумывал в сцене с гостем-матросом дразнящие появления из-за ширмы, каскад выходов, подначек. У В. В. Дмитриева было почти все готово, недели через две он должен был сдать декорации. Но творческой уверенности у Леонидова не было. 18 декабря 1940 он писал Немировичу-Данченко; тон столь же официален, сколь нервен: “Довожу до Вашего сведения, что черновая работа по “Кремлевским курантам” подходит к концу. [...] Доводить ли работу до выпуска мне одному с М. О. Кнебель или рассчитывать на Ваше участие в пьесе?” Возможно, это участие необходимо; предупреждает при том: никого другого он не подпустит.

Немирович-Данченко смотрел сделанное 11 января 1941 года; с 17 января сам включился в занятия. Леонидов, официально не отстраненный, на репетиции перестал являться: Кнебель он пояснял, что Немирович-Данченко вот так – руководствуясь необходимостями театра – снял Станиславского с роли Ростанева, так решил вопрос о Гамлете, отклонив возможность второго исполнителя, кроме Качалова.

В репетициях “Курантов” несомненны ответы того творческого состояния, в котором Немирович-Данченко недавно закончил “Трех сестер”. “Три сестры” открыли в режиссере новое свойство: если прежде он удивлял тем, как легко опускал прозрачную и непроходимую грань между собой и тем, что вчера было его собственной жизнью (“Иванов”, 1904), – сейчас он удивлял естественностью лиризма, свободой личного отзвука. Этот лиризм личной ноты, личной живой памяти в “Курантах” был столь же неожидан, сколь и властен.

Немирович-Данченко изменил композицию спектакля, открыв его сценой “У Иверской”. Сцена у Леонидова про-



исходила под вечер, и Забелин со своими спичками стоял почти в одиночестве; Немирович дал яркий свет (“если вспомним разруху, то никак не вспомним вечернее; все дневное”). Курсанты проходят строем – рослые, в буденновках (буденновки подчеркивали вертикаль, вытягивали фигуру вверх). М. О. Кнебель, которой поручили массовку, он посоветовал заглянуть в его давнюю режиссерскую рукопись “Юлия Цезаря”: там секреты, как с минимумом сотрудников создать кутерьму подвижной, постоянно меняющей состав толпы; стихия перепутанной и сохраняющей себя житейской материи была ему в “Курантах” важ-

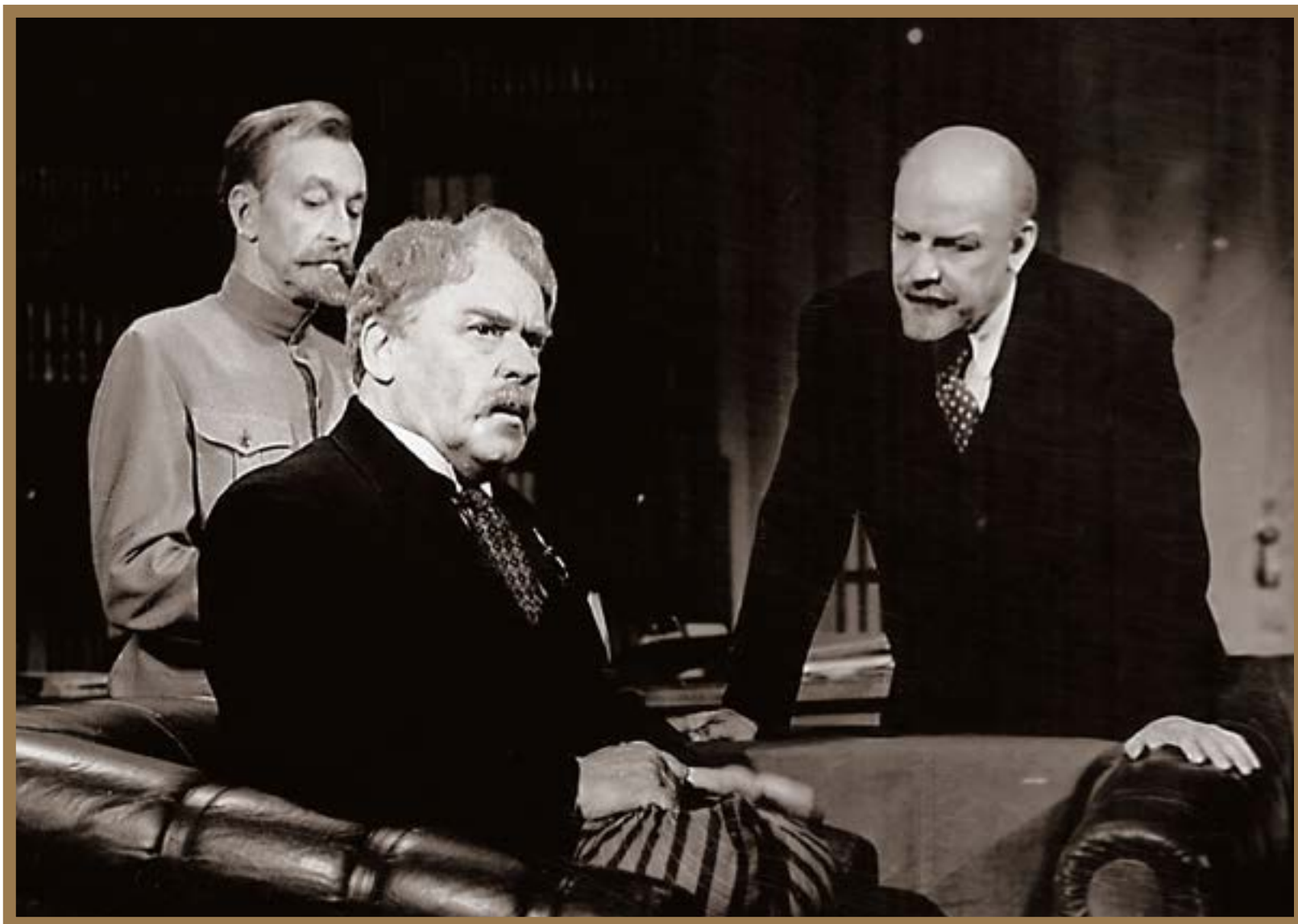


Действие, 1 картина
1956 г.

Действие, 2 картина
Маша – С. С. Пилявская
Рыбаков – Б. Н. Ливанов
1942 г.

Act I, Scene One
1956

Act 1, Scene Two
Sofia Pilyavskaya as *Masha*
Boris Livanov as *Rybakov*
1942



на принципиально — как и в шекспировской исторической трагедии.

Был готов эскиз пятой картины: высокий сумрачный мост, за ним великолепие Кремля. Немирович предлагает все приблизить, — на первом плане скамейка у самой кремлевской стены, легкие промерзшие ветви деревьев. К символике режиссер охладевает так же явно, как к монументальности; в его работе — пленительность реализма, который вовсе не обязательно оттачивать до символа; и поэзия и символ действуют своей растворенностью, пронизывают живую материю зрелища.

Немирович-Данченко перестраивал спектакль, меняя его ритм и воздух. Он менял также природу общения, природу сценического внимания, которое наработали в прежних занятиях. Теплый, ласковый, весь устремленный к собеседнику глаз А. Н. Грибова — Ленина ему не понадобился. Он пояснял: не надо жать на “лобовое общение”.

Ленин партнера мгновенно “вбирает”, не заслушивается, “отрывается”: важны интенсивность восприятия и быстрота переключения, непредвиденность выхода на мысль, лежащую вне разговора. Для пояснения Владимир Иванович напоминал, как Станиславского в разговоре легко относил от собеседника к чему-то высоко постороннему.

Виртуозно и эффектно работали со светом — сцена в кабинете Ленина, полусумрак за окнами, силуэты, потом световая лепка лба и рук человека за столом; искали концовку, отвергали...

II действие, 8 картина
Забелин — Б. Н. Ливанов
Дзержинский — В. П. Марков
Ленин — Б. А. Смирнов
1956 г.

Act II, Scene Eight
Boris Livanov as *Zabelin*
Vasily Markov as *Dzerzhinsky*
Boris Smirnov as *Lenin*
1956

“Кремлевские куранты” еще не были готовы, когда началась война. “Старики” были эвакуированы в Тбилиси заблаговременно (без Леонидова: он скоропостижно скончался 6 августа 1941); театр в момент октябрьского прорыва немцев был срочно вывезен в Саратов. Выпускать “Куранты” Немирович-Данченко велел без него, без Тарханова, без Книппер-Чеховой (репетиции с нею, готовившей роль Забелиной, были радостью режиссера: он признавался, как мило ему работать со своими старыми мастерами, такими изощренно точными в разгадке жанра, такими внезапными в решениях). Роль Забелина принял Н. П. Хмелев. Он дал не только другой рисунок — другую биографию, другую породу, другую драму: был скорее кабинетным мыслителем, чем инженером, привычным к строительной площадке. Он не бесился и не дразнил, как Тарханов, не слишком желал досмотреть, чем происходящее кончится: гибель цивилизации, гибель личности — это ужасно, но нелюбопытно. В нем жила брезгливая опрятность. И для него вовсе не все сцеплялось на одном и разрешалось одним — возможностью строить электростанции. Сердитый восторг, с которым Тарханов по возвращении из Кремля бросался расчищать свой рабочий стол, его слезы — это не давалось Хмелеву, он отказывался от чужой мизансцены, но своей не находил.

По-прежнему бились с последней картиной (от разговора с английским писателем, которого репетировал В. Я. Станицын, отказались). Боялись незамкнутой формы, столь органичной у Погодина, но противоречившей канону (социалистический реализм открытых финалов не принимал, требовал внятной твердой точки). Кнебель и В. Я. Виленкин перед выпуском скомпоновали сцену в Спасской башне: чинят куранты. Сценический выигрыш был явен: уж очень хороши были в паре Б. Я. Петкер, игравший старенького философичного еврея-часовщика, и Б. Н. Ливанов — великолепный гигант-матрос Рыбаков. Сыгранная в Саратове премьера, шедшая с музыкой Арама Хачатуряна, имела звонкий успех — и зрительский и официальный. В апреле 1942 года Немирович-Данченко, А. Н. Грибов, Б. Н. Ливанов получили за свою работу Сталинскую премию. Многочисленны были актерские удачи (Забелина — В. С. Соколова, Маша — С. С. Пилявская и И. П. Гошева, гости у Забелиных — Е. А. Хованская, М. А. Дурасова, В. А. Вербицкий, Н. К. Свободин, В. В. Готовцев, председатель домкома — В. А. Попов). Затем спектакль-лауреат, уже сыгранный 381 раз, был внезапно изъят: И. В. Сталин выразил неудовольствие фильмом С. Юткевича “Свет над Россией” на тот же сюжет.

Возвращение на сцену “Кремлевских курантов” к XX съезду КПСС в 1956 году было воспринято как знак “оттепели”. Новую редакцию осуществили М. О. Кнебель, И. М. Раевский и В. П. Марков с Б. А. Смирновым и Б. Н. Ливановым в ролях Ленина и Забелина; уничтоженные декорации В. В. Дмитриева восстановили Т. В. Серебрякова, И. Л. Эльяссон и В. В. Шверубович.

И. Соловьева

“Последние дни”

The Last Days (Pushkin)

by Mikhail Bulgakov

Булгаков в середине 30-х годов написал пьесу о Пушкине без Пушкина. Художественный театр решил поставить эту пьесу уже без Булгакова. Так закольцевался сюжет. Премьеру намечали на осень 1941-го, но война помешала. Выпускали спектакль весной 1943 года, возвратившись из эвакуации. Выпускал спектакль по мхатовской традиции Немирович-Данченко. Это была его последняя режиссерская работа. Просмотрев прогон, он до такой степени был поражен декорацией, что заметил: “Постановка художника П. Вильямса при участии режиссеров таких-то” (режиссерами были В. Станицын и В. Топорков). Художник действительно во многом взял на себя истолкование пьесы и нашел ей вдохновенный изобразительный эквивалент. “Вильямс Великолепный” на сей раз вернулся к своей излюбленной черно-белой гамме, картины возникали как бы в метельной дымке, сквозь тюль, и исчезали в серебристой пелене. Тревожный колорит был передан не столько средствами традиционной живописи, сколько светописи, которая размывала и раздвигала границы происходящего на сцене. Пейзажи-стихи, созданные Вильямсом, были навеяны Пушкиным, эффект отсутствия поэта в сюжете драмы как бы уравновешивался его осязаемым присутствием в атмосфере спектакля, в бесконечно-изменчивом небе с луной и без луны, в гибельных порывах и жалобном вое метели, сопритурной той, что звучала в строках “Зимнего вечера”, прошивавших спектакль насквозь. Световая симфония Вильямса завершалась образом снежной пустыни, в которой небо смешалось с землей. Изба станционного зрителя, одинокий гроб поэта, причудливая смесь пушкинских и булгаковских мотивов, в конце концов — образ посмертной жизни и посмертной судьбы.

В спектакле Художественного театра Пушкина не было, а были в основном его враги, завистники и злоязычники, светская чернь и жандармская сволочь, и вся эта разношерстная компания постепенно повязывалась и опрокидывалась навзничь одной пушкинской строкой “Буря мглою небо кроет...”. Этот мотив начинал спектакль, его напевала Александрина — С. Пилявская. Завороженный музыкой тайных созвучий, им внимал мелкий филер Битков (В. Топорков). Запомнив “криминальные строки”, агент затем выкладывал их торопливо и без всякого выражения в роскошном застенке генерала Дубельта (Н. Сво-

бодин). Оставшись один, отечественный Пилат неожиданно начинал мурлыкать и напевать привязавшиеся строки. Наконец, в финале пушкинская поэзия производила, как сказал бы Блок, последний отбор “в грудах человеческого плака”. Начинаясь исповедь Биткова, в которой стукач смаковал на все лады: “Буря мглою небо кроет...”

Немирович долго не мог взять в толк, зачем Булгакову надо было завершить свою пьесу раскаянием шпиона: “Черт его дерит, это неинтересно”. Пройдя роль с Топорковым, он проникся иным пониманием вещей. “Что-то трагическое есть в том, что после того, как мы видели уютную квартиру, дворец, богатый салтыковский дом, спектакль кончается самой плохой избой. В этом какая-то необыкновенная глубина у Булгакова. Петербургский блеск, великолепная квартира, дворец, бал и т. п. и вдруг: глушь... закоптелый потолок, сальные свечи... холодище... и какие-то жандармы... Это везут Пушкина”.

Битков появлялся в избе стационарного зрителя в шубенке на рыбьем меху, продрогший до костей, в длинном шарфе висельника на шее, а поверх ушей повязанный еще каким-то бабьим платком. Выпив водки, он погружался в разматывание какой-то сосущей его мысли, начинал перед кем-то невидимым оправдываться (“выковыривать душу”), петлял в оговорках и подходил наконец к главному моменту спектакля. В запретном упоении, на вскрике Битков начал читать строчки убиенного поэта, на которого доносил. Филер почти рыдал от того, что и он причастился к чему-то несказанно высокому: “Я человек подневольный, — обращался он к высшему судие, — погруженный в нистожество” (именно так произносил Топорков). И, озаренный страшной догадкой, тихо вопрошал сам себя и замерший зал: “...зароем мы его... а будет ли толк... Опять, может, спокойствия не настанет”.

Немирович-Данченко провел с актерами восемь бесед и репетиций, которые поражают завещательной силой. Предчувствуя близкий конец, восьмидесятипятилетний режиссер пытался втолковать исполнителям самое важное, что есть в искусстве Художественного театра. Он обнаруживает, что в актерском ансамбле нет общего понимания трагического нерва пьесы — “тут нет травли Пушкина”, актеры не чувствуют ситуации, вот этой самой метели за окном, вселенского холода, того, что “мир опустел”. Он видит уверенных, благодушных артистов, раскрашиваю-

щих слова. “Там, где-то в мозжечке актера, где помещается идеологическое отношение к своей роли, там — инертно, слабо, не серьезно, не зло”.

Пушкинская история для Немировича не седая древность. На одной репетиции он вдруг вспомнит, как встретил на водах старика Дантеса. Он будет добиваться от П. Массальского, чтобы тот передал в Дантесе черты извращенного, “изнеженного нахала”. Он будет импровизировать вместе со Степановой — Натали на тему ключевой булгаковской ремарки: жена поэта равнодушна к его стихам. Он пытается развернуть спектакль о травле и гибели поэта



в нечто жизненно осязаемое, чтобы зрителей схватила за горло тоска по Пушкину. “Вот почему говорили, что из МХАТ уносят с собой жизнь”, — обронит он на одной из репетиций, формулируя нечто основное в искусстве созданного им и Станиславским театра.

На выпуске спектакля охранители попытались отобрать у Топоркова — Биткова пушкинские стихи и передать их более подходящему персонажу. Немирович воспротивился. На протяжении шестнадцати лет жизни спектакля на сцене МХАТ возникал именно тот финал, который задумал Булгаков. Сдавленным, рвущимся шепотом

косноязычный агент объяснял и извинялся: “А в тот день меня в другое место послали, в среду-то... Я сразу учуял, один чтобы. Умные. Знают, что сам придет куда надо”. Сделав небольшую

I действие, 2 картина

Act I, Scene Two

“Глубокая разведка”

The Deep Drilling
by Aleksandr Kron



паузу и не сумев подыскать никакого иного объяснения случившемуся, Битков толковал по старинке: “Потому что пришло его время”.

10 апреля 1943 года на генеральной репетиции “Последних дней” Немирович почувствовал резкий удар в сердце. Его увезли домой. Премьеры булгаковской пьесы он уже не увидел. “Пришло его время”.

А. Смелянский

Битков – В. О. Топорков
Никита – В. А. Орлов

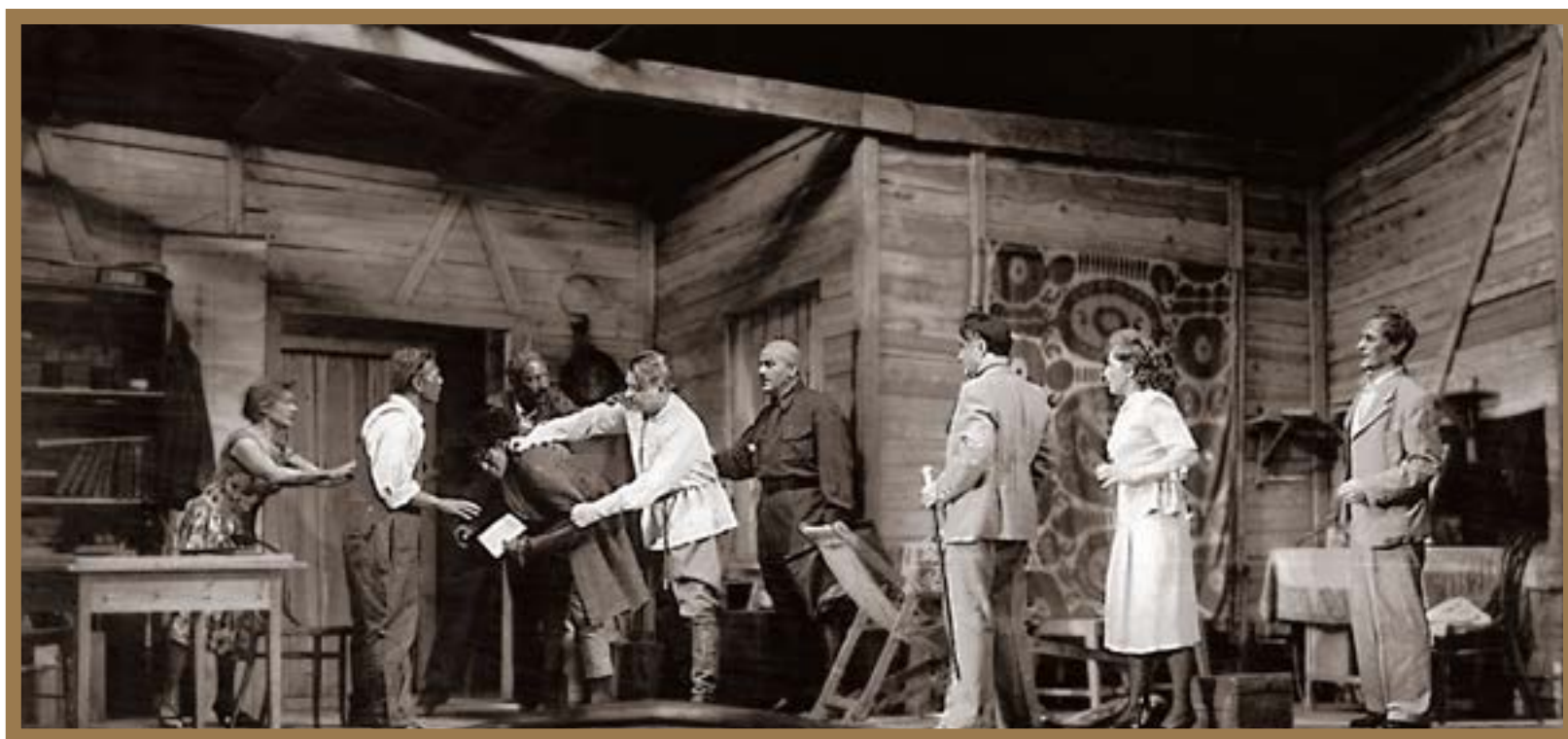
Vasily Toporkov as *Bitkov*,
Vasily Orlov as *Nikita*

Работу над “Глубокой разведкой” режиссер М. Н. Кедров начал со своей любимой фразы: “Что происходит в этой пьесе?” Ответить было нетрудно. Герои А. А. Крона искали нефть. Действие кончалось триумфом разведчиков: люди мажутся черной нефтью, пляшут от счастья, город нефтяников скоро вырастет на месте временного поселка.

Когда спектакль был показан, критики приписывали весь успех мастерам театра. Пьесу находили прямолинейной, хотя и содержащей, – как замечал П. И. Новицкий, – “некоторые интересные психологические заготовки”. Спектакль – не автор! – получил Сталинскую премию. Вряд ли эта оценка была справедлива. И дело не только в литературных достоинствах острых, афористически-лаконичных диалогов. Художественный театр оценил прежде всего жесткую правдивость письма и особый сценизм Крона.

“Глубокая разведка”, написанная в конце 30-х годов, по всем параметрам подходила под тип пьес, которые принято было называть “производственными”. Крон держался этого типа жестко: отказывался от обострения фабулы (шпионаж, враги народа, диверсии на стройке или на шахте), к которому охотно прибегали другие авторы, боясь, что зритель заскучает; замыкал на “проблемы производства” семейные и любовные отношения, как и столкновения жизненных установок. Но, в отличие от иных пьес того же рода, “Глубокая разведка” была населена людьми узнаваемыми и неожиданными, интересными для актеров, как и для публики. Автор был энергичен и наблюдателен, строя логику действия каждого из персонажей и логику, по которой они противодействовали друг другу.

Крон так же подсказывал исполнителям физические состояния: не просто работа, но работа именно здесь, в Елу-Тепе, в сухой жаре прикаспийской пустыни, от которой прячутся во времянках. Привычная скученность, общежитие 30-х годов. Художником спектакля пригласили В. Е. Татлина, – мастер был в ту пору ославлен формалистом, и такой заказ именно от МХАТа был для него особенно кстати. Он нашел для спектакля белое солнце пустыни, причем не было ни декораций, воплощающих ландшафт, ни ослепительного освещения. Но все вспоминают простую точность, единство решения: “В дощатый затененный барак сквозь щель проникает ослепительный луч солнца; отразившись от таза с водой, он пляшет по потолку и стенам” (А.



П. Васильев).

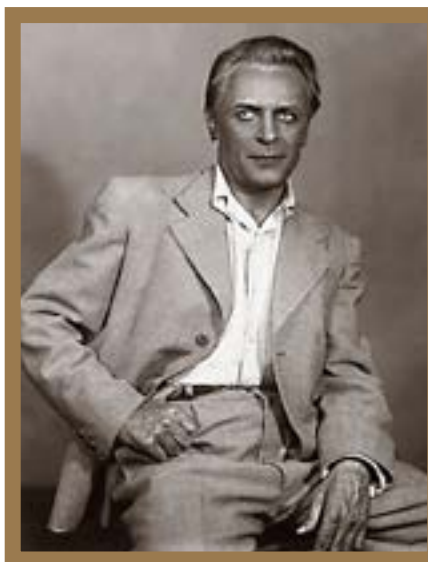
Не “Азия вообще” возникла в спектакле, но Азербайджан, с его мелодией речи, с его традициями: пение, игра на саазе вечером, возле барака, тонкий, звенящий голос Гулама Везирова – Л. Д. Эзова.

Кедров нашел в пьесе Крона идеальный материал для применения своих способов работы с актером. Он пояснял, что словосочетание “метод физических действий” означает лишь подход к внутренней сути роли “со стороны внешнего, материального ее проявления”; он стремился через логику действия и поведения, “ухватившись за нее, как за ниточку, распутать весь сложный клубок человеческих отношений”.

Центральные роли Гетманова и Майорова получили В. В. Белокуров и М. П. Болдуман. Их героев легко было бы назидательно противопоставить друг другу; режиссер хотел другого – и здесь искал “ниточку” физического действия, которая помогла разматывать человека-клубок. В самой фактуре этих двух актеров, сравнительно недавно приглашенных в Художественный театр, была близость к типу 30-х годов. Болдуман был наделен особой интеллектуальной сухостью, жесткостью. При первой встрече Майорова и Гетманова зритель, пожалуй, должен был симпатизировать второму:

Сцена из I действия

Scene from Act I



Майоров – М. П. Болдуман
Мехти – М. И. Прудкин

Mikhail Bolduman as *Mayorov*
Mark Prudkin as *Mekhti*



день и ночь в трудах, рубаха вся промаслена, рукава подвернуты, измаялся, а тут с проверками. За Белокуровым к тому же был ореол обаяния его Валерия Чкалова, которого он только что сыграл в фильме про великого летчика. Не так уж просто было разгадать, что действие начальника разведки подчинено желанию свернуть работы, бросить все к чертовой матери...

Кедров давал всем персонажам – ведущим и второпланнным – точную цель, для

которой живешь.

Так знал свою цель красавец-инженер Мехти Ага Рустамбейли в блистательном исполнении М. И. Прудкина. Жуир, весельчак, наглец, он все, что можно и нельзя, берет от этой разведки, от нефтяного дождя, который для себя умеет превращать в золотой дождь. Алая выцветшая рубашка Васьки — Баталова в “Бронепоезде” казалась знаменем, полоскавшимся на церковной крыше; алая шелковая рубашка Мехти безукоризненно отглажена, оттенена галстуком-бабочкой. В руке — то шампур с шашлыком, то трубка, которая набивается только лучшим табаком. “Я живу для себя... Я средний инженер, но человек я очень умелый”.

Старый геолог Морис в исполнении В. О. Топоркова с не меньшей ясностью знал, для чего живет: безразличный ко всему вокруг себя, он был одержим конкретной задачей, его корезило и било, если кто-то к ней был безразличен. “Чего вы хотите, Морис? — Я хочу нефть”. Неухоженный, растерзанный, сотрясаемый астмой, он жил в своей камере-лаборатории, где стол заставлен стеклянными банками с пробами, где топчан примостился между ящиками. Он был фанатичен, как вообще бывали фанатичны персонажи Топоркова в преследовании своей цели, все равно — миражной, как в “Тартюфе”, где артист только что сыграл Оргона, или наиреальнейшей, как поиск нефти. За ним была странная, вся в зигзагах жизнь — Россия, эмиграция, Мексика, снова Россия; внезапно возникала гитара, мексиканская песня-танец, панамка преображалась в сомбреро, пиджак — в пончо.

С печальным юмором и изяществом играла В. Н. Попова роль Марго — непутевой и обворожительной жены дурака-коменданта (прекрасная роль А. В. Жильцова — охранник, тупой и бдительный доносчик по призванию).

В финале, когда праздновали общую удачу, участвовали все — инженеры, мастера, шоферы, землекопы; сцену не хотелось называть “массовкой” — никто в ней не терялся.

Репетиции, которые начались в 1940 году, прерывались войной и эвакуацией театра. На премьере Морис говорил о бомбежке нефтяной базы фашистов Констанцы — естественная и ненужная дань 1943 году. “Глубокая разведка” была — о предвоенном мире 30-х. Тем и памятен спектакль.

Е. Полякова

“Последняя жертва”

The Last Sacrifice

by Aleksandr Ostrovsky

В 1893 году Станиславский сыграл Вадима Дульчина в спектакле “Последняя жертва”, где участвовали актеры Малого театра и любители Общества искусства и литературы; спектакль прошел на выезде в Туле. На следующий год Станиславский поставил “Последнюю жертву” в своем Обществе. Пьеса, написанная лет пятнадцать назад, ее люди, ее коллизии еще воспринимались как современные. Точно и легко вводил молодой режиссер всех персонажей в свою Москву — деловую, расчетливую, купечески широкую и купечески прижимистую, увлеченно разрабатывал многолюдную сцену третьего акта, которую в театрах часто сокращали. Критика была благожелательна к спектаклю с его московскими типами 90-х годов.

МХТ обратился к пьесе в середине следующего века, в дни Великой Отечественной войны. Пьеса стала дальней историей. Можно было ее так и сыграть — точными картинками жизни старой Москвы, сценическими иллюстрациями на темы — “так было...”, “смотрите, как жила Москва при капитализме”... Хмелев, который думал о ней в Саратове, куда МХАТ был эвакуирован, колебался. “Последнюю жертву” сравнительно недавно уже называли в репертуарных прикидках МХАТа (протокол заседания режиссеров МХАТ, 22 февраля 1935), потом план отпал. Но его к работе тянуло, он начал репетиции тотчас по возвращении в Москву. Сорежиссер Хмелева Г. Г. Конский говорил: “...мы к концу работы сможем действительно узнать и воссоздать на сцене живого человека эпохи, ни в чем не упростив и не огрубив его характер. Доверимся Островскому!”

Было найдено драгоценное равновесие: исторически точный спектакль не превращался в историческую иллюстрацию и не осовременивал Островского, не подчеркивал сегодняшнего отношения к образам. Жизнь каждого шла в общем эпическом потоке. Житейская драма, происшедшая в старинной Москве, открывалась как история любви, возвышающей человека, в спектакле жила страсть и вера в силу жертвенности, покаяния, прозрения, прощения.

В работе с художником В. В. Дмитриевым Хмелев искал сочетания полной конкретности времени, среды, города — с образной обобщенностью. Осенние деревья, осеняющие замоскворецкий дом Тугиной, роняющие листья на

посетителей “клубного сада” — для художника “сродни блеску червонцев на карточных столах, рыже-русым волосам и платьям московских богачих, красным и душистым тонам кабинета “червонного валета”, авантюриста и игрока”. Гостиная богача Прибыткова — бело-золотая; складки алого бархата обрамляют действие, золото — в огоньке лампы, в переливах заходящего солнца. Люди удивительно интересны. Каждый — со своим азартом в игре. Персонажи то сбивались в “публику” вечернего сада, то рассыпались на пары, то вели диалоги, исполненные жажды богатства (Ирина Лавровна — О. Н. Лабзина, отец ее Лавр Мироныч

И. Прудкина был при них как бы персонажем-предлогом для воплощения их судеб, их рокового и радостного дуэта.

Юлия Тарасовой оправдывала свою фамилию — Тугина, от “туга” — печаль. Тихая, светлая молодая вдова — и безоглядно любящая женщина. Поразившая, покорившая силой, чистотой этой любви расчетливо-мудрого, жестко дельца, каким был Прибытков спектакля.

Москвин словно бы и не играл — сливался с образом; был человеком огромного ума, огромной проницательности, приведшей к огромному неверию в собратьев — московских миллионщиков, в родню, в людей вообще.



— В. Я. Станицын, всеобщая сваха Глафира Фирсовна — Ф. В. Шевченко, всеобщий приживал Дергачев — В. О. Топорков). Вереница образов третьего, “клубного” акта — точные типажи, одновременно — обобщенный образ азарта, игры, наживы.

Насквозь видят друг друга миллионеры: Салай Салтаных — Б. Я. Петкер с его “азиатской физиономией” (ремарка автора) и Флор Федулыч — И. М. Москвин с его московской медлительностью, знающей себе цену.

К Прибыткову — Москвину, к Тарасовой — Юлии Тугиной сходились все силовые линии спектакля. Дульчин М.

Рачительный приобретатель, он и к Тугиной приезжает, чтобы ее приобрести, купить для себя, как картину в золотой раме для золотой гостиной. И становится иным от одного свидетельства истинной женской любви. И остается

Сцена из II действия

Флор Федулыч — И. М. Москвин
Глафира Фирсовна — Ф. В.
Шевченко

Лавр Мироныч — В. Я. Станицын
Ирина Лавровна — О. Н. Лабзина

Scene from Act II

Ivan Moskvina as *Frol Fedulytch*
Faina Shevchenko
as *Glafira Firsova*

Viktor Stanitsyn as *Lavr Mironytch*
Olga Labzina as *Irina Lavrova*



ся собою – дельцом, хладнокровно уничтожающим соперника.

Отдавая должное исполнению, некоторые рецензенты писали, что социально-обличительные мотивы драматурга смягчены в спектакле. Действительно, “прокурорства” не было ни в режиссуре Хмелева, ни в исполнении Москвина. Его герой был персонажем российского эпоса, истинным героем Островского, сочетающим разные грани того, что называется русским характером, в образе огромных масштабов. Последняя крупная работа Москвина. И последняя режиссерская работа Хмелева.

Е. Полякова

Юлия Павловна – А. К. Тарасова

Alla Tarasova as *Julia Pavlovna*

“Трудные годы”

The Difficult Years

by Aleksei N. Tolstoi

А. Н. Толстой сел за давно задуманного “Ивана Грозного” 17 октября 1941 года – трудно найти дату, которая больше отвечала бы воинственному и горькому фону действия, заканчивающегося тем, что на глазах одержимого великой целью царя горит его захваченная врагом столица (16 октября 1941 – дата повальной эвакуации Москвы, которая воистину чудом лишь не была взята немцами). К началу февраля 1942 года обе части трагедии были готовы. Немирович-Данченко ее ждал, о другой пьесе об Иване Грозном (“Великий государь” В. Соловьева) говорил уверенно: “Ни в какое сравнение с пьесой Толстого на ту же тему идти не может”. Москвин свое впечатление выразил одним словом: “Ошпаривает”. Хмелев был охвачен ощущением: “Это моя роль! Сыграю!” И тут же нервно заглядывал в глаза тому, кто думал так же: “А почему вы думаете, что я сыграю?” Немирович-Данченко был убежден: “Лучше Хмелева – Грозного не выдумать”. Так он писал 29 апреля 1942-го, но на следующий день в директивной статье М. Б. Храпченко, тогдашнего председателя Комитета по делам искусств СССР, высказывалось неудовольствие: “Пьеса А. Н. Толстого “Иван Грозный” не решает задачи исторической реабилитации Грозного”. Тот же Храпченко предупредил звонком: вещь “пока от постановки отклонена”. Театр, впрочем, стоял на своем: “Нельзя упускать Толстого. Исполнение Грозного Хмелевым может стать историческим” (архив НД, № 1962).

В театре полагали, что Немирович-Данченко сам поведет “Трудные годы”. Это была впрямь “его пьеса” – эпический охват материала, трагического по своей природе; взгляд, панорамирующий историю, и почти пугающие выходы на ее “крупные планы”; характеры, к которым уж точно подходит словцо Достоевского о широте человека, – лучше бы сузить; опора на актера, способного до страсти жить мыслью. Но пьеса Толстого интересовала Немировича более всего в связи с его поисками преемника себе. Он был тверд в расчете на Хмелева как на “худрука”, но преемника-режиссера внутри МХАТ не находил (при том, что формально здесь числились режиссерами 18 человек плюс семеро режиссеров-ассистентов); исподволь присматривался к давно знакомой ему крупной и цельной фигуре Алексея Дмитриевича Попова. Работа над “Трудными годами” должна была испытать возможность союза Попова и Хмелева.



А. Д. Попов, М. О. Кнебель, художник П. В. Вильямс и Н. П. Хмелев начали репетиции с 11 января 1944 года. Одной из их общих посылок было: эпоха Иоанна — эпоха Елизаветы в Англии; русский вариант материи, с какой имел дело Шекспир. Дух Шекспира тем естественней возникал в работе, что воздух театра был еще наэлектризован током репетиций “Гамлета”, не законченного Немировичем-Данченко (они оборвутся окончательно со смерти В. Г. Сахновского в феврале 1945 года). Как вспоминает Кнебель, задачей было угадывание поэтической сущности, а не реставрация эпохи. С Вильямсом договаривались о декорациях, которые — титанические сами по себе, живописно содержательные — обрекали бы на скупость мизансценирования. Господствовали крупные планы. Речь должна быть тихой. Искали гулкости: чтобы в сцене в Успенском соборе слышался каждый вздох. Готовя роль, Хмелев добился: для него этот Успенский собор в Кремле отперли. Бродил

в нем, вживался в огромное пустое темное пространство. Над спектаклем должна была идти постоянная — густая и еле слышная — звуковая волна, гудение колокола (нечто сходное было в “Днях Турбиных” — не колокол, но гудение басовой струны, натянутой с колосников до люка).

Летописи давали толчки образности. Температура взаимоотношений в трагедии подсказывалась описаниями страшных пожаров, когда медные крыши текли, как молоко, а железные, как сметана. Страшное было важно в эстетике спектакля, как он прорисовывался, — и нелепое также. Хмелева задел рассказ о том, как царь велел убить

слона: тот не поклонился. Царапал воображение актера и старик из рода Хмелевых — злобный слепой.

Действие, 2 картина

Act I, Scene Two



Иван Грозный – М. П. Болдуман

Mikhail Bolduman
as *Ivan the Terrible*

от картин, где нет Грозного, пьеса позволила толковать ее как монодраму: над густонаселенным миром доминировал человек, одержимый собой – своим назначением



Иван Грозный – Н. П. Хмелев

Nikolai Khmelev as *Ivan the Terrible*

в мире, своей мыслью, своей плотью (Грозный – первая роль Хмелева с острой, страстной любовной сценой).

А. Д. Попов повторял (передает его биограф Н. Зоркая): в Хмелеве реализовалась для него мечта об идеальном актере, а в контакте с ним – идеал творческого содружества. Режиссер называл этот период своей жизни “вдохновенным и захватывающим”, работу над Грозным – “подвигом, тяжким и сладостным”.

Победа Хмелева в “Трудных годах” (вслед за победой И. М. Москвина в “Последней жертве”, вслед за пронзительным Битковым – В. О. Топорковым в “Последних днях” Булгакова) обещала стать решающей минутой в том процессе восстановления бесстрашной глубины и сложности как констант искусства МХТ, который начался в театре после кризиса 30-х годов. Но 1 ноября 1945 года Хмелев попросил прервать монтажную, ему стало нехорошо, и его свели к креслу, а затем перенесли в ложу дирекции. Протоколист окончил запись: “В 8 ч. 20 м. во время сп. “Мертвые души” в ложе дирекции скончался Николай Павлович Хмелев – великий актер русского театра”. И провел черту.

20 дней спустя начали работать с другим исполнителем. Премьера, на которую ушло два с половиной года, состоялась 16 июня 1946. Играли отличные актеры (А. Н. Грибов – Малюта, И. М. Кудрявцев – Юрий Козлов, Л. А. Волков – Василий Шуйский, С. К. Блинные – епископ Пимен, А. И. Чебан – Челяднин, красавица Кира Иванова – княгиня Анна Вяземская); на афише “Трудные годы” продержались не такой уж маленький срок – последнее представление в марте 1949 года. М. П. Болдуман был всегда хорош в ролях умных и убежденных строителей своего дела (Годунов в “Царе Федоре”, Майоров в “Глубокой разведке”, Горбунов в “Офицере флота”). Если бы целью было не разрешение “русского трагического образа” (слова Хмелева), а “историческая реабилитация” Грозного – правителя и патриота, актер подходил вполне. В сторону этой задачи спектакль крена не дал. Но если в отсутствие Хмелева спектакль и не переиначился, то все же без Хмелева он не имел смысла; судьба А. Д. Попова и судьба Художественного театра сложилась после него не так, как загадывали.

И. Соловьева

“Зеленая улица”

The Green Light
by Aleksei Surov

Вопрос о репертуаре предстоящего сезона МХАТ решался в заседании 19 мая 1948 года без больших споров. В портфеле уже имелась “Чужая тень” К. М. Симонова – пьеса о низкопоклонстве перед Западом, фабула ее была связана с конкретными событиями, заменялись только имена арестованных ученых. Эту пьесу пока откладывают. В запасе “Главный инженер” Вс. Иванова, “Испытание” В. П. Некрасова (сотруднику литчасти В. Я. Виленкину по душе эта пьеса автора “В окопах Сталинграда”). Ближайшей же работой над советской темой станут репетиции “Зеленой улицы” А. А. Сурова. Читка в театре прошла накануне.

“Зеленая улица” в общем всех устраивала. За автором стояла недавняя удача: спектакль “Далеко от Сталинграда” шел в Театре им. Ермоловой с 1946 года – А. М. Лобанов обратил в достоинство рыхлость пьесы, пропитывал ее живым воздухом. Оставалось надеяться, что “Зеленая улица” – пока сыроватая, с шатким 4-м актом – даст МХАТ материал для такого же живого спектакля. Во всяком случае, начало в пьесе было занятное: торжественная встреча железнодорожного состава, духовой оркестр играет вальс “Весна” (специально для спектакля сочиненный Изралевским), все для апофеоза, каким уже стало привычно кончать спектакли, – и нате вам. Герой, которого встречают с победой, зол и сует золотые часы назад награждающему его генералу-директору. Не берет премии. Не принимает условия игры, по которым выиграл.

“Зеленая улица” уже была обещана театру им. Ленинского Комсомола, МХАТ ее “перехватывает”. Роли расходятся хорошо – пожалуй, даже слишком в масть. Занятное начало обещало к тому же больше, чем Суров дал в своей “современной драме в 4-х д.”. Традиционна расстановка фигур – новатор-машинист Алексей Сибиряков (роль отдана В. И. Макарову), поддерживающий его академик Рубцов (Б. Н. Ливанов), изверившийся в своей задаче профессор Дроздов, которого возвращает к творчеству встреча с молодежью (В. А. Орлов), трогательные и задиристые юнцы-изобретатели из ремесленного (П. Г. Чернов, А. Н. Покровский, К. И. Ростовцева), дуреха-торопыга из местной газеты (В. Д. Бендина), хитрец и бонвиван Крутилин (М. И. Прудкин), подпавший под его влияние самоуверенный железнодорожный генерал Кондратьев (С. К. Блинные), жена его Софья Романовна, бросившая должность

инженера, перекрасившаяся в блондинку, увлекшаяся строительством шикарной дачи, но вовремя возвращающаяся на путь истинный (А. К. Тарасова), дочь его, инженер Лена – невеста и верный соратник Сибирикова (И. П. Гошева), суровый друг генерала парторг Кремнев (Н. И. Боголюбов) и т.д.

Работы пошли, не суля художественного события, тем более что режиссеры М. Н. Кедров и А. М. Карев не обладали способностью Лобанова дарить спектаклям жизненность заостренную, занимательную, так что изображаемый повседневный мир был бы узнаваем на глаз и на ощупь

кой отравить сознание советских людей мировоззрением, враждебным советскому обществу, оживить пережитки капитализма в сознании и быту”. Светская история, с тонким чувством жанра разыгранная А. И. Степановой и О. Н. Андровской в ослепительных туалетах на фоне белых колонн и лестницы, подходила под этот приговор уж не меньше, чем старинный водевиль Лабиша “Копилка” в Центральном театре Советской Армии или “Новеллы Маргариты Наваррской” Скриба в Малом, в Постановлении беспощадно упоминавшиеся.

МХАТ современного материала никогда не чурался.



и в то же время обладал театральностью динамичностью. Но и отказываться от пьесы не было резонно: над Художественным театром, при всей его привилегированности, было властно Постановление ЦК ВКП(б) от 26 августа 1946 года “О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению”. Оно налагало обязательства: каждый театр должен был ежегодно выпускать не менее двух-трех “новых высококачественных в идейном и художественном отношении спектаклей на современные советские темы”. Лег пятнадцать до того Станиславскому удалось оградить МХАТ от сходных посягательств, обрекавших на разрушение эстетических основ его театра. В 1946 году МХАТ уступил без боя. И на том спасибо, что в Постановлении был милостиво не замечен “Идеальный муж” Уайльда, первая послевоенная премьера МХАТ. А ведь могли этот легко и прочно сделанный спектакль В. Я. Станицына по салонной комедии одного из “буржуазных зарубежных авторов” назвать “предоставлением советской сцены для пропаганды реакционной буржуазной идеологии и морали, попыт-

Первый спектакль, показанный после Постановления, – “Победители” по пьесе Б. Ф. Чирскова, посвященной Сталинградской битве, – был работой серьезной, жесткой и достойной. В “штабных” сценах (Н. И. Боголюбов – генерал Муравьев, В. В. Готовцев – генерал Пантелеев, М. И. Прудкин – генерал Кривенко, А. И. Чебан – генерал Виноградов) жило то же напряжение, которое приносили с собой на сцену прямые участники боев (выдающимся созданием И. М. Кудрявцева был его лейтенант Федоров, сжигаемый ненавистью, мрачный, ничего не боящийся). Не портили “сталинградского” цикла МХАТ “Дни и ночи” по очеркам К. М. Симонова (здесь выделялись работы И.

II действие, 2 картина
Сибириков – В. И. Макаров
Крутилин – М. И. Прудкин
Лена – И. П. Гошева

Act II, Scene Two
Vasily Makarov as *Sibiryakov*
Mark Prudkin as *Krutilin*
Irina Gosheva as *Elena*

П. Гошевой – Аня Клименко и Д. Н. Орлова – старшина Конюков). Удачные в большей или меньшей степени, спектакли были художественно искренни. Хуже обстояло с постановкой “Русского вопроса” Симонова, выпущенного М. Н. Кедровым и А. М. Каревым под конец сезона 1946/47 года, когда эту политизированную мелодраму из американской жизни про честного журналиста Гарри Смита, отказавшегося клеветать на Советский Союз, уже играли на четырех других московских сценах; еще хуже было с затребованными в Постановлении пьесами “на современную советскую тему”. Вернувшийся в МХАТ И. Я. Судаков вместе с И. М. Раевским ставил в филиале “Алмазы” Н. Асанова к 30-летию революции, и, как ни вытягивали вместе с В. Я. Станицыным “октябрьскую премьеру”, спектакль сошел после 26 представлений. Пьеса Н. Е. Вирты “Хлеб наш насущный” из жизни современной деревни получила Сталинскую премию, но спектакль, поставленный И. Я. Судаковым и М. О. Кнебель с лучшими актерскими силами (К. Н. Еланская, В. Н. Попова, А. П. Георгиевская, М. П. Болдуман, А. Н. Грибов и другие), почти не посещался, – срочно нужно было искать что-то в подспорье, тем более что предстоявшее 50-летие МХАТ предполагалось справлять как национальный праздник.

Обсуждение “Зеленой улицы” внутри театра после просмотра 18 октября 1948 года было ровным и кисловатым. Б. Г. Добронравов сказал несколько жестких слов о В. И. Макарове. За В. З. Радомысленским записали: “Художественный театр должен был показать это более тонким образом. Уж очень это грубо”. А. Н. Грибов, оценив красивые декорации Б. И. Волкова со звездным небом и с железнодорожными огнями в первой картине, заметил, что не хватает конкретности: где все это происходит? что за город? почему всегда тут как тут академики и прочие? Об А. П. Зуевой, которая играла мать Сибирякова, сказал: “Я не вижу особого материала, который бы позволил ей вдруг найти в себе новые вещи. Играет она честно, добропорядочно. Спрашивать с нее больше нельзя”. Примерно то же можно было сказать о спектакле в целом.

Спектакль средней руки сработал, однако, как детонатор: с ним связалась публикация редакционной статьи в “Правде” 28 января 1949 года “Об одной антипатриотической группе театральных критиков”. Началась кампания, которая 4 года спустя имела итогом “дело врачей-убийц”. Свирепа была лексика статей против “безродных космополитов”, пытавшихся (как доказывалось) сбить МХАТ с патриотического пути и помешать выходу направленной против них и против их козней “Зеленой улицы” (“мелкие душонки блудливых двурушников”, “существа, рожденные ползать”).

Автор – не столько по ходу репетиций, сколько в согласии со сгущающейся политической атмосферой – с весны делал вставки. Роль, в которой, казалось, Прудкину предстояло лишь повторять своего жизнелюба и циника Мехти

из “Глубокой разведки”, а в сценах с Тарасовой – Софьей Романовной варьировать их дуэт Шервинского и Елены из “Дней Турбиных”, – роль претерпела метаморфозу. Не только и не столько ловелас и жуир, но космополит и предатель, Крутилин в окончательном варианте текста оказывался сродни герою “Чужой тени”, ждавшей во МХАТе своего черед. Под прикрытием рассуждений о науке вне политики и без границ он передавал за рубеж – то есть врагу – русские открытия.

Кампания против “космополитов” пошла по той же схеме, которая определяла фабулу “Страха”, “Хлеба”, “Половчанских садов”, “Чужой тени”, наконец, “Заговора обреченных”: разоблачался темный комплот врагов советского театра. На обсуждении “Зеленой улицы” в Союзе писателей 21 февраля 1949 года Вс. Вишневский, предупредив, что спектакля не видел, итожил: “Произошел бой Московского Художественного театра с группой диверсантов... Попытки диверсантов отбиты, и в этом бою они сломали свои хребты”. “Это крупный бой, бой русских советских людей с диверсантами и антипатриотами”. В пьесе – “циклопический уклон”: “да, это наши русские, сильные, кряжистые характеры. И я понимаю, почему космополиты, увидев...”. Театр принимал комплименты, А. М. Карев благодарил Сурова – “мы стали политически зрелыми”, признавался – “я устал от “дядей Ваней” и тетей Сонь”.

Характерны были похвалы: “правильные, простые и ясные ключи”. Характерны были и немногочисленные указания, что бы еще улучшить в спектакле: И. П. Гошеву укорили в “акварельности”. “Чересчур мягкие краски”.

Это был пик “размхачивания” МХАТа: после “Зеленой улицы” и так называемого “разгрома космополитов” за один год трижды ставят пьесы, попирающие законы, природные для “художественников” (“Заговор обреченных” Вирты, “Чужая тень” Симонова, “Илья Головин” Михалкова, 1949). Как если бы они в самом деле “устали от дядей Ваней”. Критерий элементарной правдивости предмета отбрасывался – при усиливающемся, настырном жизнеподбии.

К чести зала, “Зеленую улицу” не полюбили. МХАТ сберегал ее в репертуаре, притом, что уже на второй сезон дать больше, чем 19 представлений, не удавалось, на третий – сыграли 13 раз, на четвертый – 5 раз, “Заговор обреченных” шел и того хуже: за три сезона – 25 представлений.

И. Соловьева

“Поздняя любовь”

Late Love

by Aleksandr Ostrovsky

Этот спектакль 1949 года не подымался на щит, не числился к образцовым работам МХАТ, с которых должны были брать пример остальные театры страны. Показанный в конце торжественного юбилейного сезона 1948/49 года, он держался особняком. В честь 50-летия МХАТ идет “Зеленая улица”, “Хлеб наш насущный”, а в филиале Н. М. Горчаков неторопливо репетирует камерную полузабытую пьесу, написанную Островским в 1873 году. Добротно-реальны декорации И. С. Федотова, все соответствует авторским ремаркам: деревянный домик в московском захолустье, “бедная, потемневшая от времени комната”. Казалось, что пьеса написана именно для этих актеров, сочетающих тонкость психологии с тщательностью бытописания.

Мизансценировка проста, ритм нетороплив, но в нем точные переходы; разнообразна речь — от мещанской скороговорки Фелицаты — В. А. Дементьевой до рассуждений ее образованного сына Николая — П. В. Массальского. Со строгой скромностью Людмилы — А. И. Степановой контрастирует жизнерадостность купеческой вдовы Лебедкиной — О. Н. Андровской. Одна — словно курсистка с полотна Ярошенко, другая — в моднейших шелках и бантах, а всё Варвара Харитоновна из того же Замоскворечья.

Когда “Поздняя любовь” вышла в свет, критики-современники отмечали “упадок” драматурга. Вл. И. Немирович-Данченко в 1900 году угадывал в той же пьесе Островского (как и в “Бесприданнице”) обновление архитектоники драмы: “ему удастся без малейшей аффектации и без всяких технических натяжек соединить почти все три единства со спокойным, ему одному свойственным, эпическим течением...”

Художественный театр ко времени постановки “Поздней любви” успел усвоить и обжить особую архитектуру Островского, давно уже не опасался сопоставлений своих работ с традицией Малого театра, спокойно сближался с этой традицией, не боясь утратить собственный взгляд на драматурга. Горчаков мягко приглушал открытый звук, прослеживая “эпическое течение” жизни, судеб — в камерном спектакле. Безжалостная жизнь окрашивалась светом поздней любви Людмилы, не менее самоотверженной любви простака Дормедонта — В. В. Грибкова к



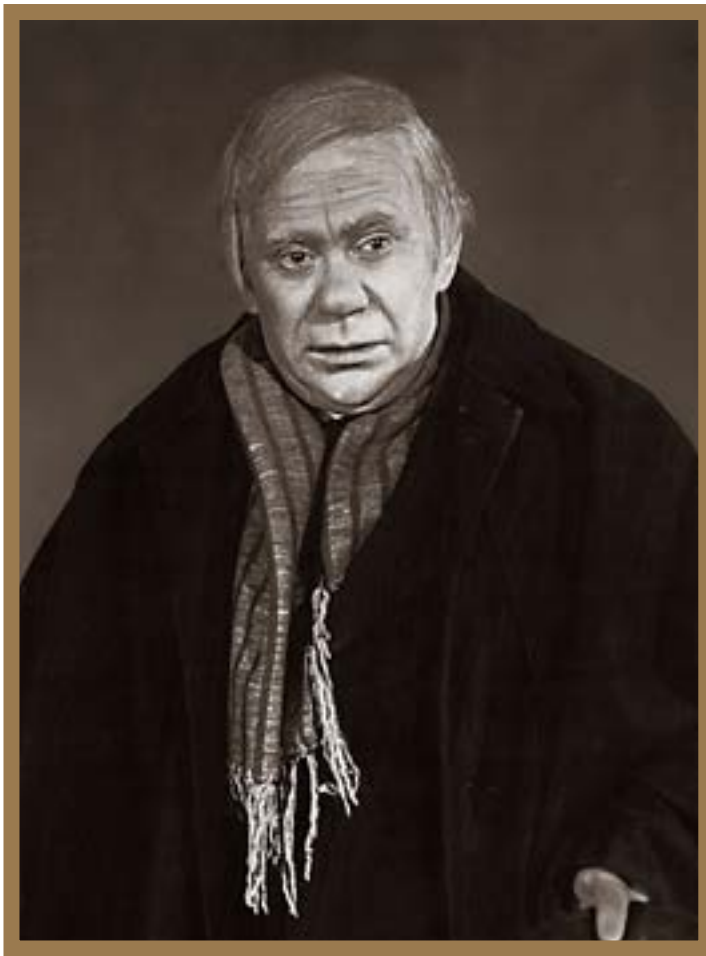
Людмиле. Камертоном спектакля было исполнение М. М. Яншина. Его Маргаритов был не только нежным отцом, тихим московским обывателем — был истинным “адвокатом из отставных чиновников”. Благообразный, незлобивый Маргаритов — Яншин продолжал череду “маленьких людей” русской литературы и сцены: “Он, Маргаритов — маленький человек не потому, что и мухи не обидит, а вот именно потому, что его обидеть невозможно, и со своей участью он вполне примирился. Знает, что “пострадал занапрасно” [...] но теперь вот — не ропщет и не жалуется, теперь — и терпелив и покорен” (К. Л. Рудницкий).

В смиренности Маргаритова — Яншина его защита от жизни. Такой же защитой была для него нерушимая, великая любовь к дочери. Яншин играл сцену, когда обнаруживается исчезновение бумаг, ей доверенных, именно как трагедию обманутой любви. Прелестен был предшествующий кульминационной сцене последнего акта его диалог

с писарем Дормедонтом, который (мечтая о Людмиле) в казенной бумаге вместо слова “департамент” вывел “фиксатуар”. Во взгляде писаря — растерянность и мечта. Маргаритов бормо-

Людмила — А. И. Степанова

Angelina Stepanova as *Lyudmila*



чет-ворчит: “Фиксатуар, фиксатуар”, открывает ключиком портфель, перебирает привычным жестом документы. Спокойно считает: “четырнадцать... шестнадцать”... Семнадцатого нет. Снова пересчитывает: с ним считает весь зрительный зал. “Обедя потерянным взглядом зал, Маргаритов выдохнул: “Продали!”, и зал взорвался невероятной после мертвой тишины оглушительной овацией. [...] После окончания спектакля я стал считать вызовы. Помню, что занавес давали восемнадцать раз” (В. Я. Лакшин).

Яншин играл Маргаритова 440 раз. Спектакль шел на сцене филиала МХАТ 25 лет – до 1974 года.

Е. Полякова

Маргаритов – М. М. Яншин

Mikhail Yanshin as *Margaritov*

“Плоды просвещения”

The Fruits of Enlightenment
by Lev Tolstoi

Лев Толстой предназначал свою комедию домашнему, любительскому спектаклю в Ясной Поляне. Через год с небольшим, в 1891 году, комедия была сыграна любителями в Москве: Станиславский, поставивший ее в Обществе искусства и литературы, считал “Плоды просвещения” своим “первым режиссерским опытом в области драмы”. Все исполнители (М. П. Лилина, В. М. Михайлов, В. В. Лужский, В. Ф. Комиссаржевская, выступавшая под псевдонимом Комина) играли своих современников, комедийных, одновременно – живых героев Толстого. Звездинцев – Станиславский себе и зрителям напоминал писателя Григоровича, Бетси – Комиссаржевская была барышней дворянского круга; гостиная, планировку которой дал Станиславский, – модно-современная гостиная в старинном столичном особняке. “Я стал ненавидеть в театре театр и искал в нем живой, подлинной жизни” – так формулировалось то, что впоследствии будет именоваться “толстовским в Художественном театре”.

“Плоды просвещения” то и дело возникают в репертуарных планах Художественного театра. К ним обращается Вахтангов перед работой над “Принцессой Турандот”, в 1921 году как бы нащупывая принципы “игры в игре”, “отношения к образу”: пьеса должна была идти в декорациях, воспроизводящих яснополянский интерьер, словно сегодняшние актеры, без грима, в своей одежде приехали к Толстому и для него играют спектакль. Перед началом предполагалась импровизация – то ли Константин Сергеевич расскажет о замысле спектакля, то ли В. М. Лопатин (Михайлов) вспомнит яснополянский спектакль, в котором он покорила и автора, и всех зрителей в роли Третьего мужика. Мог ли получиться такой спектакль? Это – из области гадательной. Факт непреложный – с конца 1921 года не Вахтангов, а Станиславский готовит “Плоды просвещения” в Художественном театре. В статьях, которые русские критики печатают за рубежом, сообщается: спектакль задуман как объединение актеров разных поколений. Дневник репетиций свидетельствует: ищут внутреннюю связь, спайку персонажей. Неожиданным и удачным оказывается выбор художника: это И. И. Нивинский, известный по работам с Вахтанговым (“Эрик XIV”, “Принцесса Турандот”). Станиславский провёл 85 репетиций. Работу не успели закончить до гастрольной поездки в Америку.

“Плоды просвещения”, для которых на редкость удачно подбирается ансамбль (Немирович-Данченко полагал, что для этой пьесы ни один театр в мире не обладал таким великолепным составом исполнителей), снова возникают в 30-е годы в планах “большой классики”: в протоколе совещания 2 февраля 1933 года их постановка названа наиболее важной задачей. Однако впервые на сцене Художественного театра комедия Толстого была показана лишь в 1951 году.

Руководитель постановки М. Н. Кедров, режиссеры Н. Н. Литовцева и П. В. Лесли, как и Станиславский в

повар). Как если бы он хотел усложнить задачу, на роли профессора Кругосветлова, медиума Гросмана и барона Коко режиссер назначил актеров, пришедших из театра Корша – В. О. Топоркова, Б. Я. Петкера и А. П. Кторов; на роль лакея Григория – выходца из Театра революции В. В. Белокурова. Волевые усилия Кедрова, которые слишком долго проявлялись только в организационных делах и в устранении от руководящей роли в театре всех, в ком он предполагал недостаточно надежных сторонников исповедовавшегося им метода (так были удалены из театра П. А. Марков и М. О. Кнебель), на этот раз были



1922 году, хотели воспользоваться легкой и ясной комедией, чтобы проверить и укрепить единство творческого метода. Состав был едва ли не нарочито пестрым. Предстояло “сыгратся” актерам разных поколений Художественного театра (от Л. М. Кореневой – Звездинцевой и Ф. В. Шевченко – Толстой барыни до Т. А. Забродиной, только что – в 1949-м – пришедшей из Школы-студии и получившей роль Тани) – с их давними товарищами, которые вернулись сюда после многих лет работы во МХАТ-2, закрытом в 1936 году (В. В. Готовцев – Федор Иваныч, А. И. Чебан – Сахатов, В. А. Попов – Старый

отданы доказательству творческой состоятельности метода физических действий, его увлекательной и объединяющей силы.

Кедров заботился о том, чтобы “ряд актерских жемчужин” низался на крепкую “ниточку”; строил сценическое действие на столкновении народных, крестьянских хлопот насчет земли с абсурдом “просвещения”,

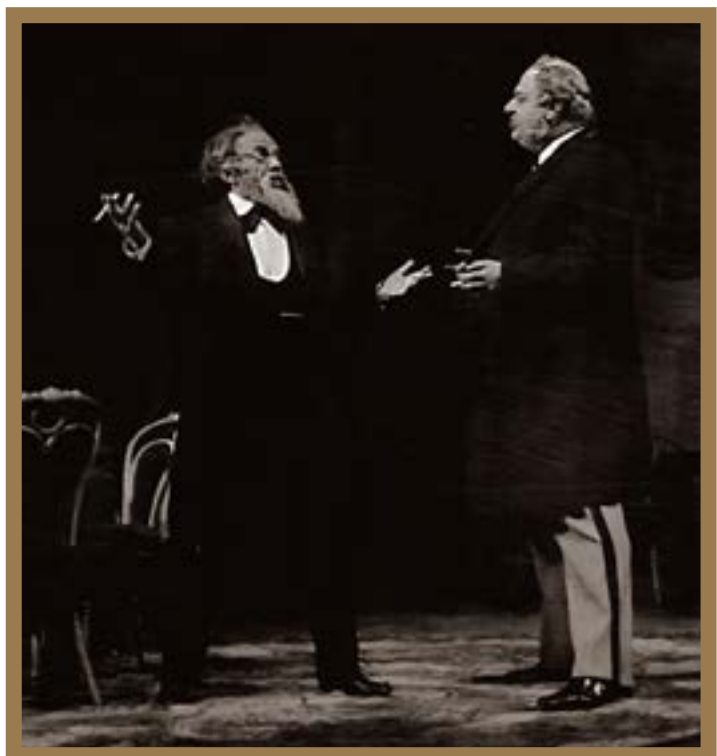
Сцена из II действия

Scene from Act II

с вихрями мнимых забот, мнимой науки. Назидательности в спектакле не было — шла комедия, равно увлекательная для актеров и зрителей. “Надо заострить, чтобы проникло” — забота Толстого, переписывающего комедию, вставляющего в нее целые роли, разрешающего скорбь “размышлений у парадного подъезда” в фарсовых ситуациях. Комедийны в своей серьезности, серьезны в комедийности были все диалоги, все мизансцены, все течение действия. Трио мужиков (у каждого — своя мечта, забота о земле) — А. Н. Грибов, А. В. Жильцов, В. В. Грибков — дивились ленивой суете барского дома,

драму, теряя место. Отточенный театральный “уход”: согбенная спина Якова и крики барыни — “Вон, вон...”.

Режиссер напоминал художнику А. П. Васильеву о комедийной природе пьесы (из всех работ Кедрова “Плоды просвещения” давали наибольшее проникновение в жанр). Отвергая натуралистическое решение, он убедил для “барского этажа” искать легкомысленную, “порхающую”, мотыльковую многоцветную гамму; для “нижнего этажа”, отказавшись от попыток представить кухню мрачным жилищем угнетенных, нашли уютное сочетание белого и коричневого, чистотой блестели полы, лавки, стол. Ко-



дуэту-шараде, который вытанцовывали Бетси — А. И. Степанова и Коко — А. П. Кторов; вереница господ-спиритов врывается в мирно заснувшую людскую, до смерти пугала мужиков; в полной темноте шло действие спиритического сеанса со своим “звуком лопнувшей струны” — это гитарой били барина по голове. Спирит Гросман в исполнении Петкера был “из Одессы”, господа Звездинцевы, профессор Кругосветлов, Толстая барыня — москвичи высшего круга. Топорков в своем Кругосветлове сочетал полную веру в спиритизм с полным презрением к неверующим; абсурд воплощался в логичнейшем

построении огромного монолога-лекции третьего акта. Тут же — в полную силу — буфетчик Яков (А. Г. Шишков) переживал свою

дейдность была найдена и в решении центральных ролей (В. Я. Станицын был тем смешнее, чем невозмутимее был его Звездинцев, как бы его ни дурачили) и в ролях эпизодических (Е. Н. Ханаева — Княжна незабываемо-небрежно подавала ножку, которую обувал лакей). В легкой соразмерности, в едином ритме спектакля не ощущалось ни малейшего напряжения: ощущение импровизационности, первоначальной реальности действия сохранялось на всех представлениях этого спектакля-долгожителя.

Е. Полякова

Сцена из III действия
Профессор — В. О. Топорков
Звездинцев — В. Я. Станицын

Scene from Act III
Vasily Toporkov as *Professor*
Viktor Stanitsyn as *Zvezdintsev*

Сцена из III действия
Бетси — А. И. Степанова
Марья Константиновна — Г. И.
Калиновская
Вово — П. В. Массальский
Петрищев — А. М. Комиссаров

Scene from Act III
Angelina Stepanova as *Betsy*
Galina Kalinovskaya as *Mariya*
Konstantinovna
Pavel Massalsky as *Vovo*
Aleksandr Komissarov as *Petrishchev*

“Залп «Авроры»”

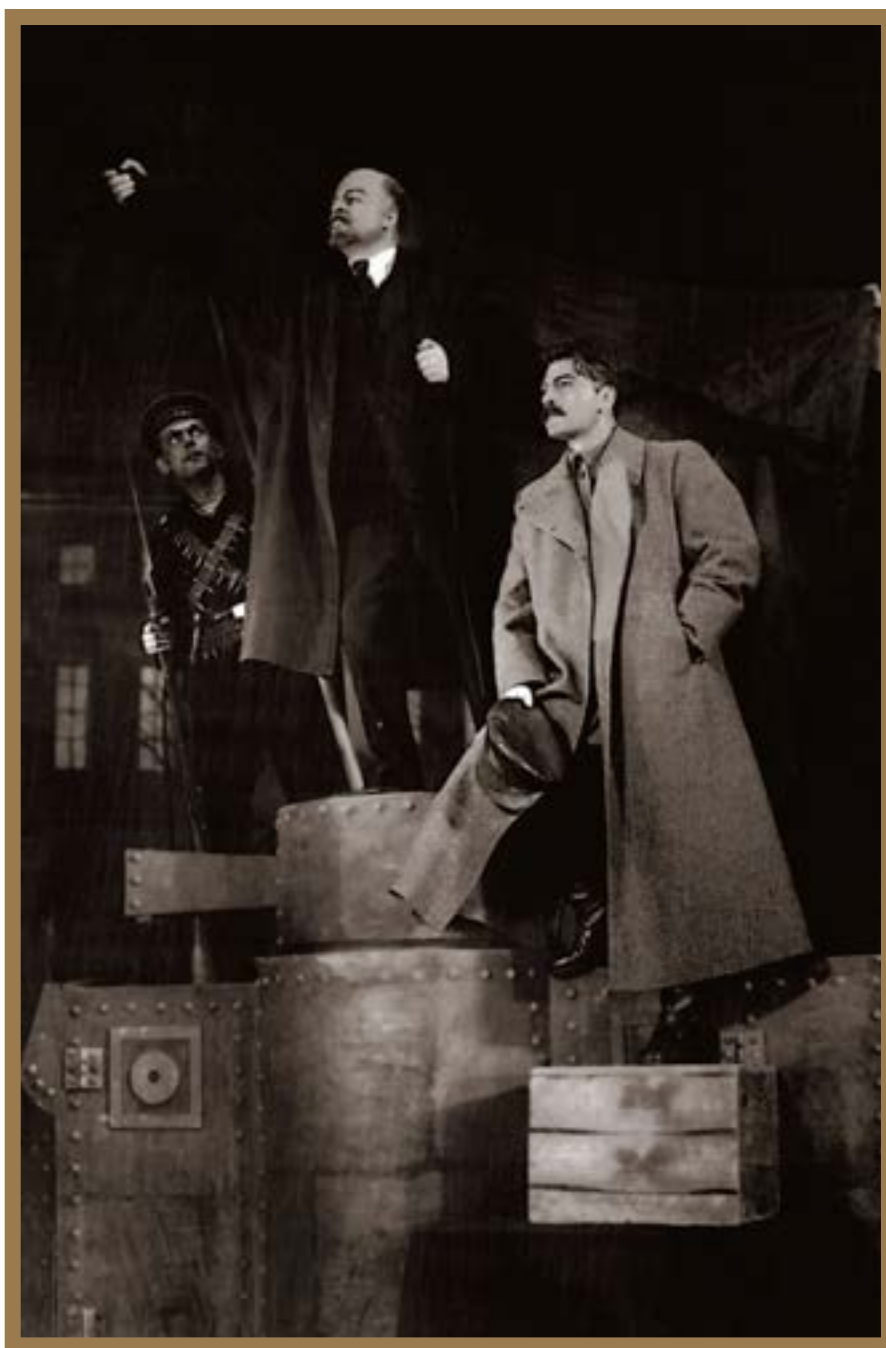
The Aurora's Salvo

by Mikhail Chiaureli, Manuil Bolshinzov

Первого декабря 1939 года Комитет по делам искусств при СНК СССР издал приказ № 625: “О работе над пьесами с образами вождей партии”. Оговаривалось: приступать к ним можно “в каждом отдельном случае лишь после специального разрешения”, “на основе учета творческих возможностей данного театра”. Поскольку приказ вышел незадолго до 60-летия И. В. Сталина (21 декабря 1939), можно было понять: в виду имеются пьесы именно с его, Сталина, образом. Не всем разрешилось поздравить его посвященной ему премьерой о нем самом. Беда с “Батумом” М. А. Булгакова в МХАТе разразилась до приказа, — вполне вероятно, что издать его побудила эта история, стоившая в конце концов жизни драматургу.

“На основе учета творческих возможностей” МХАТ мог претендовать на воплощение образа. Заминка была за пьесой. Еще в 1948 году в театре был текст Н. Ф. Погодина — “На Можайском шоссе”, любопытное сочинение, основанное на армейской байке, будто Сталин был на фронте в тяжкие дни прорыва на Москву. В протоколах записано, кто мог бы претендовать на роль: М. П. Болдуман и Б. Г. Добронравов (уж если инсценировать легенду, то почему Сталину не быть голубоглазым и высоким, как Добронравов). Но идею не реализовали. Другие театры — после вахтанговского “Пути к победе” с Р. Н. Симоновым, 1939 — до 1949 (следующий юбилей) играли только романтическую драму из поры его юности (“Из искры...” Ш. Дадиани). К 70-летию (1949) Малый театр выпустил “Незабываемый 1919-й” Вс. Вишневского: Сталин был в этом патетическом и авантюрном сочинении главным персонажем, Ленин появлялся только в прологе — посылал любимого ученика спасать Петроград. Художественный театр поднес к празднику 70-летия вождя “Чужую тень” — Сталин тут действующим лицом не был. За театром, таким образом, оставался должок.

Длинноты в ретепиционном процессе, заволаживающая вялость были данностью М. Н. Кедрова. Он не изменил своей “тихомедлительности”, приступив в 1951 году к исторической хронике “Октябрь” (“Залпом «Авроры»”



сочинение М. Чиаурели и М. Большинцова названо было к премьере). За пьесой стояла давняя киноработа Чиаурели “Великое зарево” (1937). Трудно разгадать тяготение Кедрова к этому мастеру большой линии, с его вкусом к движению мощных масс, к вплетанию в исторические события вымышленных фигур, впрочем, представитель-

I действие, 2 картина
Ленин — П. М. Винников
Сталин — В. И. Квачадзе
матрос — А. А. Щербakov

Act I, Scene Two
Pavel Vinnikov as *Lenin*
Valerian Kvachadze as *Stalin*
Arkady Shcherbakov as *Sailor*

ствующих от имени и по поручению множеств, к скрещенным патетики, гротеска и чувствительности. Природа Кедрова всему этому была вполне чужда. То, в чем заключался его режиссерский дар — способность отирать актерские штампы, доискиваться импульсов живого действия, сцеплять их непреложно и филигранно, — было просто ни к чему в постановке “Октября”. Эта пьеса требовала лишь энергии и темперамента, чувства “большой формы” и пафоса иллюстрации.

В протоколах МХАТ есть списки вопросов, с которыми в связи с “Октябрем” намеревались обратиться в Музей В. И. Ленина и в ИМЭЛ: кто (поименно) встречал Ленина на Финляндском вокзале весной 1917-го, какая была погода, как выглядел изнутри особняк Кшесинской, когда там был штаб большевиков, кто (опять же поименно) присутствовал на съезде Советов и кто как реагировал, когда Ленин выкрикнул: “Есть такая партия!”, кто был в президиуме и кто в зале VI съезда партии, какие висели там плакаты и лозунги и проч. Желательны фотоматериалы. Готовят заблаговременно портретные гримы (15–17, не считая двух главнейших; из большевиков на сцену выходят Молотов, Свердлов, Калинин, Дзержинский, Орджоникидзе; из их противников — Чхеидзе, Суханов, Скобелев, Церетели и другие). Эта добросовестность могла бы показаться данью традиций раннего МХТ, если бы она не подтачивалась тем, что запрашивающие знают: они иллюстрируют не реальные исторические события, а их властно скорректированную версию; представляют в натуралистических гримах то, чего не было. Хорошо бы читался поименный состав VI съезда в подлиннике: сплошь расстрелянные “враги народа”.

М. Н. Кедров не зря устраивал экскурсии в советские залы Третьяковки и просмотры историко-революционных фильмов. Компановка народных сцен его спектакля неотличима от выбранных примеров. Первая — выход Ленина и Сталина к ждущей толпе. На первом плане броневик: Ленин на нем, с ораторски выброшенной вперед рукой; справа от него на фоне знамени — Сталин, сделавший шаг и опершийся кулаком о колено, готовый вести в указанные другом дали; группу замыкает фигура матроса в бескозырке на ступеньке слева, жадно глядящего на вождей. Толпа затопляет авансцену. Вторая народная сцена — финал. Портал Смольного повернут под углом к залу, здание все светится огнями, в глубине дымят костры, скрещиваются лучи прожекторов, Ленин говорит со ступеней. В протоколе репетиций 20 октября 1951 констатация: “Имеющегося мужского состава труппы явно недостаточно”. Нужно по меньшей мере 150 мужчин, а руководитель Школы-студии В. З. Радомысленский не позволяет мобилизовать в спектакль учащихся. Спрашивается, как быть.

В спектакле занят практически весь театр. Керенского играет М. И. Прудкин, его адъютанта, ставленника корниловцев Алексея Шатрова — Г. Н. Колчицкий, его пылкую поклонницу из женского батальона смерти г-жу Шатрову

— О. Н. Андровская (роль написана в духе фарса), вдохновителя антибольшевистских акций миллионера Липатова — В. Л. Ершов, шпики Яшина — Б. Я. Петкер, предателя Воронкова, в котором надо узнавать то ли Зиновьева, то ли Каменева, — В. О. Топорков, послов английского и американского — А. П. Кторов и Н. К. Свободин, жену посла — Н. И. Слостенина, полковника Владимира Шатрова, честного патриота, который приходит к большевикам, — М. П. Болдуман. Фронтовиков Багрова, Середу и Тимура в первом составе играли Н. И. Боголюбов, Н. И. Дорохин, А. В. Вербицкий. Юную Наташу, в доме которой скрывается преследуемый после июльских событий Ленин, играла М. В. Анастасьева, ее мать — Н. И. Богоявленская.

В мае 1952 года состоялся показ Комитету по делам искусств. Вскоре в протоколах зачастили записи: где же актер В. И. Квачадзе, грозят нагоняем тем, кто его до сих пор не вызвал в Москву. Еще раньше в протоколе было зафиксировано, что пробуете на роль некто Сумкин. С ним потом занимаются еще два часа. 4 июня 1952 года записывают, что пробовался актер Веников, потом исправляют ошибку: Винников.

Обсуждение, в итоге которого сняли прежних исполнителей (А. Н. Грибова и Г. А. Герасимова), шло, по-видимому, без протокола. Возможно, не хотели напоминать “Кремлевские куранты”, где они играли те же роли Ленина и Сталина (вроде бы не они вызвали гнев, после которого спектакль сняли, но рисковать не стоило). Спектакль, состоявшийся 1 ноября 1952 года, сыграли П. Г. Винников и В. И. Квачадзе (первый в труппе с 22 августа 1952, второй — с 23 октября).

Более глухой премьеры — кажется, без единого публичного отклика — в Художественном театре не бывало. Трудно даже сказать, состоялась ли она? В протоколах следуют дальнейшие записи репетиций (при таком огромном составе всегда возникает надобность кого-то вводить, но речь не только о вводах). Сыграно 8 представлений, потом с 23 ноября 1952 по 17 января 1953 — ни одного. Потом играют часто — с перерывом на те несколько дней, когда спектакли отменены повсеместно из-за смерти Сталина. После 7 июня 1953 опять перерыв. Спектакль 3 декабря 1953 объявлен премьерой. В суфлерском экземпляре следы переделок — ряд сцен со Сталиным теперь идут как сцены с Лениным (реплики не изменены); еще часть текста роли распределена между актерами в гримах Молотова, Калинина и других, но и у Квачадзе остается достаточно. При непривычно сухих отзывах (рецензия Б. Рюрикова в “Правде”) “Залп «Авроры»” сохраняется в репертуаре три сезона. В последний раз приветствующая вождей массовка при свете прожекторов и зареве костров отшумела, усиленная радио, 1 мая 1955 года (82-е представление).

И. Соловьева

“Мария Стюарт”

Maria Stuart
by Friedrich Schiller

Постановка “Марии Стюарт” в 1957 году – единственный за всю столетнюю историю Художественного театра случай обращения к драматургии Шиллера. Немецкого классика в МХТ никогда не считали “своим” автором – в отличие от Шекспира. В последние годы жизни Вл. И. Немирович-Данченко часто говорил о непреодолимых или, по крайней мере, непреодоленных трудностях, которые ставит перед актером психологического театра шиллеровская романтическая риторика, к тому же прочно сросшаяся со стереотипами традиционного театра. “Бороться против такого театрального пафоса, против декламации, освободить от всего этого текст Шиллера мне не под силу”.

Спектакль, поставленный В. Я. Станицыным, волей или неволей брал на себя эту задачу. Она отчасти была облегчена тем, что “Мария Стюарт” – самая, вероятно, “шекспировская” из пьес Шиллера, но более всего – тем, что театр ставил трагедию в новом переводе Б. Л. Пастернака, который сделал для истории русских переводов Шиллера то, что хотел – и не чувствовал себя в силах – сделать Немирович-Данченко для театральной истории Шиллера в России. Пастернак создал текст, полный прозрачной ясности и высшей поэтической простоты. Актеры МХАТ, обычно не слишком большие охотники играть пьесы в стихах, сразу стали энтузиастами пастернаковского перевода.

Главной причиной, почему взяли ставить “Марию Стюарт”, были, как это часто случается, соображения внутритеатрального свойства: две выдающиеся актрисы Художественного театра А. К. Тарасова и А. И. Степанова могли сыграть роли, может быть, самые знаменитые в женском трагическом репертуаре – Марию и Елизавету.

Постановка В. Я. Станицына, соединявшая тяжеловатую солидность исторической прозы с традиционными эффектами романтической костюмной драмы, вряд ли принадлежала к шедеврам режиссерского искусства МХАТ. В истории Художественного театра “Мария Стюарт” 1957 года осталась главным образом благодаря исполнению двух главных ролей.

Степанова была беспощадна к своей Елизавете. Актриса не оставляла ни малейших иллюзий по поводу мотивов, управлявших “королевой девственницей”. Государственные резоны, политические расчеты владели ее Елизаветой



куда меньше, чем ненасытное женское тщеславие, жажда обольщать. В Марии Стюарт она стремилась уничтожить не столько опасного политического врага, сколько соперницу – женщину. Уничтожить, но прежде насладиться ее унижением, растоптать ее на глазах любовника. Блестящий и язвительный портрет стареющей женщины, затянутой в корсет рыжей куклы с густо набеленным лицом, острыми глазами, невыносимым характером и, в сущности, несчастной судьбой Степанова создавала в свойственном ей победоностро-резвом, иронически-снижающем стиле, на грани жесткого современного гротеска. Сценический язык, на котором изъяснялась актриса, не очень совпадал с монументальным академизмом общего решения спектакля – в его пределы гораздо лучше вписывалась Мария – Тарасова.

Тарасова играла шиллеровскую героиню со своей обычной властной силой, эмоциональной энергией и заразительностью, хотя, пожалуй, слишком часто прибе-

гала к давно проверенным приемам: те же знакомые певучие, полетные интонации, тот же защитительный взмах рук, та же резким движением откинута назад голова – публика легко узнавала прежние роли любимой актрисы, первым долгом – Анну Каренину.

Елизавета – А. И. Степанова
Лестер – П. В. Массальский

Angelina Stepanova as *Elizabeth*
Pavel Massalsky as *Lester*



Вершиной трагедии оказывался у Тарасовой последний акт. Мария выходила на сцену, уже простившись с миром. На врагов и друзей она смотрела теперь “оттуда”, отстраненным и строгим взором. Желание победы и страх смерти покидали ее, она была теперь свободна. Молча и твердо она спускалась по лестнице на казнь, вниз, в смерть. Лицо ее, освещенное снизу багровым светом, было полно нездешнего покоя. Такой она осталась во влюбленной памяти поэта – переводчика трагедии:

К смерти приговоренной,
Что ей пища и кров,
Рвы, форты, бастионы,
Пламя рефлекторов?

А. Бартошевич

Сцена из III действия
Елизавета – А. И. Степанова
Мария – А. К. Тарасова

Scene from Act III
Angelina Stepanova as *Elizabeth*
Alla Tarasova as *Maria*

Мария – А. К. Тарасова

Alla Tarasova as *Maria*

“Золотая карета”

The Golden Carriage
by Leonid Leonov

Премьера “Золотой кареты” 6 ноября 1957 года была событием как целое и личной радостью для ее инициаторов. Событийной ее делал не только уровень актерского исполнения: к юбилейной дате (сорокалетие Октября) выпустили спектакль по пьесе, десять с лишним лет назад осужденной. “Золотая карета”, с ее общим фоном послевоенного разорения, с ее мрачностью и углубленностью в изломанные душевные пласты, в самом деле была непредставима рядом с пьесами, какие заказало Постановление ЦК 1946 года “О мерах по улучшению...”. В 1955 году, при общих переменах, которые во МХАТе выразились и в смене лиц, к Леонову потянулись разом и новый директор, А. В. Солодовников, и новый человек в литчасти — Е. Д. Сурков, и, конечно, вернувшийся в театр П. А. Марков, издавна влюбленный в многозначительность и загадочность конструкций Леонова, в разительность философских поворотов, в сложную вязь психологического рисунка, в нечто дразнящее, заложенное в самом ритме и слове его пьес.

Первый вариант “Золотой кареты” (тот самый, попавший под запрет) был издан в 1946-м. В 1955-м переделанную пьесу автор опубликовал в журнале “Октябрь”. Над этим текстом и работали режиссеры МХАТ (состав режиссерской группы менялся — сначала в нее вошли А. Н. Грибов и В. Я. Станицын, затем их сменили П. А. Марков и В. А. Орлов, на последнем этапе работали трое — Марков, Орлов, Станицын. Меняли и художника: сначала — А. Д. Понсов, потом — Л. Н. Силич).

Простосердечный рецензент в похвалу заметил после премьеры: МХАТ дополнительно потрудился над текстом; ушло впечатление “тягостного, жесткого письма, изломанности души персонажей. Значит, критика помогла!” (“Советская культура”, 1957, 30 нояб.). Между тем свойства, будто бы счастливо изжитые, так же неотъемлемы у Леонова, как и фольклорная основа его пьесы.

“Золотая карета”, где речь о мучительно извратившей себя любви, о немилосердной жажде справедливости, при том, что несправедливы сами по себе жизнь и судьба, о разорванной памяти (то и дело теряет нить, сбивается тот, кто обрек себя на служение памяти и совести войны — контуженый полковник Березкин), так же увлекала артистов

МХАТ, как и смущала их. Принимая извитой, дразнящий стиль автора и успешно ища ему сценических соответствий, они то останавливались в нерешительности перед его общими идеями, то энергично перетолковывали их на свой — точнее на общепринятый тогда — строго жизнерадостный лад.

Смущал их прежде всего важнейший у Леонова мотив выбора, — понимая его поэтически, они конфузились его житейски и давали ему идеологически благонаправленное разрешение.

Выбор — один из постоянных фольклорных мотивов: выбор того или иного поворота на распутье, того или иного из ларцов, принесенных женихами. В пьесе выбор, однажды стоявший перед матерью (был у Машеньки нищий жених, не пошла за ним, и вот он, знаменитый академик Кареев, теперь вернулся в той самой “золотой карете”, о которой когда-то сказали ему в насмешку), вновь вставал перед ее дочерью Марькой. Влюбившись в нее, сын Кареева складывал к ее ногам весь мир, — не соблазняя, но даря. В пьесе Марька еще не любит никого — ни слепого Тимошу, ни победоносного Юлия. Ей выбирать между ларцами-загадками — с золотом, серебром или свинцом. И в пьесе она выбирала ларец Юлия, ларец владения миром.

В спектакле, однако, нарочито звонкая, то и дело смеющаяся Марька (Э. А. Позднякова) любила Тимошу (Л. И. Губанов) и пренебрегала богатством Юлия, которого Л. Г. Топчиев в согласии с режиссерским рисунком играл едва ли не так, как в те годы начали играть стилиг. Тем самым выбор становился лишь выбором между любовью в шалаше и бытовыми преимуществами: он предreshался общепринятыми нравственными правилами. Это было не единственным знаком упрощения. Так же упрощались отношения старших. К. Н. Еланская отказывалась от многослойности образа, от темы вины, от темы любви, помня прежде всего, что Марья Сергеевна Щелканова — “городничиха”, любимица народа, что она живет нужнейшими хлопотами. М. И. Прудкин в лад ей сокращал подтекст роли Кареева, акцентируя его фатоватое самодовольство, его хвастливые чемоданы желтой кожи, веские признаки жизненных приобретений.

Впрочем, Кареев и Щелканова не были в центре спектакля. Режиссура разгадала особенности леоновской композиции, с ее внутренней обдуманной неустойчивостью, с отсутствием “опорных” фигур, с постоянными “подвижками” (характерно, что в спектакле то и дело использовались едва заметные движения круга, позволявшие иначе видеть мизансцену, смещать ее центр, приближать к зрителю).

Разгадав конструкцию, МХАТ рисковал, приближаясь к ядру пьесы, к ее органическому сочувствию несчастью и к столь же органическому недоверию к счастью, несочувствию ему (это недоверие и несочувствие счастью сближает Леонова с Чеховым, при всей розни их эстетики). В спектакле, как и в пьесе, персонажи с обостренной жиз-

ненной энергией и с инстинктом “своего гнезда” в лучшем случае комичны (так играла О. Н. Лабзина Дашеньку — в хватательном рефлексе этой крикуньи была обезоруживающая наивность). Чаще подобные персонажи гротескны и страшны (так играла Ф. В. Шевченко мадам Табун-Турковскую — широкогорлую претендентку на жилплощадь, на прием без очереди, на трепет собеседников, на туфельку Золушки, короче, на счастье).

Непряхина, одного из персонажей, щедро оделенных несчастьем, играл А. Н. Грибов — играл, пренебрегая всем, что орнаментирует роль, без красочек, на которые был

уживалась с тем, как рядом Б. Я. Петкер играл факира Марка Семеновича Рахуму из Индии, с истлевшими газетными вырезочками про успех его выступлений по клубам, с просьбой налить меду если можно не в банку, а в бидончик, с рассказом о внуках и о том, что есть такое место — Бабий Яр: трагедия бесстрашно пользовалась смешным еврейским акцентом.

“Золотая карета” была сильна мерой горя, в ней заключенного. Она была сильна резкой мыслью, что отречение от благ мира есть выбор верный, а жадное их приятие — выбор неверный. Впрочем, автор слишком легко вводил,



великий мастер. Его Непряхин был сосредоточен, эконом в выражении себя, как человек, которому предстоит с его горем пройти немерянную дистанцию. Та же готовность к немерянной дистанции ощущалась в ровной повадке Тимоши, строгого юноши с чуть слишком выпрямленной спиной, с чуть высоковатым посланным взглядом невидящих глаз. Этих людей не назовешь замкнутыми: Березкин — В. А. Орлов точно подбирал тяжелые и емкие слова, интонации прекрасного низкого голоса были певучи, он жил своей болью столь же нескрываемо, сколь и целомудренно. Целостная патетическая простота В. А. Орлова

а театр слишком быстро поддерживал полсотни оптимистичных оговорок, из которых следовало, что счастье также может быть непредвзятым, но лишь трудное, завоеванное, построенное своими руками и прочее и прочее.

Оптимизм оставался не столько даже официальным требованием к театру, сколько интимной привычкой художников. В финале Березкин и Тимоша встречали Марьку под звездами. В верхней части декораций вместо пейзажа с черными проломами в куполах на тусклом закате к третьему акту появлялся вид со строительными кранами.

И режиссер кончал рассказ о своей работе: “Спектакль “Золотая карета” особенно дорог Художественному театру утверждением социалистического гуманизма, торжеством морали социалистического общества”.

И. Соловьева

Сцена из III действия
Марька — Э. А. Позднякова
Щелканова — К. Н. Еланская
Юлий — Л. Г. Топчиев
Кареев — М. И. Прудкин

Scene from Act III
Elvija Pozdnyakova as *Mar'ka*
Klavdiya Elanskaya as *Shchelkanova*
Leonid Topchiev as *July*
Mark Prudkin as *Kareev*

Сцена из IV действия
Тимоша — Л. И. Губанов
Березкин — В. А. Орлов

Scene from Act IV
Leonid Gubanov as *Timosha*
Vasily Orlov as *Berezkin*





“Братья Карамазовы”

The Brothers Karamazov
by Fyodor Dostoevsky

свертыванию ее внутренних масштабов. Так обосновывал этот выбор П. А. Марков, один из трех сорежиссеров спектакля.

Принятую на этот раз общую концепцию постановки приходится считать итогом долгой борьбы за право играть Достоевского, шедшей подспудно все те десятилетия, когда его имя не допускалось на афишу. В очевидную параллель прочтению толстовского “Воскресения” в спектакле 1930 года (“воскресение” Катюши, но не Нехлюдова) была выдвинута тема “освобождения” Мити. Она отвечала устремлениям Б. Н. Ливанова, автора инсцени-



Для “второго поколения” МХАТ Достоевский и “Братья Карамазовы” были связаны с именем В. И. Немировича-Данченко. С середины 1950-х годов в качестве противостояния господству сузившегося понимания “системы Станиславского” возвращение к почти вытесненным из репетиционной практики режиссерским приемам Немировича-Данченко воспринималось многими как узловая проблема обновления МХАТ. Более того, казалось, что именно в этом пункте решаются судьбы психологической школы русского театра, и, лишь опираясь на опыт Немировича-Данченко, можно противостоять обозначившемуся

ровки, исполнителя роли Дмитрия и второго из сорежиссеров. Зерном роли становилось стремление вырваться из той загнанности, ощущение которой владело Митей в первой половине спектакля и щемящей тоской окрашивало небольшой эпизод “У Перхотина” (Митя мыл окровавленные руки за невысокой дощатой переборкой, вода из висячего рукомойника грохоча падала в жестяной таз, поставленная впопыхах на пол свеча освещала виднеющуюся сквозь дверной проем огромную фигуру Ливанова, и отбрасываемая ею тень нависала, колеблясь под потолком над переборкой).

Задуманная как пьеса о Дмитрии, инсценировка в ходе работы разрослась. Центром роли Ивана стала его встреча с Алешей в трактире “Столичный город”. Жесткие лучи слепяще белого солнца били в низкое окно и мешали Ивану высмотреть и позвать идущего мимо Алешу, густо и недолго гудел что-то трактирный оркестрион, чувствовалась вялая дневная жизнь соседней залы. Говоря о “слезинке ребен-

Действие, 1 картина
Дмитрий – Б. Н. Ливанов
отец Иосиф – Б. И. Балакин
отец Зосима – И. М. Кудрявцев

Act I, Scene One
Boris Livanov as *Dmitri*
Boris Balakin as *Father Iosif*
Ivan Kudryavtsev as *Father Zosima*



Алеша – Н. П. Алексеев

Nikolai Alekseev as *Alyosha*

Дмитрий – Б. Н. Ливанов

Boris Livanov as *Dmitri*

ка”, Б. А. Смирнов достигал окончательной и непримиримой ясности в развертывании главной мысли Ивана. Но в спектакле не было другой важной сцены Ивана, “Кошмара”, и это препятствовало актеру в полноте охвата образа.

В лучших актерских работах достигалась непрерывность существования на сцене в смело найденном психофизическом самочувствии. В строжайших рамках установленного рисунка – разворачивалась жизнь персонажей, равно принадлежавших воображению Достоевского и сиюминутному живому творчеству артистов.

И. М. Кудрявцев заставлял чувствовать угнетенное болезнью стариковское тело Зосимы, его съедаемую беспощадным недугом иссыхающую плоть, одеревенелость суставов и хрупкость истончившихся костей. Режиссу-

ра акцентировала молчаливый проход Зосимы из дверей в передний угол кельи почти на авансцене. Поддерживаемый кем-то Зосима двигался затрудненно, заторможенно, боясь неосторожного жеста, неожиданно большими шагами, словно в надежде сократить их число. Его монастырское окружение, в отличие от посетителей, потупляло глаза, зная, чего стоит старцу этот обычный путь. Неутихающие болезни Зосимы были у Кудрявцева земными в своей безмерности, и только ясная сила духа старца, тоже земная, тихая, обуздывала их.

На первых представлениях в картине “За коньячком” М. И. Прудкин играл старшего Карамазова с бесстрашным погружением в отталкивающие бездны карамазовского раблезианства. Нужна была эта гадчайшая стадия опьянения, чтобы так ярост-



но клокотала его растленная мысль и развязался мерзкий язык. Это были звездные часы Федора Павловича, цветение и зримый распад личности одновременно.

Актерской вершиной спектакля был Смердяков В. В. Грибкова, вернее, его страшный последний эпизод, где водянистое мешкообразное тело “бульонщика” покорно застывало на руках у Ивана и в остановившихся глазах светилась пустота. В первом его эпизоде (“За коньячком”) Грибков играл Смердякова готовым к убийству и тайно презирающим всех, в последнем эпизоде Смердяков был раздавлен убийством негодяя-отца.

Художник А. Д. Гончаров разработал образец психологической повествовательной декорации. Слово менялась наводка стекла объектива. В одних эпизо-

дах (“У Перхотина”, “Последнее свидание с Смердяковым”) резко высвечивались дуэтные сцены, а очертания сценической коробки растворялись в туманной мгле, как при растушковке темного фона. В других картинах (“У Зосимы”, “За коньячком”, “Мокрое”, “Суд”) будто на спокойных светлых паспарту возникали залитые светом несколько увеличенные в масштабах незагроможденные интерьеры, и фигуры актеров приобретали особую четкость. Немногословные мизансцены строились крупно, твердость была их определяющей чертой. Строгое течение каждого эпизода инкрустировали один-два эффектные акцента, отнесенные, как правило, ближе к началу. Все это было развитым сформулированной Немировичем-Данченко поэтики “мужественной простоты”.

Спектаклю было необходимо многолюдство народных сцен (и в “Мокром”, и в “Суде”). Их готовил В. П. Марков, третий из сорежиссеров. В длинной предпоследней картине (“Суд”) волна внимания огромной массы посетителей, заполнивших просторный высокий балкон судебной залы, была важнейшим компонентом действия.

Вопреки точности предложенного режиссурой рисунка терялись обе центральные женские роли – и Грушенька (Г. А. Попова), и Катерина Ивановна (Л. А. Кошукова). Но врезались в память неторопливые показания патриархального немца-учителя на суде (В. А. Попов), дамская беспомощность одной из теток Катерины Ивановны (Е. А. Хованская), стремительная деловитость кого-то из следователей (Н. Д. Ковшов), отчужденная настороженность

Перхотина (А. В. Звенигорский).

В дни премьеры спектакль принимался триумфально, но в его восприятии присутствовала горечь – не было веры, что возвращение к подобным методам работы будет закреплено и что им не грозит исчезнуть в никуда.

О. Фельдман

IV действие, 10 картина
Иван – Б. А. Смирнов
Смердяков – В. В. Грибков

Act IV, Scene Ten
Boris Smirnov as Ivan
Vladimir Gribkov as Smerdyakov

“Милый лжец”

Dear Liar
by Jeremy Kilty

Извлеченные из старой шляпной коробки знаменитой английской актрисы Стеллы Патрик-Кемпбелл письма Бернарда Шоу, соединенные с ее письмами к нему, дали американскому драматургу Джерому Килти материал для построения необычной пьесы. Лишенная привычной фабулы, за которой неотрывно следит зритель, пьеса тем не менее исполнена истинного драматизма, являет, если можно так сказать, пьесу судеб.

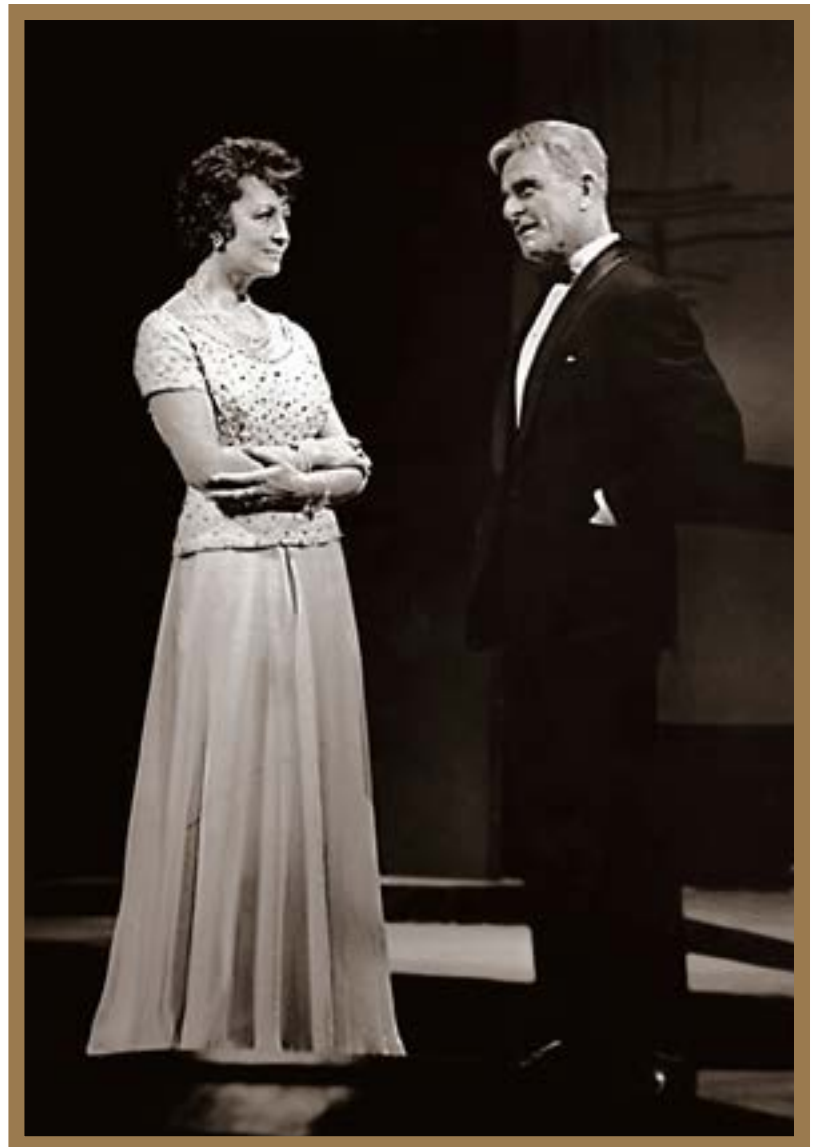
Перед МХАТом стояла задача дать на сцене адекватное выражение масштабу личности Бернарда Шоу и его корреспондентки, подруги, возможно, единственной пожизненной его любви и крупнейшей актрисы. Надо было явственно прочертить в их многолетней переписке и фон первой половины двадцатого века, эпохи войн и революций.

“Милого лжеца” играли на сцене филиала, что на улице Москвина. По давней привычке театр желал увести его от слишком пристального внимания “инстанций”, как бы намекнуть, что спектакль не “на главном направлении” репертуара, так сказать, пауза для “чистого искусства”.

Между тем сквозь вполне коммерческую ходкую пьесу Килти пробивалось то, что именовалось в старом МХАТе жизнью человеческого духа. Актеры брались передать самое трудное на театре — текущее время, время, по выражению Томаса Манна, прошедшее сквозь нас.

Режиссер Иосиф Раевский, Ангелина Степанова, Анатолий Кторов составили счастливое трио. Если и справедливо выражение “актерский спектакль”, то здесь оно воплотилось в чистейшем виде. Режиссура не выстраивала эффектных мизансцен, не было замысловатых декораций. Режиссер работал на исполнителей, видя в них соавторов ролей. Для его манеры здесь была характерна точная и четкая расстановка акцентов, спады и подъемы ритма, характеризующие спады и подъемы в отношениях двоих. Он знал своих актеров, как знает своих пациентов семейный врач — за ними десятки лет совместной жизни в театре. Он создал для них идеальные условия.

Они втянули зрителя в совместное проживание жизни и судьбы героев, в сам процесс осмысления ими опыта бытия. Нет, с течением лет эти двое отнюдь не примирились с действительностью, но в их душах эпоха “ума холод-



ных наблюдений” сменялась мудрой умиротворенностью и печалью во взгляде на себя и на окружающий мир.

Письма-эпизоды выстроены так, что каждый из них или их группа, имеющая замкнутый сюжет, составляют маленькие драмы, комедии, даже трагифарсы. И в каждой такой микропьесе присутствует и завязка и кульминация и развязка. Командует, все расставляет по местам непревзойденный драматург — жизнь. И театр! Вечный огонь, вечный враг, соперник, счастье... Звонкий, язвительный голос Шоу — Кторова, сочиняющего “Пигмалиона” и мечтающего, чтобы Элизу Дулитл сыграла она, Стелла. Триумф драматурга, триумф актрисы. Их свидание в Лондоне, его эхо, отблеск в письмах. Послесловие счастливой любви. А потом война...

Сцена из I действия
Стелла — А. И. Степанова
Бернард Шоу — А. П. Кторов

Scene from Act I
Angelina Stepanova as *Stella*
Anatoly Ktorov as *Bernard Shaw*



Пиком судьбы Шоу, переломом в его душе, когда поднимается он на такую высоту, на которую, пожалуй, не поднимался в своих пьесах, является его рассказ о похоронах матери.

Необъяснимая, жуткая загадка бытия – превращение человека, этой вселенной духа, вместилища любви, в прах, в пепел. Адское пламя крематория пожирает не только тело матери, но и душу сына. Чтение реального письма реального человека обретало силу трагического монолога. Кторов представал здесь великим актером. Он окончательно ломал представление о себе как только об актере-фате.

Степанова отвечала Кторову не менее сильным актерским взлетом. Пиком ее роли становилось письмо, в котором сообщается о гибели ее сына на фрон-

те Первой мировой войны. Потрясал даже не драматизм потери, но мужество, с каким мать принимала ее.

Создавалось впечатление, что, рассказывая эту историю, актеры зашифровывали в ней и нечто свое, личное. В документальном спектакле был свой “подтекст”, “второй план” (пройдет более тридцати лет, и появится книга переписки Ангелины Степановой с драматургом Николаем Эрдманом. И возникнет ощущение равновеликости двух актрис и двух драматургов)...

Спектакль “Милый лжец” подтверждал, что старая мхатовская школа с ее культом актера-интеллекта готова к встрече с новыми театральными вкусами и задачами. Продолжения не последовало...

А. Свободин

Сцена из II действия
Стелла – А. И. Степанова
Бернард Шоу – А. П. Кторов

Scene from Act II
Angelina Stepanova as *Stella*
Anatoly Ktorov as *Bernard Shaw*

В Художественном театре изначально был заложен сюжет предстоявшей ему жизни – со своей завязкой, со своими перипетиями, со сложным сплетением линий. Именно этой “сюжетностью” Художественный театр исходно отличался, например, от Малого, чья форма существования так же не имеет завязки, как не обречена на финал.

Чувство своего конца, не раз посещавшее “художественников”, – не знак нервности или избыточной требовательности. МХТ в самом деле доходил до точки не однажды; но всякий раз начинался некий новый его цикл – со своим вновь завязывающимся сюжетом, со структурной связью соседствующих работ, с их взаимным “окликанием”, с возвратами тем, с развитием мотивов.

С середины 50-х МХАТ переживает один из самых драматических периодов своей истории. Была жизнь с великой идеей, был период, определенный служением ложной идее. Наступила эпоха, в которой невозможно обнаружить никакой идеи. Спектакли могли быть занимательнее или скучнее, грубее или тоньше – но ни в одном не было властной необходимости сценического высказывания, обаяния творческой воли, преследующей для всех важную цель. Люди, вернувшиеся в середине 50-х с мыслью восстановить МХАТ, с ним снова расстаются. П. А. Марков в 1959 году официально уходит на “творческую пенсию”, хотя ему еще надо заканчивать начатые режиссерские работы; для ухода М. О. Кнебель также находится благовидный предлог.

Рядом уже работает “Современник”, отторгнутая метрополией студия Художественного театра. Там пытаются вернуться к корням и первоосновам искусства МХТ, к идейной жизни, определяющей простой день театра, всю его актерскую и режиссерскую оснастку. Самим фактом своего существования студия становится приговором МХАТу, в том смысле, в каком это было понято еще Ибсеном: юность – это возмездие. С начала 60-х начинается восхождение Юрия Любимова и созданной им “Таганки”. Анатолий Эфрос обновляет Театр им. Ленинского комсомола, а Георгий Товстоногов производит впечатляющий театральный переворот в Ленинграде, в Большом Драматическом театре. В проезде Художественного театра новая историческая ситуация чувствуется разве что в нескольких конъюнктурных пьесах, посвященных излюбленным темам “оттепели”: вернувшимся из лагерей оклеветанным

людям (“Забытый друг” Афанасия Салынского) или предательству (“Тяжкое обвинение” Л. Шейнина).

Афиша МХАТ к концу пятидесятых годов переполнена: в репертуаре сезонов – тридцать названий, тридцать два, тридцать три. Здесь были великие постановки: “На дне”, “Горячее сердце”, “Воскресение”, “Мертвые души”, “Враги”, “Три сестры”, “Последняя жертва”, “Плоды просвещения”, но все они, кроме бессмертной гостии утренников “Синей птицы”, идут в сезон по два, по три, в лучшем случае по шесть – восемь раз. Неизбежно ветшающие, они поддерживаются силой исходно заложенных в них задач, преданностью двух-трех актеров, становившихся как бы их хранителями, наследственной любовью публики. Новые работы не предполагали соотносительности с ними – ни по масштабу, ни по мыслям. Но эти новые работы не соприкасаются и друг с другом.

Едва ли не самым репертуарным становится спектакль “Дорога через Сокольники” В. Раздольского (1958) в постановке В. К. Монюкова (это был его режиссерский дебют). Водевилью, решавшемуся грубовато и уверенно, передавался (при передаче заигрывался и терялся из виду) лиричный в ту пору на иных сценах мотив “семнадцатилетних”, их отталкиваний от мира взрослых и самоутверждения в противовес ему. В сущности, это был перепев того, что уже было отыграно, и блестяще отыграно в розовских пьесах, поставленных А. Эфросом на сцене Центрального Детского театра.

В 60-е годы во МХАТ возвращаются пьесы советских лет, входившие прежде в его афишу (“Три толстяка”, “Бронепоезд 14-69”, “Егор Булычов”, “Платон Кречет”, “Дни Турбиных”), Станицын заново ставит “Вишневый сад” (1958) и “Чайку” (1960, с И. М. Раевским). Однако, в новых работах нет ни стойкой силы традиционализма, ни отваги проб.

Театр берет отработанные, заигранные социальные положения. Пьеса С. Алешина, с ее добротным ролевым материалом для А. Н. Грибова и С. К. Блиникова, игравших старых приятелей-рабочих, крутилась вокруг конфликта знавшего передовика (Л. И. Губанов) и его строгих благожелателей, возвращающих его на добрый путь (“Точка опоры”, 1960). В тех же случаях, когда спешили ухватить новый предмет, рисковали промахнуться,

своего взгляда и своего знания не имея: так случилось с посвященными коммунистическим молодежным бригадам “Цветами живыми” Н. Погодина (1961).

Отсутствие или жидкость общей мысли спектаклей компенсировалась нарочитой конденсированностью событий в каждом из них и напористостью исполнения, сгущением красок (например, вместо занавеса в спектакле “Ночная исповедь” шла гигантская репродукция “Герники” Пикассо, имевшая весьма дальнее отношение к сути пьесы А. Н. Арбузова). Примитивнейшие пьесы разыгрывались перво-классными силами. Так, первые люди театра были заняты в уже упомянутом “Тяжком обвинении” Л. Шейнина: М. П. Болдуман играл секретаря ЦК, Б. А. Смирнов – директора номерного завода, нежданно обвиненного товарищем по подполью 1918 года в предательстве. Пьеса Л. Шейнина имела концертную композицию: в каждой сцене – новый персонаж. Не отнимая у них много времени, удавалось одного за другим показать чуть не всех корифеев: от М. И. Прудкина, игравшего бывшего сексота и лжесвидетеля, до А. П. Георгиевской и А. К. Тарасовой, которая брала на себя финал детектива–обозрения–мелодрамы.

Можно строить концепции, зачем понадобилась густая мелодрама, – припомнить, что в предыдущем году был сыгран примерно в том же ключе спектакль про драму больных и врачей, испытывающих при некоей ужасной болезни некое могучее, но непроверенное медицинское средство с риском ужасных последствий (“Три долгих дня”), а еще за год до того – представление по роману А. Чаковского “Свет далекой звезды”, с той же, что и в “Тяжком обвинении”, композицией обозрения, когда романтические поиски приводят героя ко все новым и новым встречам, и эффектный эпизод нижется на эпизод. Можно подтянуть к концепции и предшествовавшую этим постановкам нарочито простоватую, в духе украинской народной картинки написанную комедию А. Корнейчука “Над Днепром”, где мизансцены с тремя друг друга не замечающими парами вертелись вокруг огромного стога сена (ставил спектакль М. Н. Кедров, режиссеры С. К. Блинные и И. М. Раевский, 1961). Но если не идти на непрерывные натяжки, то в соседстве этих и десятков других, совершенно иных по тональности, по стилю пьес невозможно

уловить то, что называется репертуарной линией. Как и в сценическом решении этих пьес не удается разгадать ни общей художественной идеи, ни даже четких актерских интересов.

С 1955 года во МХАТе нет главного режиссера (с 1949-го был Кедров). Театр в течение многих лет возглавлялся коллегией: в 1960–1963 годах ее председателем был Кедров, затем афишу подписывали втроем (Кедров, Ливанов, Станицын) или вчетвером (с Богомоловым).

Можно было бы предположить, что работы выдают спор противоборствующих линий внутри МХАТ. Но этот спор если и можно обозначить, то опять же с натяжками. В отсутствие художественных идей откуда взяться идейно-художественному спору. Зато простор для неладов и бессмысленной, истощающей все силы внутренней борьбы. МХАТу нечего предложить стране, вышедшей из сталинизма. Театр онемел и оглох, перестав чувствовать “большой сюжет” своего исторического существования.

“Пишу Вам самое конфиденциальное письмо, о котором могут знать только двое: я и Вы”. В письме 1923 года как тайну Станиславский выговаривал свое убеждение: “Надо привыкнуть к мысли, что Художественного театра больше нет. Вы, кажется, поняли это раньше меня, я же все эти годы льстил себя надеждой и спасал трухлявые остатки. Во время путешествия все и всё выяснилось с полной точностью и определенностью. Ни у кого и никакой мысли, идеи, большой цели – нет. А без этого не может существовать идейное дело” (КС-8, т.8, с.41).

В 1970 году вряд ли кто-либо из старших мхатовцев считал, что об их беде – о том, что Художественного театра больше нет, – “могут знать только двое”. Горькое знание, что в богатой талантами труппе в самом деле ни у кого и никакой мысли, идеи, большой цели нету, становилось знанием общим.

На безобразно затянувшемся бессюжетном существовании попробовали поставить точку. В поисках человека с мыслью, идеей и целью, который способен начать после точки заново вести сюжет Художественного театра, “старики” остановились на Олеге Ефремове.

А. Смелянский, И. Соловьева

“Дульсинея Тобосская”

Dulcinea of El Toboso
by Aleksandr Volodin

Для своего дебюта на сцене Московского Художественного театра в качестве главного режиссера Олег Ефремов выбрал пьесу-притчу Александра Володина “Дульсинея Тобосская”, вольную фантазию на тему Дон Кихота и донкихотства. И потому, наверное, выбрал, что это настоящая и сценически неожиданная литература, без которой подлинный МХАТ немислим и которая в те годы на его сцене была гостем нечастым. И потому еще, что тема “Дон Кихота” для мастера, дерзнувшего уйти из “Современника” и возглавить МХАТ, ощущалась, надо полагать, непостоянной. И потому, что пьеса давала возможность Ефремову занять в первом своем спектакле мхатовских мастеров разных поколений: ветеранов – А. П. Зуеву, А. П. Георгиевскую, В. А. Орлова и более молодых Н. И. Гуляеву, В. М. Невиного и совсем молодого А. А. Борзунова. Давала возможность Т. В. Дорониной сыграть Альдонсу, М. М. Яншину – Санчо Пансу, самому Ефремову – Луиса.

Спектакль шел в оформлении художника И. А. Димента. Из тяжелых, сероватых глыб, в открытом сценическом пространстве вдруг возникали образы, лица, странные, фантастические, давая понять, что история, которая началась хотя и крайне давними, но вполне поддающимися бытовому, житейскому объяснению обстоятельствами, в скором времени выйдет за их пределы, и чего мы только не увидим! А иные лица (актеры в масках) вдруг отделялись от этих глыб, принимались бродить по сцене, вмешиваться в действие с тем, чтобы потом опять слиться с глыбистой серой массой.

Алонсо Кихано Добрый, ставший Дон Кихотом Ламанчским, умирает в конце великой книги Сервантеса, а крестьянская девушка Альдонса, которой он поклонялся, которую нарек Дульсинеей Тобосской, осталась жить, и остался жить оруженосец Санчо Панса. Легко сказать – жить, а вот как, если на человека, помимо его воли, лег ослепительный свет легенды?

Что бы там ни было завораживающе прекрасного в прошлом, но великим покойникам – почтительное признание, а живое – живым. И попав в Толедо, в очень пристойный веселый дом, Альдонса послушно выбирает поклонника, а может быть, и супруга, просеивает “знатных сеньоров для будущей совместной жизни”. Она мается в своем тесном,



изысканном наряде, натужно заучивает приличествующие случаю “благородные” слова, меряет комнату широкими упругими шагами привыкшего к земледельческому труду человека: кажется, ступи чуть в сторону – и рухнет от неосторожного движения какое-нибудь хрупкое архитектурное излишество.

“Вот этот Дон Кихот, он ведь был помешанный?” – спросит она у забредшего на огонек Санчо. “Если положила руку на сердце, то, разумеется, у него были не все дома”, – ответит бывший оруженосец.

Так и течет жизнь – ну, разве что маленькие происшествия, для разнообразия. К примеру, проникла в Дульсинеины покои дочка Санчо, Санчика, раскричалась на отца: как, дескать, угодил ты, старый, в такое место...

Но вдруг, именно в этот неловкий момент, привычное существование обитателей спектакля было нарушено криками, ударами, грохотом, и в следующую секунду на сцену

Московского Художественного театра ворвался высокий худой человек с реденькой остренькой бородкой, а следом внесли огромный замок, который он неизвест-

Сцена из III действия
Альдонса – Т. В. Доронина
Луис – О. Н. Ефремов

Scene from Act III
Tatiana Doronina as *Aldonsa*
Oleg Efremov as *Luis*



но как сорвал. Луис де Карраскиль — Олег Ефремов ворвался и выдохнул: “Простите, ради Бога, мне показалось, что тут плакал ребенок...” — хотя это не плакал ребенок, а визжала Санчика, которую попробуй обидь, которая сама кого хочешь обидит. И вмиг развеялось, пошло прахом все, что составляло существо не только видимой, но и, казалось, внутренней жизни Альдонсы. Еще не смея надеяться и уже понимая, что права, — она произнесла с потрясенной радостью: “Алонсо Кихано...”

В этот вечер во МХАТе мы видели, как высокая легенда создает человека, у которого оказалось достаточно мужества и душевных сил, чтобы быть легенде по росту.

Альдонса, ставши не фальшивой, а истинной Дульсинеей, начинает создавать Дон Кихота, убеждая

Луис — О. Н. Ефремов

Oleg Efremov as Luis

Луиса, что они должны быть вместе, что истинной Дульсинеей нельзя одной, без благородного рыцаря, — может ли женщина найти аргумент более веский, существует ли для нее логика непреложной этой?

Юмор, веселый лиризм определяют пока тональность спектакля, но патетическая, трагедийная кульминация уже близко. Потом была ночь, их ночь, а потом, как обычно, появились вздыхатели, которые уже много дней подряд возносили хвалу несравненной даме сердца великого правдоискателя. Появились и обнаружили, что дама сердца... того, не одна. Маски не раз уже возникали в спектакле и выглядели довольно безобидно, и только сейчас увидели вы, как на бывших человеческих лицах проступили вдруг, агрессивно обозначились морды. Оскорбления градом посыпались на женщину... И тогда тощий, нескладный Луис коршуном ринулся на ощерившуюся толпу, которая, казалось, только и ждала этого, чтобы со свистом, гоготом, улюлюканьем начать избиение. Ту самую толпу, которая будет молиться на икону Дон Кихота и в то же время сделает все возможное, чтобы он не явился в мир вновь.

Жесткая, беспощадная, захватывающая сцена, решающий смысл которой в том, что человеку, в чьей душе проросли семена донкихотства, никуда от себя не деться. Даже если он искренне полагал, что хочет жизни отнюдь не донкихотской, а размеренной и спокойной.

Странный получился дебют. Многие искренние доброжелатели ждали чего-то другого — то ли более “современниковского”, то ли более “мхатовского”, говорили: ничего, это примерка, прикидка, подождем, посмотрим. Официальные инстанции были недовольны открыто: такая честь, такая ответственность, и вдруг этот треклятый Володин, вдруг какие-то игры и притчи. Но Ефремову важно было именно это — быть легенде по росту. Легенде создателя “Современника”. И не обмануть тех, кто любит, понимает, надеется. И он, как прежде, как всегда, делал свое, не слушая предостережений, из каких бы они ни исходили кабинетов, компаний, сфер. Было ли ему тогда до конца ведомо, сколь неумолима жизнь к Дон Кихотам?

К. Щербаков

“Последние”

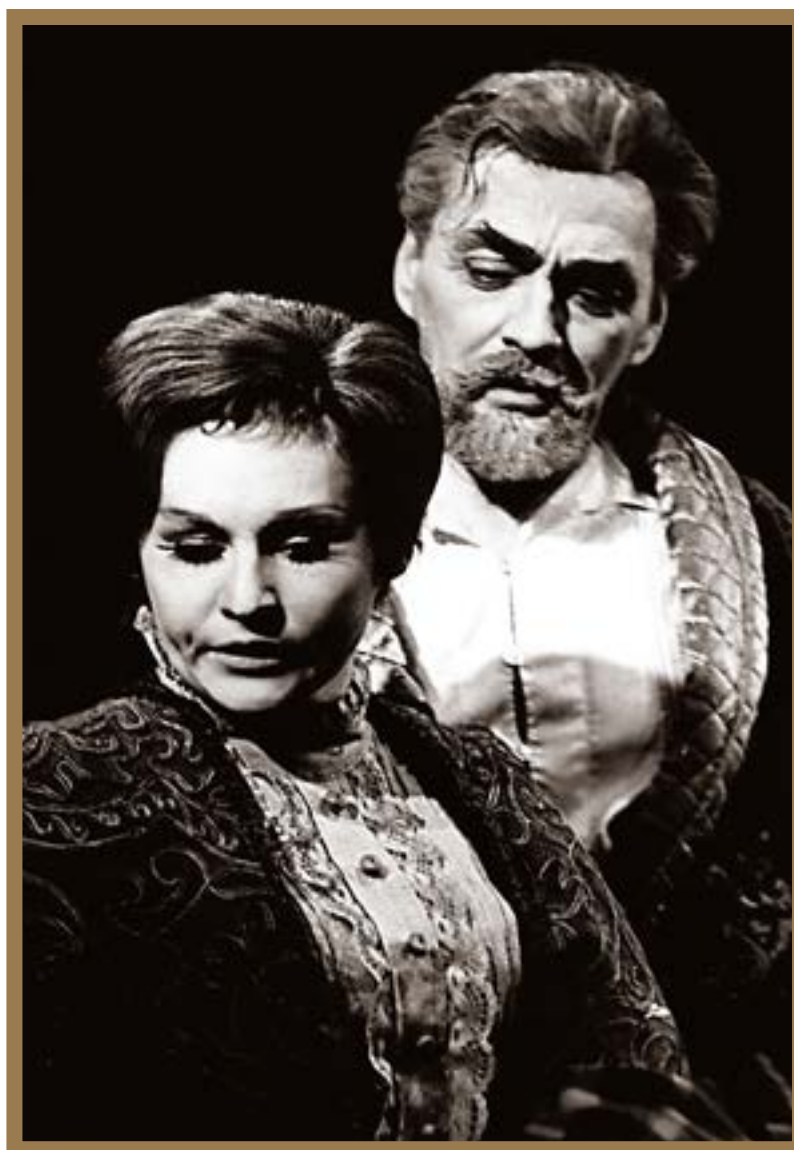
The Final Ones
by Maksim Gorky

Вторым мхатовским спектаклем Ефремова были горьковские “Последние”. Дав вначале визгливую, шумную, базарную концентрацию семейного быта Коломийцевых, театр затем тушит — до поры — беспощадно резкие краски, предлагая нашему вниманию всестороннее и неторопливое исследование коломийцевской каждодневности. Безысходную, круговую непрерывность ее. Кто-то рвется за пределы этого круга, кто-то мучается, кто-то хозяйничает или бездумно существует внутри его — очаги общения, действия возникают сразу в нескольких сценических точках. Возникают и исчезают, и каждый сам по себе, и реплика бывшего полицмейстера, а ныне кандидата в исправники Ивана Коломийцева: “Как я одинок, Боже мой” — звучит криком души: одинок ведь на самом деле. Но вот тронулся круг, сценический круг, и все завертелись вместе, все одной цепочкой повязаны, а те, кто на время оказываются вне круга — Софья или дети: Петр, Люба, Вера, — слишком слабы, чтобы отойти надолго, вскоре их вновь затягивает центростремительная сила коломийцевщины.

Спектакль не спешил придать этой силе черты вырождения, выморочности. Иван (артист Л. В. Иванов) был просто-таки эффектен, когда, импозантный, породистый, появлялся на сцене в роскошной своей, от лучших времен оставшейся шубе, и произносил с достоинством обиженного отца: “Почему меня никто не встретил?” — произносил актерским, хорошо поставленным бархатным голосом.

Негодяй, издевающийся над людьми в полицейских застенках, много лет оскорблявший жену, превращавший семейный дом в притон, сделавший дочь Любу физическим уродом, а остальных детей уродами нравственными — все так. Но застревало в сознании и другое: “Послушай, Соня, разве я злой человек?.. Теряешь волю, живешь в постоянном раздражении... Другие делают более жестокие вещи, чем я, однако в них не стреляют”. В этих словах Ивана была поза, врожденное актерство, но вранья не было. Запоминалась фраза Софьи: “Это несчастный слабый человек”.

Общество задает законы и нормы, слабый, безвольный, аморфный, никак не проявленный человек следует им, не вдумываясь, без рассуждений усваивая предложенные



понятия о добре и зле, порядочности и непорядочности. Жестокие, преступные нормы, перевернутые вверх ногами понятия, и человек коломийцевского типа становится жесток и преступен, но при этом совершенно искренне себя преступником не считает. Так принято, другие еще дальше заходят, почему же упреки — мне?

“Важны не красивые действия, но красивые слова”, — так в статье “Разрушение личности” определяет Горький одно из краеугольных установлений исследуемого им людского круга. Чем сквернее, аморальнее действия, тем возвышенной должны быть камуфлирующие их слова,

которые надлежит выбирать из числа тех, что имели в свое время самое надежное, самое прочное нравственное обеспечение. И надо было слышать, с каким воодушевлением исполняли

Любовь — Н. И. Гуляева
Иван Коломийцев — Л. В. Иванов

Nina Gulyayeva as *Lyubov*,
Lev Ivanov as *Ivan Kolomiitsev*

Коломийцевы и их гости песню о гордом “Варяге”, завершавшую первое действие спектакля: ну, патриоты, патриоты да и только, даром что буднично-деловые разговоры о подкупах, взятках звучали несколько минут назад и через несколько минут зазвучат вновь. И с каким неподдельным пафосом в финале, на дымящихся развалинах семьи, произносил Иван монолог о том, что семья, и в частности его, коломицевская семья, — это оплот и начало всех начал. Он не ловчит, не домогается выгоды, просто ему постарались внушить, что так надо, так принято, а Иван оказался восприимчив к подобным внушениям.

лений удваивается, удесятеряется, и все дорожные знаки жизни указывают туда, где становятся жандармами, приспособленцами, палачами. Когда, по словам Горького, “для достижения даже маленьких удобств человек должен делать большие подлости”. Когда значительные количества смирившихся перед силой людей, которым наплевать на державную мощь, безотказно выполняют, однако, круг определенных им обязанностей, направленных на то, чтобы указанную мощь развивать и крепить. Времена, когда нужно быть подвижником, мучеником, чтобы не стать подонком, а третий выход едва ли не сведен на нет — имен-



Бывают времена — в пьесе, в спектакле не о них речь, — когда от человека не требуется самоотверженности, чтобы противостоять давлению обстоятельств. Требуется выдержка, и известная стойкость, и готовность пожертвовать какими-то благами, ступеньками карьеры, а взамен, право, не столь уж мучительных жертв, при тебе остается ощущение собственного достоинства.

Только за этими временами наступают другие, когда пресс безнравственных общественных установ-

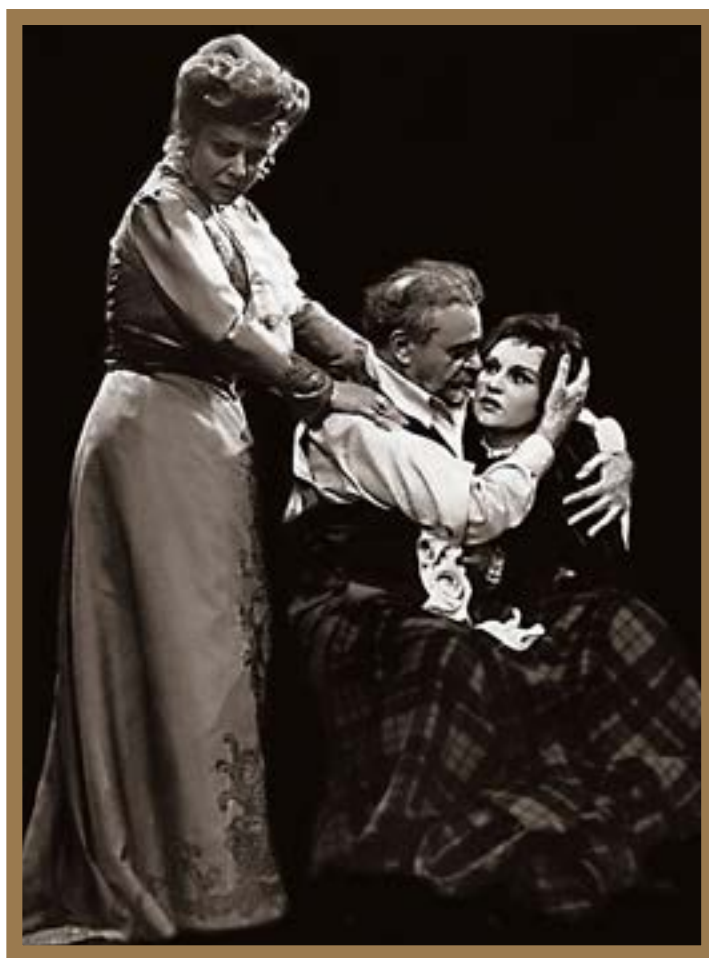
но они, эти времена, были предметом исследования в спектакле Художественного театра.

Разумеется, и в обыденности возможна жизнь по законам подвижничества, но только как следствие добровольного выбора, когда есть и другие дороги, не ведущие к разрушению личности. А будни, требующие от человека героизма для того только, чтобы человек мог оставаться самим собой, — подлые будни. С этим выходили из зала после мхатовских “Последних”.

Надо ли говорить, сколь неслучаен был Иван Коломийцев после Алонсо Кихано Доброго? Надо ли говорить, сколь некосвенное отношение имели оба ефремовских

Сцена из I действия

Scene from Act I



спектакля не только к советской действительности, о которой в них, казалось бы, не было сказано ни единого слова, но и к загнанным внутрь болезням самого театра? Непокорный, дерзкий, коренной питомец мхатовской школы, Ефремов начал свой марафон в МХАТ СССР имени Горького.

К. Щербakov

Софья – Г. И. Калиновская
Яков – М. И. Прудкин
Любовь – Н. И. Гуляева

Galina Kalinovskaya as *Sofia*
Mark Prudkin as *Yakov*
Nina Gulyayeva as *Lyubov*

“Валентин и Валентина”

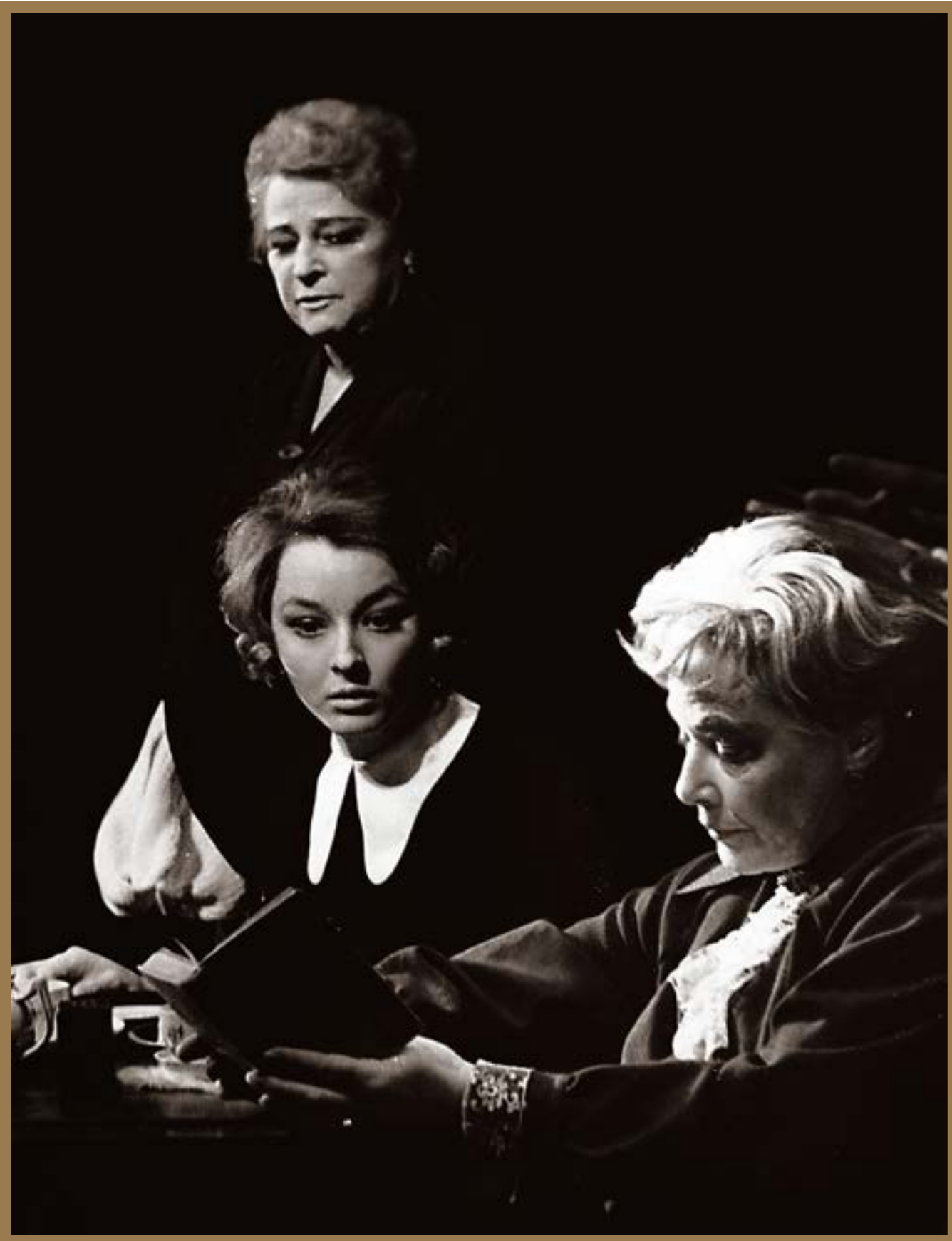
Valentin and Valentina
by Mikhail Roshchin

Олег Ефремов выпустил спектакль “Валентин и Валентина” в декабре 1971 года, в свой первый мхатовский сезон. Михаила Рощина он позвал сюда вслед за Александром Володиным. Потом придут и другие современниковские авторы – Михаил Шатров и Леонид Зорин. Он не мог обойтись без этих драматических писателей (как потом и без Александра Гельмана), в пьесах которых видел возможность для МХАТа соприкоснуться с воздухом реальной жизни. Дух живой жизни на сцене он всегда ставил выше любого художества и вымысла.

Обновление МХАТ он начал с обновления репертуара. Ему понадобились литераторы, которые могли бы по-своему развить столь важные для бывшего МХТ “общественно-политическую” линию и линию “интуиции и чувства”. Последнюю и должен был вести усмешливый и нежный Рощин, чуткий к меняющейся жизненной фактуре.

Ефремов пытался привить МХАТ основные идеи “Современника”, где была органична и оживлена чуткость к летучим настроениям дня, к его непостоянным ритмам, к его изменчивой, не вполне разборчивой дикции, словом, ко всей неустойчивой и живой материи современности на ее переломе. Ефремов хотел заразить людей из академической *alma mater* симпатией к этой материи, умением работать с ней как художники. Без малого лет за сто до того Немирович-Данченко пожимал плечами: вот его, когда он живет в своем Нескучном, так занимают судьбы и интонации здешних людей, – но он понимает, что эти люди просто не существуют для мастеров Малого театра, с их великолепной, выработанной, звучной манерой говорить и чувствовать на сцене. Точно так же для Художественного театра на рубеже 70-х годов XX века был непонятен и эстетически малодоступен целый пласт жизни, интересовавший Ефремова, – пласт жизни не слишком богатой, не слишком устроенной, не слишком счастливой, но мало связанной регламентом советского строя, имеющей собственные ценности.

На сцене витринного советского театра Ефремов открывал устоявшуюся сословность нашей жизни, в которой “проводницын сын” Валентин и дочка совслужащих Валентина были разделены непреодолимыми барьерами. Они разрушались и преодолевались любовью. Тонко чувствуя своего автора, Ефремов толковал рощинский романтизм как способность человека преодолеть заданные социальные обстоятельства. Валентин и Валентина через



любовь начинали сознавать, что такое свобода.

Спектакль “Валентин и Валентина” позволял не только сблизить МХАТ с новой драматургией. Пьеса была удобна тем, что сводила немногочисленных пришельцев (с Ефремовым во МХАТ поначалу пришел Евгений Евстигнеев и кое-кто еще) с коренными мхатовцами разных поколений. Аллу Тарасову, которая с полной искренностью и в самых принципиальных тонах отвергала сочинение Рощина, удалось уговорить войти в спектакль — она сыграла мать Валентины, а Анастасия Георгиевская — мать Валентина. Софья Пилявская играла бабуку. Прохожего с его полу-

ца 60-х годов). Мало известны публике были имена композитора и художника (Б. Я. Троцюк, Л. Г. Столярова). Ефремова это не смущало, а вдохновляло. Это был его период исканий, МХАТ оказывался испытательным полигоном для множества молодых режиссеров, составивших так называемую стажерскую группу. Впрочем, свои собственные эстетические пристрастия Ефремов вполне сохранил. Его почерк был совершенно очевиден.

Спектакль был пестроват, многосоставен, — в нем была и романтическая притчеобразность, и психологическая точность, и легкие краски бытописи, и лирическая новеллистичность общего хода. О спектакле спорили (“секс на советской сцене”), его не смогли показать во время гастролей на Украине (в Киеве идеологию блюли еще с большим рвением, чем в Москве). Так или иначе, работа Ефремова и Рощина при-
шла к тому, что мало было в истории МХАТа спектаклей, которые выдержали бы 972 представления (притом, что та же пьеса шла, и неплохо шла, в постановке В. Фокина в “Современнике”). Если целью вновь пришедшего руководителя МХАТ было завоевать публику (а как он мог такой цели себе не ставить?!), — он ее достиг.

“Валентин и Валентина” был создан в то время, когда хотелось верить, что МХАТ удастся возродить, пусть небыстро, нелегко, но без трагических испытаний и потерь. Время больших ожиданий сквозило в спектакле искренним и истинным светом надежды.

М. Шведкой



пьяным, высоким монологом о любви играл иногда сам Ефремов. Советских Ромео и Джульетту играли Евгений Киндинов и пришедшая из “Современника” Анастасия Вертинская.

Ефремов расширял эксперимент, предоставив работу над пьесой Рощина людям “без репутации”, “со стороны”: он лишь руководил постановкой, а режиссером был Владимир Кузенков, тяготеющий к поэтическим формам театра, понравившийся Москве своими опытами (руководимый им театр из Павлодара показывал на гастролях “Город на заре” и “Клопа” — характерный выбор для новатора образ-

Мать Валентины — А. К. Тарасова
Валентина — А. А. Вертинская
Бабка — С. С. Пилявская

Alla Tarasova as *Valentina's Mother*
Anastasiya Vertinskaya as *Valentina*
Sofya Pilyavskaya as *Grandmother*

Валентин — Е. А. Киндинов
Прохожий — О. Н. Ефремов

Evgeny Kindinov as *Valentin*
Oleg Efremov as *Passer-by*

“Сталевары”

The Steel-Workers
by Gennady Bokarev

Непринужденно, с хроникальной убедительностью предстает на сцене мартеновский цех. Гудят печи, вулканические процессы внутри гигантских “кастрюль” завораживают зрителя кинематографической подлинностью. С самого верха, пересекая по диагонали всю сцену, под грохот подлинного заводского шума, с пугающей скоростью опускаются плиты металла. Разъезжают настоящие цеховые “кары” – аккумуляторные тележки, этакие механизированные слуги просцениума, остроумно совместившие две функции – смену реквизита и наполнение пространства заводским движением.

Заводская вселенная. Документальная точность “мест действия”. Стремительная смена репризных сценических зарисовок: “Душевая”, “Столовая”, “Вестибюль”, “Квартира”, “Кабинет”, где действуют наряду с главными фигурами одного штриха – “Шахматист”, “Ходок”, “Желающая выйти замуж”, “Стеснительная”.

Берясь за “Сталеваров”, Ефремов не боялся обвинений в конъюнктурности. Он знал, чего хочет, и полагал, что сможет добиться своего от драматурга-дебютанта. Незадолго до этого спектакля он снимался в Череповце (из которого родом были его предки), он увидел этих самых сталеваров, что называется, в натуре. Жизнь опрокидывала схемы советской драмы: у доменной печи, готовой в любую секунду стрелнуть в тебя смертельным осколком, люди открывались до донышка. Там человек не мог укрыться ни за чужую спину, ни за принятую демагогию. Ефремов приступил к “Сталеварам”, переполненный жизненными впечатлениями.

Режиссер не боялся и неопытности автора. Склонность верить, что театр напоят живыми соками люди, приходящие сюда со стороны, была еще достаточно распространенной (так, А. М. Лобанов работал с партизанским командиром Петром Вершигорой, а Г. А. Товстоногов с сибирячкой-заводчанкой И. Ирошниковой). Геннадий Бокарев вполне подходил под этот тип. В недавнем прошлом инженер-металлург, человек с опытом работы на телевидении, с магнитофонным слухом к диалогу, он был покладист в работе. Пьеса “доводилась” в сотрудничестве с режиссурой и литературной частью театра, сообразуясь с образом спектакля, который виделся постановщику.

Бокарев, впрочем, куда меньше шел от жизни, чем это показалось его режиссеру. “Сталевары”, в сущности, были вариантом-воспоминанием “производственных” спектаклей 30-х годов, с их натурализмом-экзотикой в изображении среды, с их отрывистым ритмом и с романтизацией энтузиастов-персонажей. И конечно, у Ефремова возникли те же трудности, что и у постановщиков тех пьес. Помогла уникальная способность его как артиста к социальному портретированию.

Ефремов ставил спектакль, по сути опровергавший советский миф о “положительном герое”. Плакатный ста-



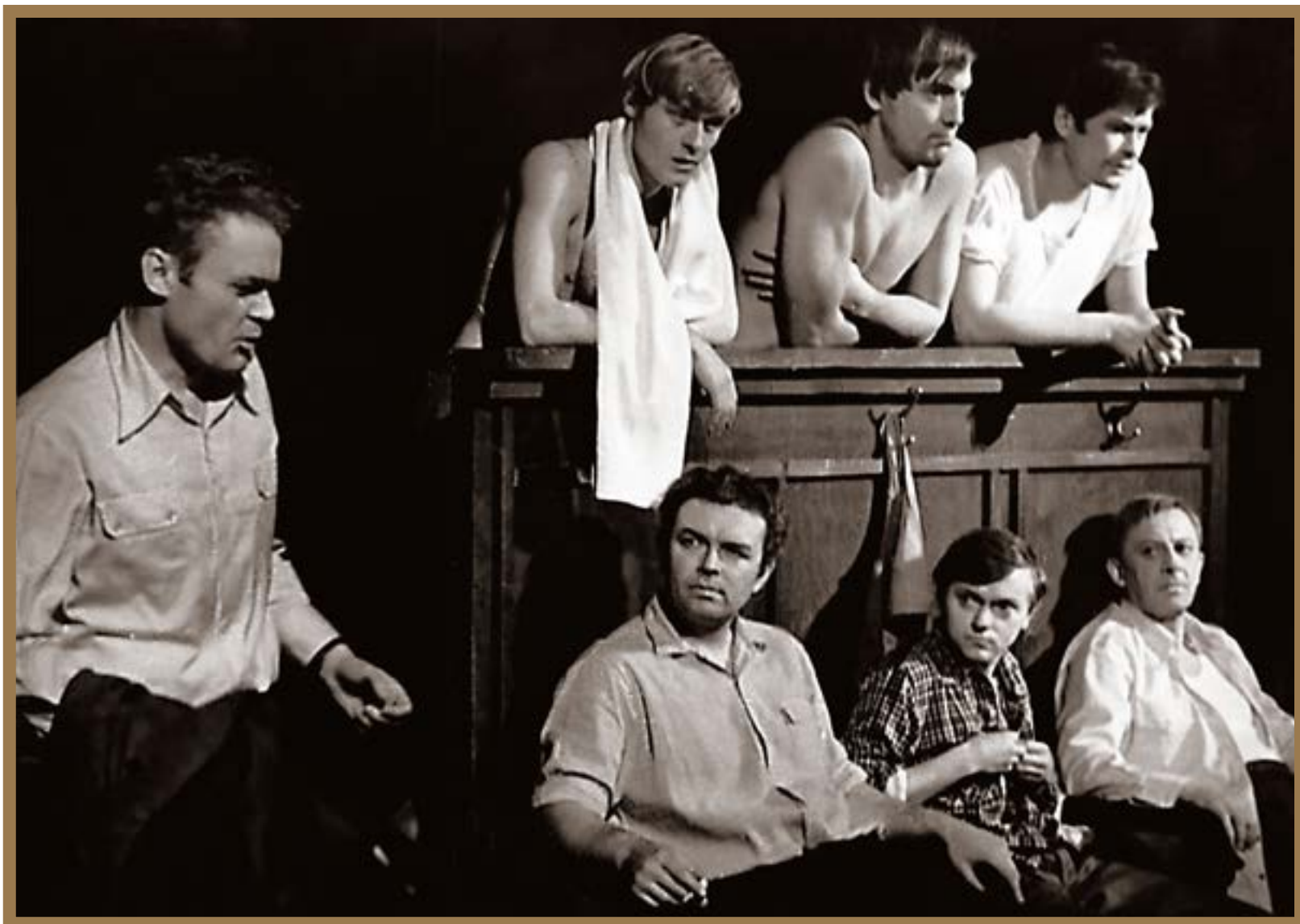
левар Лагутин (его играл В. Расцветаев) становился антигероем, а истинным героем спектакля предстал подручный сталевара Петр Хромов – Евгений Евстигнеев. На двух этих фигурах и на их сопоставлении строился режиссерский расчет.

Хромов у Евстигнеева на рожон не лез. Его кругозор не выходил за пределы бригады. Жизнь научила его не высываться и не ломать строй быта, в котором должен быть порядок. А нужно ли менять этот порядок – пусть об этом начальство думает – оно за это зарплату получает!.. Свое рабочее достоинство Хромов тоже научился оберегать,

но, как он сам говорит: “На стену не полез и на горячую плиту даже в штанах не сяду!” Вот этот человек и становился героем “Сталеваров”, он и противостоял “образцово-показательному” Виктору Лагутину.

Саня – Б. В. Щербаков
Хромов – Е. А. Евстигнеев

Boris Shcherbakov as *Sanya*
Evgeny Evstigneev as *Khromov*



В. Расцветаев играл Лагутина яростно, как наследника “неистовых ревнителей” революционной поры. В нем было что-то от Макара Нагульнова из шолоховской “Поднятой целины”. Он не про бригаду думает и не ее масштабами мыслит. Он – выше бригады и выше конкретного человека, а уже тем более пивной, которую он предлагает снести, чтобы не позорила вид заводской проходной. Он из тех, из кого делали рабочих-“маяков”, образцовых радетелей за общее дело, за государственные интересы.

Спектакль, по многим своим параметрам отвечавший “большому стилю” советского театра с его пылающими

мартенами, нес в себе его отрицание. Прежде всего на человеческом уровне. Ефремов поменял местами героя и “антигероя”, и эта операция не была не замеченной. Вокруг мхатовских “Сталеваров” развернулись дискуссии, журнал “Вопросы литературы” посвятил спектаклю чуть ли не целый номер. Спорили директора заводов и литературные критики, обсуждали, что делать с нашей “не экономной” экономикой. В спектакле было немало общих мест и нажитых десятилетиями актерских штампов, и все-таки какую-то часть истины он завоевывал. Следующий шаг в этом направлении будет сделан Художественным театром в спектакле “Заседание парткома”.

А. Свободин

Сцена из II действия
Лагутин – В. Н. Расцветаев
Федор – Г. С. Епифанцев
Женя – М. А. Лобанов
Хромов – Е. А. Евстигнеев
Саня – Б. В. Щербаков
Шорин – Е. А. Киндинов
Лузин – Н. Н. Никольский

Scene from Act II
Vyacheslav Rastsvetaev as *Lagutin*
Georgy Epifantsev as *Fyodor*
Mikhail Lobanov as *Zhenya*
Evgeny Evstigneev as *Khromov*
Boris Scherbakov as *Sanya*
Evgeny Kindinov as *Shorin*
Nikolai Nikolsky as *Luzin*

“Старый Новый год”

The Old New Year
by Mikhail Roshchin

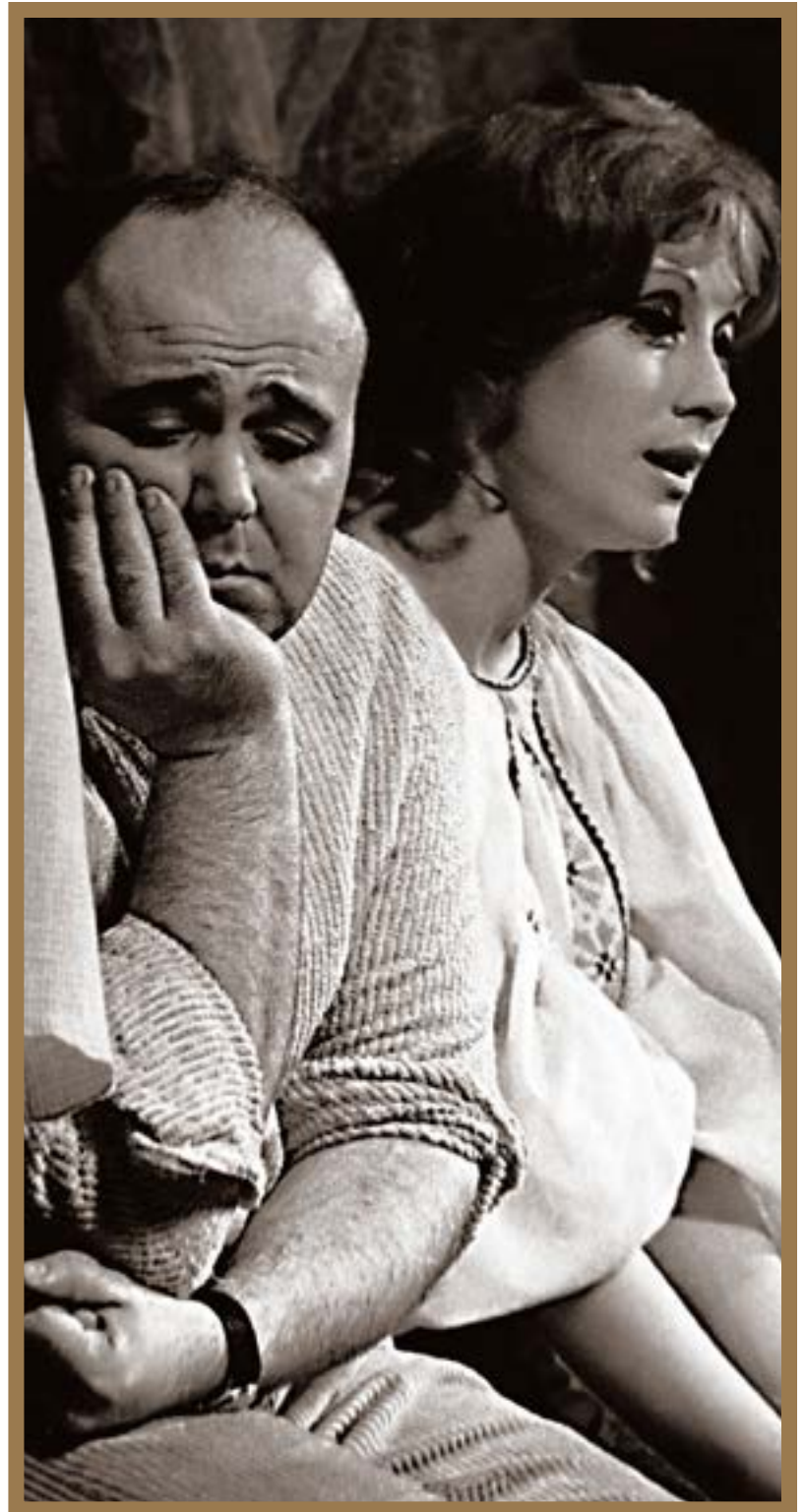


Пьеса Михаила Рощина не подходит под сколько-нибудь “окончательные” определения. Комедия? Конечно, комедия! Но что высмеивается? Если коротко – высмеивается все. Наша жизнь, и наше о ней представление, и – страшно произнести – спущенные “сверху” формулы и о жизни, и о нас. Например, основополагающее: “Образовалась историческая общность – советский народ”. Ни классов, ни прослоек, ни наций, ни национальностей – общность. А раз так, то автор и дает ее, эту общность, в разрезе одного подъезда. Точнее – двух квартир.

В одной живет семья интеллигента, инженера Петра Полуорлова, в другой – рабочего Петра Себейкина. Связаны квартиры мусоропроводом и таким жэковским Сократом, стариком Адамычем, – разносчиком домовой информации (то есть сплетен) и тем напоминающим грибоедовского Загорецкого, всеобщим миротворцем и успокоителем и этим напоминающим уже горьковского Луку, нашедшего наконец землю обетованную. А в финале и

И действие, 1 картина

Act I, Scene One



Петр Полуорлов – А. А. Калягин
Клава Полуорлова – И. П.
Мирошниченко

Aleksandr Kalyagin
as *Pyotr Poluorlov*
Irina Miroshnichenko
as *Klava Poluorlova*

“земля обетованная” представляла в натуре. “Светлое будущее”, которого достигает наконец эта “общность”.

Сценическая аллегория, притча, своеобразное сатирическое ревю образовалось в результате длительной и весьма мучительной работы автора и театра по преодолению цензурных препон.

Парадокс же этого “творческого” процесса заключался в том, что чем больше в пьесе отсекалось и как бы “сглаживалось”, тем острее и обобщеннее выглядело то, что оставалось. Нельзя было так прямо писать, что герой — наш советский рабочий (не получилось бы “клеветы” на пере-

мучающегося в некоей духовной безысходности, которому осточертели все эти идейные клише и общественная суета, и художник превращался в инженера, изобретающего усовершенствованный унитаз.

Он уже не орел, который воспарит над бытом и догмой, он Полуорлов, и вся его борьба с бытом, с “вещами” становилась бурей в стакане воды. И так далее и так далее...

Есть понятие, жанр — “комедия-буфф”. То, что получилось на сцене, можно бы назвать “комедия-глум”. Критика привычно хваталась за свою “палочку-выручалочку”, писала о “борьбе театра с мещанством” (все семьдесят лет



довой отряд) — и Себейкин превращался в труженика артели “Буратино”, производящей игрушки. Его специальность — вставлять куклам “голоса”, так сказать, давать им “свободу слова”, которой сам он лишен и в которой и не нуждается. Нельзя было изобразить интеллигента, художника,

советская критика, отводя удары искусства от самих основ “социалистической системы”, привычно переадресовывала их “мещанству”). Критика поинтеллектуальней писала о “карнавализации” на сцене МХАТ. Действительно, зритель наслаждался безудержным бравурным действием, исполненным веселья и реприз, сценических анекдотов и трюков.

В квартире Себейкина — его с невероятным энтузиазмом играл В. М. Невинный — новоселье. Изголодавшийся по элементарному, дитя дефицита несет и несет в квартиру ковры, телевизоры, мебель, пианино... Он упивается веща-

Гоша — Г. С. Епифанцев

Петр Полуорлов — А. А. Калягин

Петр Себейкин — В. М. Невинный

Вася — В. Г. Петров

Georgy Epifantsev as *Gosha*

Aleksandr Kalyagin as *Piotr Poluorlov*

Vyacheslav Nevinny as *Piotr Sebeikin*

Viktor Petrov as *Vasya*

ми, он достиг, он может, он имеет право! Его семейный ансамбль — родственники, жена, теща, дочка — блестяще ему подыгрывает (Клаву Себейкину играла К. А. Минина, тещу — В. А. Дементьева). Апогея эта ярмарка тщеславия достигает, когда Себейкину ставят телефон.

Телефон есть. А звонить некому да и неоткуда. И тогда некто посылается на улицу в автомат. Телефон звонит. Об этом невероятном факте криком сообщают в окно тому, кто в будке... — Отдыхай, Петя! — удовлетворенно советует Себейкину друг (его играл В. Г. Петров), герой одной реплики, как знамя пронесенной через весь спектакль (реплика вошла в поговорку и произносится в народе до сих пор).

В квартире Петра Полуорлова, напротив, нагнетались духовные муки. Заламывая руки, автор усовершенствованного унитаза рвется из тенет духовного кризиса. Если Невинный играл восторг обретения, то А. А. Калягин — отчаяние несвободы. Если Себейкин мечется по квартире — куда бы поставить новое приобретение, то Полуорлов мечется по квартире — что бы еще что-то из нее вынести, от чего-то освободиться!

Мягкий авторский жест, ласковая ирония Рощина обволакивали флером внутренней доброты, по сути говоря, довольно-таки злую социальную сатиру... — Отдыхай, Петя! — звучало над представлением, — отдыхай! На сцене не было ни одного “положительного героя”. Впрочем, и ни одного отрицательного! Почти как в комедии дель арте.

В этом балаганном кружении был маленький шедевр. Адамыч, старик Адамыч — в исполнении Евгения Евстигнеева. В его мудреце-сантехнике было некое соединение неореалистической бытовой точности с предельной обостренностью в духе масок Аркадия Райкина. — Все, что есть, того и достаточно! Все, что нужно, то и есть! — вот его философия. И он таки приводил разрозненные и чуть ли не антагонистические социальные группы к “новой исторической общности”, он таки указывал им, где “светлое будущее”. Имя ему — Сандуновские бани.

Финальная сцена была грандиозна. Как римские патриции, в тогах-простынях возлежали герои, распарив плоть и умиротворив дух в вечных покоях вечного московского рая. И философствовали. Дружба народов. Единство классов. Новая общность!

Непритязательно. Борьба с мещанством... Можно было отнести к этому спектаклю и так. А можно и иначе...

А. Свободин

“Соло для часов с боем”

Solo for a Clock with a Bell
by Oswald Zahradnik

Руководитель постановки О. Н. Ефремов, режиссер (стажер) А. А. Васильев, художник И. В. Попов.

Сентиментальная, мило простоватая пьеса словацкого драматурга Освальда Заградника только на первый взгляд закрывала некую брешь в текущем репертуаре. Выбор ее был элементом продуманной художественной стратегии Ефремова.

Уже на третьем году своего руководства МХАТом он обнаружил, что наиболее тяжелый, можно сказать, “неподъемный” пласт в наследстве, которое он принял, составляет “третье поколение” художественников, то есть, по сути, его сверстники и старшие соученики по Школе-студии.

Не прошедшие непосредственной выучки у основателей в практической работе, испорченные конъюнктурными, элементарно неталантливыми пьесами “партийных” драматургов, они не имели навыка углубляться во внутренний мир персонажей, довольствуясь псевдоансамблевым “радостно оптимистическим” существованием на сцене.

Если кто и мог поддержать нового лидера в его усилиях по возвращению на мхатовскую сцену истинно актуального репертуара, ансамбля, основанного не на скоростной “зацепляемости” реплик, но на естественном чувстве локтя партнера, на чувстве сопричастности общему действию, его кантиленности, на счастливой импровизационности сценического существования, то это были “старики”, предшественники легендарного “второго поколения”.

Ефремов создал из них Совет старейшин, он занимал их в новом репертуаре, он предложил их компактной группе показать себя в незатейливой словацкой пьесе. Он пригласил в работу над этой пьесой своего стажера Васильева и художника Попова (это содружество вскоре прославится), сохранив за собой руководство постановкой.

И на сцену вышли Ольга Андровская, Михаил Яншин, Алексей Грибов, Марк Прудкин, Виктор Станицын. А с ними двое из нового поколения — Ирина Мирошниченко и Всеволод Абдулов.

Темой же спектакля, его тайной сердечной нотой стало былое в человеческой жизни, которое не уходит, которое нельзя отбросить и которое и делает человека не плоской фигурой, спешащей угнаться за уходящим днем, но лично-



стью, вместившей опыт и судьбы тех, что предшествовали ему на земле.

...Все действующие лица – пенсионеры (кроме двух молодых людей, разумеется). Четверо живут в доме для престарелых, а пятый (Франтишек Абель – М. М. Яншин) – в собственном доме. В прошлом люди простых профессий. Часовщик Райнер (А. Н. Грибов), посыльный Хмелик (М. И. Прудкин). Да и владелец собственного дома Абель в прошлом швейцар отеля. Четвертый – бывший полицейский Мич (В. Я. Станицын). И все еще блистательная пани Конти (О. Н. Андровская) – их хозяйка и королева. Ну, и

молодые, находящиеся со стариками в той или иной степени родства.

Сюжет прост. Четверо старых мужчин решили устроить праздник для своей королевы. То ли у нее именины, то ли что-то в этом роде. Не в этом суть. Праздник в том, что они воскрешают ценности нормальных, но, увы, забываемых человеческих отношений. Например, отношения мужчины к женщине или манеры общения между собой. Ценности этикета как веками выпестованной нормы поведения. Ценности беседы, как воплощения человеческой приязни. Эти пятеро обладают врожденной способностью видеть в другом только хорошее – этакая презумпция прекрасного в человеке.

И они праздник устраивают. При этом их персонажи как бы продолжают функции своих бывших профессий. Например, посыльный Хмелик не просто несет чемодан пани Конти. Нет, он служит Женщине, он каждым движе-

Сцена из I действия

Райнер – А. Н. Грибов

Франтишек – М. М. Яншин

Мич – В. Я. Станицын

Хмелик – М. И. Прудкин

пани Конти – О. Н. Андровская

Scene from Act I

Aleksei Gribov as *Reiner*

Mikhail Yanshin as *Frantisek*

Viktor Stanitsyn as *Mitch*

Mark Prudkin as *Khmelik*

Olga Androvskaya as *Pani Konti*

“Заседание парткома”

The Party Committee's Meeting
by Aleksandr Gelman



нием слагает маленькую поэму в ее честь. И все они не просто проживают этот день. Они участвуют в конкурсе на звание джентльмена, а их королева полна любви к каждому. Она — верх изящества и такта. Никого не обидит, каждому подарит улыбку, предназначенную только для него.

А молодым Павелу (В. О. Абдулов) и Даше (И. П. Мирошниченко) все это представляется стариковскими чудачествами, то есть тем самым, что изображают прикладыванием указательного пальца к виску. Может быть, лишь к финалу они что-то почувствовали... Поэзию человеческих отношений им еще наживать и наживать.

И наживут ли?..

Спектакль оказался чем-то большим, нежели очередная премьера, возможно, явлением социально-психологическим, отразившим накопившееся в зрителе желание прожить в замедлении тот день, что вне стен театра проживается в нетерпении и ускорении. Пятеро уже легендарной славой славных мастеров показали такой уровень сценического общения, которого Москва театральная давно не видела, не чувствовала, которое, казалось бы, исчезло. Спектакль не только никуда не спешил, ничего не навязывал, он заставлял слушать себя, как слушают эхо. Старые артисты говорили тихие слова.

“Соло для часов с боем” нежданно-негаданно стало “гвоздем сезона”. В зале происходило что-то необыкновенное, из глаз зрителей лились старомодные слезы. Вызовам артистов не было конца. Занавес на премьере давали восемнадцать раз.

А. Свободин

Сцена из I действия
Франтишек — М. М. Яншин
Павел — В. О. Абдулов
Даша — И. П. Мирошниченко

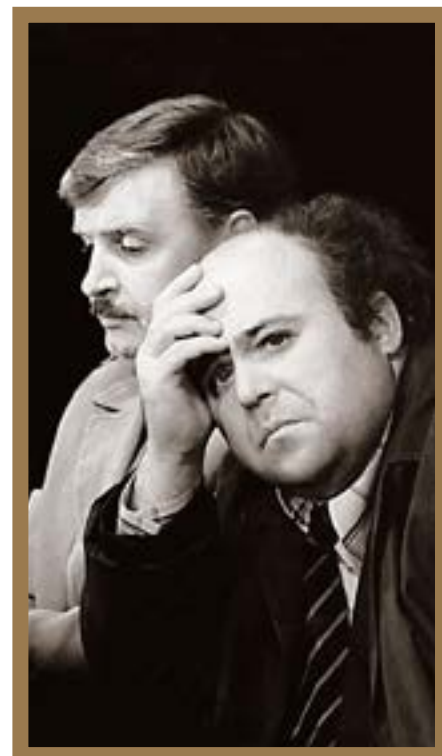
Scene from Act I
Mikhail Yanshin as *Frantishek*,
Vsevolod Abdulov as *Pavel*,
Irina Miroshnichenko as *Dasha*

Ряды стульев, стол президиума на возвышении; плакат из тех, что принято называть наглядной агитацией; строгие конструкции в глубине — так, подчеркнуто пренебрегая какими бы то ни было сценическими эффектами, оформил художник Игорь Попов спектакль МХАТ. Герои ходят по залу заседаний, поднимаются к столу президиума, выступают или произносят реплики с места — вот, собственно, и все, что происходит: заседание парткома — во всех подробностях, от начала до завершения.

Можно вспомнить, как это все началось. Артист МХАТ Виктор Сергачев снимался в фильме “Премия” по сценарию мало кому тогда известного Александра Гельмана. За этот сценарий, когда он его прочитал, Ефремов буквально схватился. Он отодвинул в сторону все до того затеянное и выпустил спектакль осенью 1975-го, на гастролях в Одессе. В этом натиске был весь Ефремов. Детективную жесткость пьесы, ее фабульные повороты он воспринимал не как театральные выдумки “для интереса”. Он шел не от “знакомой сцены”, а от знакомой, но до сих пор сценически не освоенной жизни. Чертеж изолгавшейся советской “производственной пьесы” он заменял чертежом же, но не лгущим, с неискаженными масштабами.

Проведение этой важнейшей темы Ефремов взял на себя и как актер. Его бригадир Потапов был резок, порой недобр и ехиден со всеми своими тетрадочками и арифметическими выкладками: безобразия, которые происходят на стройке и привычно числятся “объективными сложностями”, повлияли на его характер отнюдь не благотворно. Он, кажется, наперед знает все, что ему скажут, пытаясь успокоить, утихомирить. И, с веселой злостью убеждаясь, что сказано ожидаемое, тут же выдвигает убийственный контраргумент. У него обостренное чутье на любую, самую изощренную демагогию, в его присутствии, под обстрелом его коротких и точных реплик, она обнаруживает себя, становится очевидной и явной. А за всем этим — выношенная органическая ненависть к вранью и такое человеческое достоинство, которое устоит под любым напором.

В том, как вел себя Потапов и как играл его Ефремов, был свой точный расчет. Ефремов потаповскую ситуацию знал не понаслышке, он ее выстрадал всей своей жизнью в театре. История с премией становилась, конечно, моде-



Потапов – О. Н. Ефремов
 Батарцев – М. Н. Зимин
 Мотрошилова – А. П.
 Георгиевская

Oleg Efremov as *Potapov*
 Mikhail Zimin as *Batartsev*
 Anastasiya Georgievskaya as
Motroshilova

Кочнов – В. М. Невинный
 Черников – Е. А. Киндинов

Vyacheslav Nevinny as *Kochnov*
 Evgeny Kindinov as *Chernikov*

Любаев – Л. И. Губанов
 Фроловский – А. А. Калягин

Leonid Gubanov as *Lyubaev*
 Aleksandr Kalyagin as *Frolovsky*

лью или даже притчей, но при этом абсолютно заземленной, обращенной к опыту и памяти каждого, кто сидел в зале. Василий Трофимович Потапов отказывался, в сущности, не от премии, а от определенного способа жизни. Он “весь трест” хотел перевести на ритмичную и экономически грамотную работу. Партком на сцене МХАТ обсуждал не вопрос строительного треста, он обсуждал самые болезненные проблемы страны, напрямую касавшиеся каждого, где бы он ни трудился, — на стройке или в Художественном театре.



Типажи нашей “производственной пьесы”, сложившейся в своих основных чертах еще в 30-е годы (не очень хороший управляющий и мудрый парторг, передовой рабочий и сухарь-кадровик) — все эти маски как бы обретали свои реальные жизненные истоки, очеловечивались. Евгений Евстигнеев, Михаил Зимин, Евгения Ханаева, Анастасия Георгиевская, Вячеслав Невинный — вместе с Ефремовым — образовали новый актерский ансамбль Художественного театра, способный улавливать и выразить достаточно сложные социальные мотивы.

Предложенными в “Заседании парткома” рецептами оздоровления общества не воспользовались в пору премьеры, вряд ли воспользуются когда-нибудь (впрочем, с конкретными социальными рецептами художников так, пожалуй, было всегда).

Миленина — Е. Н. Ханаева
Соломахин — Е. А. Евстигнеев

Evgenia Khanaeva as *Milenina*
Evgeny Evstigneev as *Solomakhin*

Пьеса Гельмана и спектакль Ефремова не только с позднейшей точки зрения, но и в самый момент их появления могли смутить той энергией и тем духом живой надежды, с которой люди театра берутся разглядывать истоки, симптомы, признаки общественных болезней, предлагать диагнозы и способы излечения. Сближение Ефремова с Гельманом обостряло те свойства его режиссерского дара, которые любила в нем подчеркивать критика: политический темперамент, резкую прямоту сценического высказывания по волнующим вопросам, точность схватывания

вновь появляющихся социальных типажей. Можно спорить, сколь верно такое понимание художественного естества Ефремова (ведь не спектакль по пьесе Л. Зорина “По московскому времени”, с его открытым выдвижением гражданской тематики, но постановки Розова с его домашностью и Володина с его лирикой и тонкими смещениями житейской материи были лучшими его работами в “Современнике”). Но зато бесспорно другое: наше отечественное искусство постоянно носилось с проклятыми социальными вопросами и даже пыталось давать на них ответы, в большинстве своем наивные, иллюзорные, прекраснотушные. Вторгаясь на чуждую художеству территорию социологии, экономики, наши мастера культуры, каждый на свой манер, искали, в сущности, разумные и приличные основы нашего российского житья-бытья. Произведения, где подобные устремления выражались с демонстративной прямотой и открытостью, редко оказывались искусством на все времена, однако, случалось, становились талантливыми и честными свидетельствами времени. Да, непосредственно переделывать реальность, напрямую влиять на нее искусство не в силах, да вряд ли и должно брать на себя такую миссию. Но русский театр, откажись он от нее вовсе, пожалуй, утратил бы некие коренные свои свойства, изменил бы своей природе.

В “Заседании парткома” Гельмана и Ефремова эти коренные свойства русской сцены сказались серьезно, убедительно и с чувством достоинства.

К. Щербаков

“Иванов”

Ivanov

by Anton Chekhov

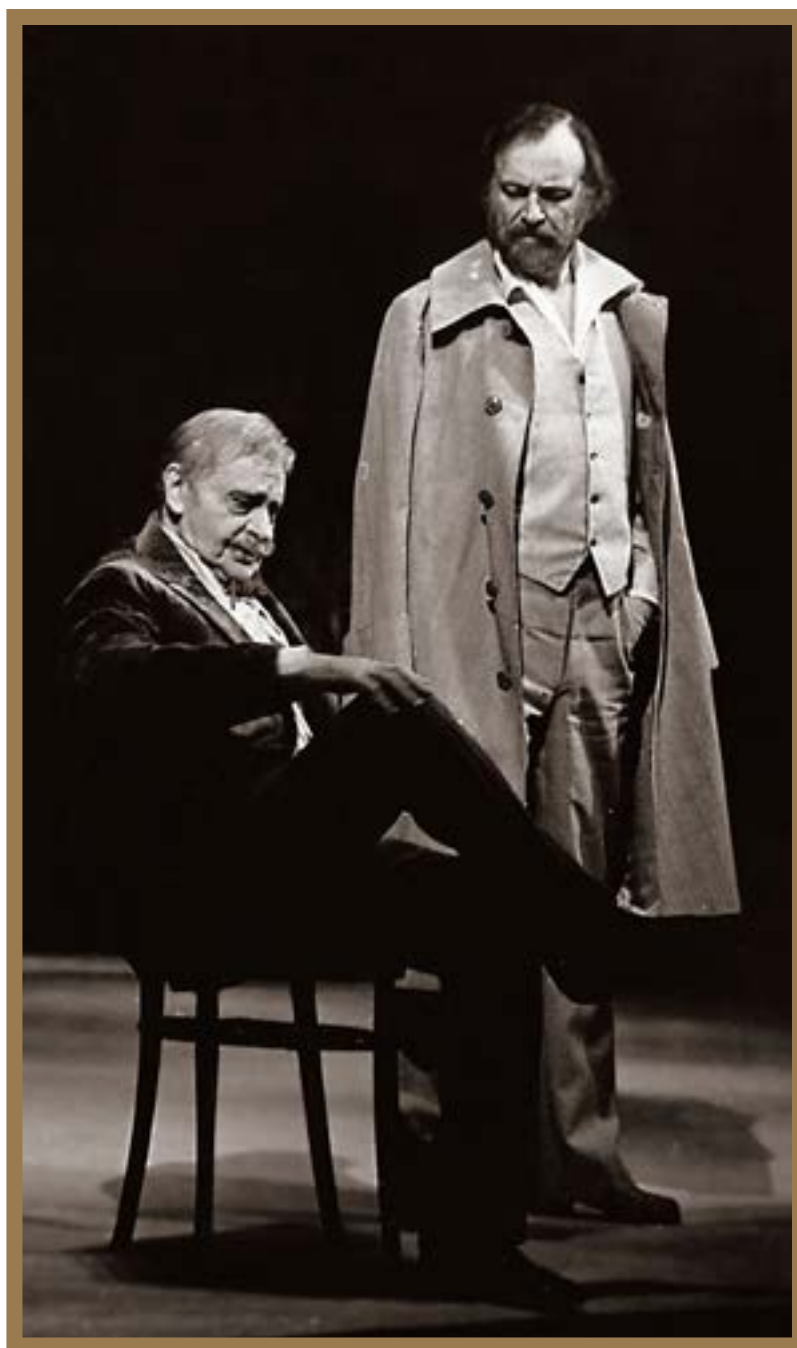
В том, что именно “Иванов” стал первой чеховской постановкой “ефремовского МХАТа и в том, что спектакль этот появился только на седьмой год его руководства Художественным театром, был свой резон. Мхатовский марафон режиссер начал не с Чехова, а с Горького, то есть с актуализации “общественно-политической линии”. Потребность ввести чеховскую линию “интуиции и чувства” он ощутил гораздо позднее (оглядка на строящиеся репертуарные начала старого МХТ была одним из внутренних законов ефремовской творческой политики).

В начале 20-х художественники обсуждали возможный репертуар “первой группы” после ее возвращения в советскую Москву из американского турне. Немирович-Данченко писал О. С. Бокшанской, что в новых условиях невозможно ставить “Три сестры”, ни по содержанию, ни по возрасту исполнителей, что “Вишневый сад” пройдет только в том случае, если решить его в плане “Здравствуй, новая жизнь”. “Иванов” же отвергался с порога как пьеса “до недоуменности несозвучная бодрящей эпохе”.

Пьеса о человеческом упадке, несозвучная “бодрящей эпохе”, оказалась в масть застою времени 70-х годов. Периферия спектакля с ее “зудусами”, “кружовенным вареньем” и образцово-пошляческой бодростью Миши Боркина (его играл Вячеслав Невинный) призвана была оттенить исповедально высокий тон, с которым Иннокентий Смоктуновский вел главную партию. Ситуация немотивированной депрессии Иванова вдруг открывала свой дальнобойный смысл. Опустевшая душа, в которой “шаром покати”, болезнь, которую сам Чехов полагал хуже сифилиса и полового истощения, была представлена Смоктуновским с пугающей лирической глубиной.

Мхатовский спектакль появился вслед за “Ивановым”, поставленным Марком Захаровым в Театре им. Ленинского комсомола. Там героя играл Евгений Леонов. Идя “от себя”, он не играл “русского Гамлета”. Это был Иван`ов, а не Ив`анов, то есть “миллион первый”, как в свое время назвал чеховского героя Александр Кугель. Тут важна была “типажность” замечательного актера, его соизмеримость с каждым, сидящим в зале.

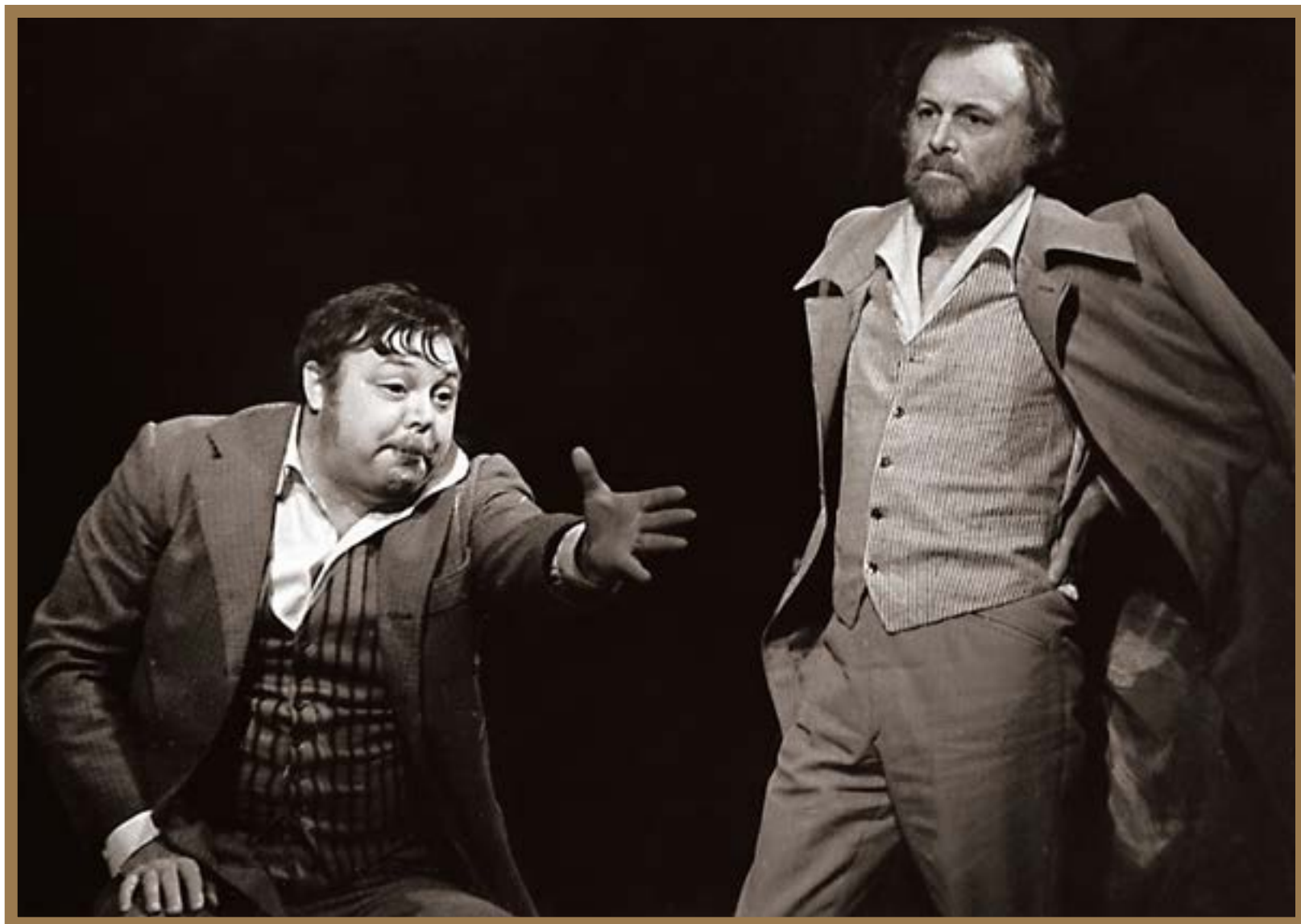
Смоктуновский играл именно “русского Гамлета”, человека незаурядного, действительно крупного, но поражен-



ного общей болезнью времени. Он мучился и маялся, не умея определить своего места ни в жизни, ни в пространстве мхатовской сцены. Надо сказать, что именно пространственное решение, предложенное Давидом Боровским, в физически ощутимой форме передавало природу той болезни развоплощения или какого-то рокового недо-

I действие
Шабельский – М. И. Прудкин
Иванов – И. М. Смоктуновский

Act I
Mark Prudkin as *Shabelsky*
Innokenty Smoktunovsky as *Ivanov*



воплощения, которую пытался играть Иннокентий Смоктуновский.

Художник предложил актеру пустую сцену (барский дом с колоннами был словно вывернут наизнанку – фасадом внутрь). На вывернутых стенах этого дома мрачной тенью отпечатались ветки осеннего безлиственного сада.

Иванов действовал в опустошенном, будто ограбленном пространстве. Ему некуда было приткнуться, он в буквальном смысле слова места себе не находил. Поначалу актер совершенно не принял этого решения, испугавшись, что в бытовой пьесе он останется без поддерж-

ки и прикрытия. Режиссер настоял, и в конечном счете маета героя в пустом замкнутом пространстве передавала с наибольшей остротой чеховское ощущение жизни,

то самое, которое заставило его однажды заметить, что в Западной Европе люди погибают оттого, что тесно и душно, а в России оттого, что просторно и в этом необъятном просторе нет сил ориентироваться... “Земля моя глядит на меня, как сирота”, – грустно повторял чеховский человек, и эту тему Смоктуновский выражал с необыкновенным внутренним драматизмом. Университетский однокашник Лебедев (его играл Андрей Попов) виновато заглядывал ему в глаза, старался утешить и объяснить причину ивановской болезни, что-то мямлил про среду, которая “заела”, сам смущался от этих пошлых объяснений и запивал неловкость очередной рюмкой, которую слуга его выносил с безошибочным чувством момента.

Смоктуновский играл особого рода духовный паралич, рожденный смыслоутратой, затянувшимся промежутком, безвременьем. Тот, кто может пить, как Лебедев, пьет, тот, кто может возбудить себя идиотским проектом, как Бор-

Боркин – В. М. Невинный
Иванов – И. М. Смоктуновский

Vyacheslav Nevinnyy as *Borkin*
Innokenty Smoktunovskiy as *Ivanov*



кин, возбуждает. Тот, кто может развлечь себя хотя бы и тем, чтобы учинить себе какую-нибудь гнусность, как граф Шабельский (его проникновенно играл Марк Прудкин), учиняет. Иванов не может ни того, ни другого, ни третьего. Он может только капитулировать. Смоктуновский – Иванов сколько было сил сражался с пространством сцены, мотался по ней, останавливался, замирал, мямл пиджак, не зная, куда девать свои длинные руки, на секунду возбуждался энергией влюбленной в него эмансипированной девочки, а потом вновь впадал в состояние безвыходной тоски: “Будто мухомору объелся”. На предложение поехать

Шабельский – М. И. Прудкин
Лебедев – А. А. Попов
Боркин – В. М. Невинный

Mark Prudkin as *Shabelsky*
Andrei Popov as *Lebedev*
Vyacheslav Nevinsky as *Borkin*



в Америку герой Смоктуновского реагировал быстро и по-детски просто: “Мне до этого порога лень дойти...”

В спектакле Марка Захарова место героя заняла женщина. Чахоточная Сарра – Инна Чурикова продолжала видеть в Иванове героя своей юности, человека, способного на необыкновенный поступок. Даже в безобразную минуту жизни, когда Иванов кричит жене “ты скоро умрешь” и “замолчи, жидовка”, Сарра находила ему оправдание. Ее лицо озаряла вдруг необыкновенная светлая улыбка. Вся в белом, она подходила к нему, литургически-торжественно обнимала и как бы благословляла. На этом строился спек-

Зинаида Савишна – Е. Н. Ханаева
Лебедев – А. А. Попов
барышни –
Е. А. Наумкина и Т. Н. Миронова

Evgenia Khanaeva
as *Zinaida Savishna*
Andrei Popov as *Lebedev*
Elena Naumkina
and Tamara Mironova
as *young ladies*

такль Ленкома.

Антропология Ефремова чисто мужская. Режиссер воспользовался авторским замечанием о том, что главной его заботой было “не давать бабам заволакивать собой центр тяжести, сидящий вне их”. Сарра в его спектакле (ее играла сначала Екатерина Васильева, а потом Ирина Мирошниченко) мало что определяла в судьбе Иванова: разрешить свою драму герой мог только сам и внутри себя. “Центр тяжести” ефремовского спектакля был в том, что человек впал в депрессию, совпавшую с депрессией времени. “Развоплощенному”, ему некуда себя девать, к тому же у него



хватает ума, чтобы, как сказал однажды Чехов, “не скрывать от себя своей болезни, и не лгать себе, и не прикрывать своей пустоты чужими лоскутками вроде идей 60-х годов”.

Иванов принимал смерть как избавление. Он улыбался единственный раз в спектакле, когда Шурочка пыталась возбудить его к новой жизни и произносила заученные книжные глупости. Тут он как-то окончательно понимал позор ситуации и кончал с собою. Выстрела мы не слышали, просто расступались “зулусы” в доме Лебедева, ожидающие закуски и свадьбы, и мы видели на полу в центре сцены скорчившегося человека.

А. Смелянский

Сарра — Е. С. Васильева
Иванов — И. М. Смоктуновский

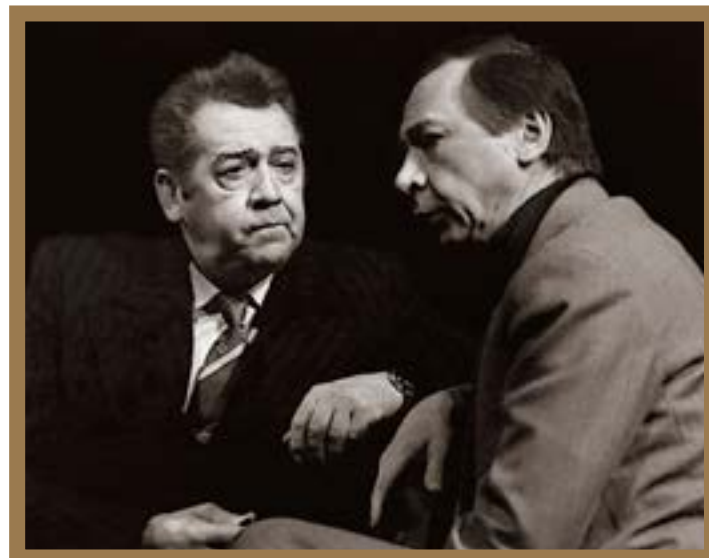
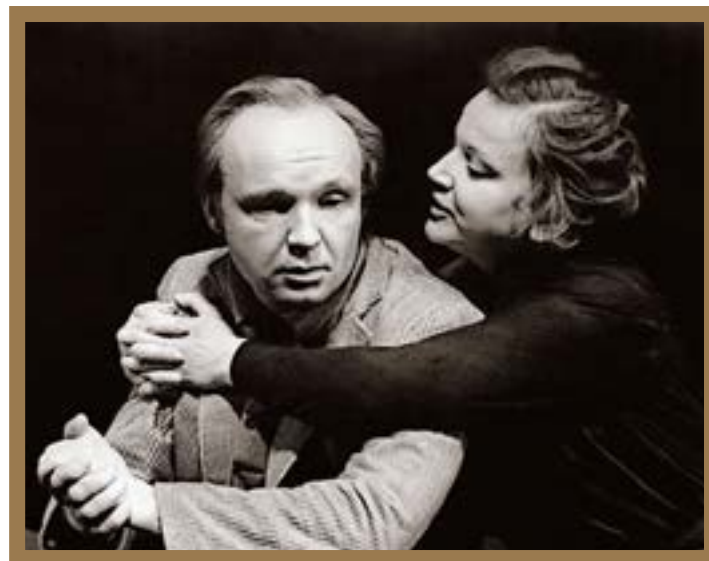
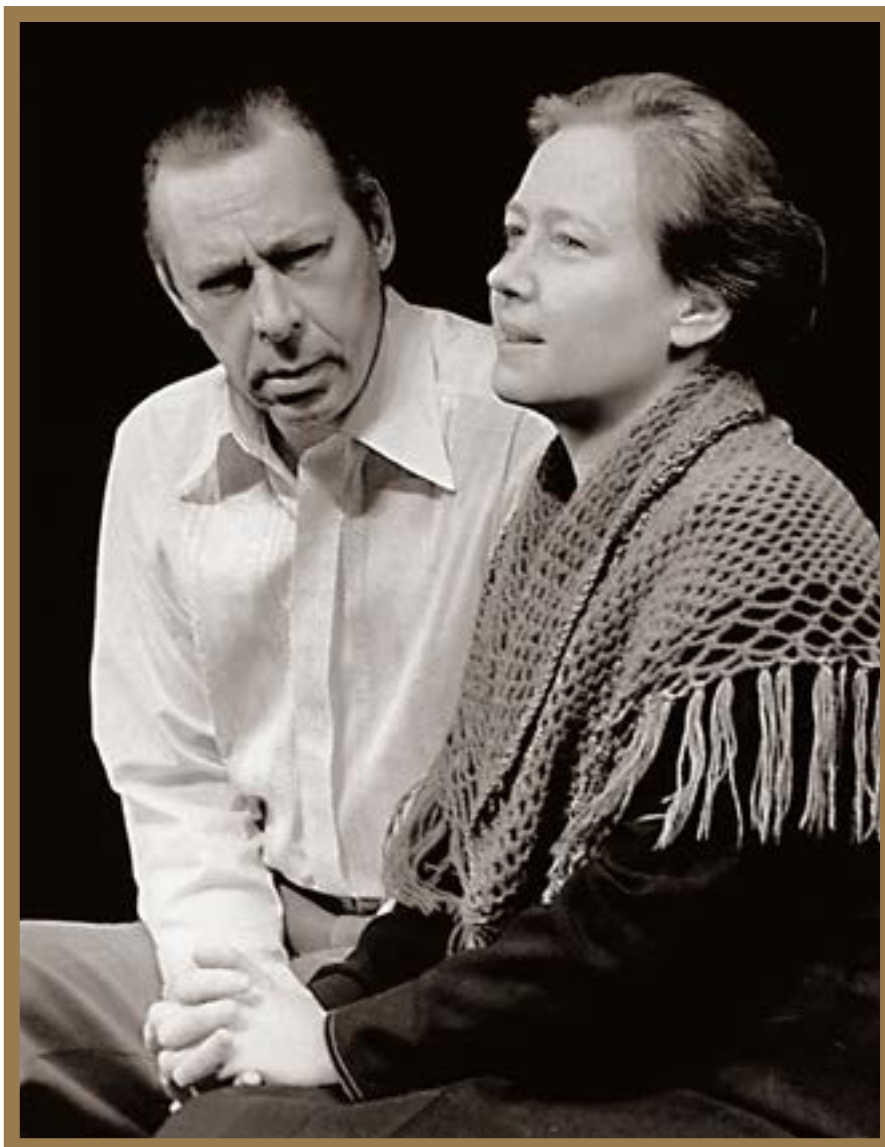
*Ekaterina Vasilieva as Sarah
Innokenty Smoktunovsky as Ivanov*

“Утиная охота”

Duck Hunting
by Aleksandr Vampilov

Ефремов не так уж часто играл в спектаклях, им поставленных. Каждый такой случай имел свою причину, выходящую за пределы обычных актерских амбиций. Иногда артист Ефремов помогал главному режиссеру Ефремову доказать необходимость той или иной пьесы (как в “Наедине со всеми”). В других случаях артист Ефремов просто спасал ситуацию, когда, скажем, ушел из театра Олег Борисов и надо было играть Астрова в “Дяде Ване”. В самых редких случаях — и “Утиная охота” из их числа — Ефремов брался за роль, так сказать, по всем основаниям сразу. Надо было защитить пьесу Александра Вампилова, десять лет находившуюся под полузапретом, надо было доказать ее необходимость именно на мхатовской сцене. И ко всему этому прибавлялось выношенное чисто актерское чувство вампиловской пьесы как своего рода публичной исповеди поколения “шестидесятников”, к коему Ефремов принадлежал по составу театральной крови. Актерские и режиссерские намерения пересеклись. Решившись играть Зилова, Ефремов на себе самом ставил эксперимент, во многом запоздалый, поскольку конец 70-х — время мхатовской премьеры — и конец 60-х — время создания пьесы — разделяла эпоха. Именно на эту эпоху Ефремов был старше вампиловского Зилова.

Вероятно, это была лучшая пьеса автора из Иркутска. Его прижизненные “хождения по мукам” и его ранняя трагическая смерть по канону, сложившемуся в российской словесности, обрекали создателя “Утиной охоты” на мифологизацию. Однако при всех естественных преувеличениях было ясно, что Вампилов действительно успел сказать свое слово. В “Утиной охоте” был росток новой драматургии, оппонировавшей советской официальной драме, всем ее героям и антигероям, сюжетам и языку. Инженер Зилов служил в каком-то НИИ и презирал свою работу. В отличие от персонажа пьесы “Наедине со всеми”, которого Ефремов сыграет через пару лет, Зилов ничего и никуда не “тащил”. Его “тащила” за собой наша жизнь, уродовала, не дав развиваться этому явно талантливому человеку. Ефремов играл Зилова в том духе, в каком он трактовал вместе со Смоктуновским чеховского Иванова. Советскую пьесу он ощущал как своего рода парафраз русской классики. И там и тут речь шла о “герое нашего времени”, через которого была видна общая духовная болезнь.



Жизнь Зилова состояла из вранья, томительного безделья, выпивок и целой цепи измен, которые стали нормой. Зилов и его дружки торговали любовью, работой, друзьями, наконец, смертью самых близких людей. Пьеса началась с того, что проснувшийся после тяжелой попойки инженер обнаруживал у себя дома венки из похоронного бюро (шутка друзей), а продолжалась тем, что он “забывал” поехать на похороны отца. Утиная охота становилась идеалом этой антижизни, так же как ее “положительным героем” оказывался официант Дима, безошибочный стрелок и фашист, написанный теми красками, которыми обычно

у нас писали лучших людей в правильных советских пьесах (официанта играл Алексей Петренко). На этом фоне – рассчитал Ефремов – фигура Зилова с его при-

ступами душевной муки должна вызывать сочувствие (как вызывает сочувствие Иванов на фоне стерильного доктора Львова).

Образ вампиловского мира, предложенный Давидом Боровским, оказался на редкость простым: внизу, на планшете сцены, ресторанные столики располагались клином, наподобие утиной стаи, а сверху свисали елки, завернутые в гигантский пластиковый саван. Все это внятно “читалось”, но – в отличие от “Иванова” – эмоционально не задевало. Разлад художника и режиссера, столь плодотворно сотрудничавших на чеховской пьесе, был знаком беды.

Зилов – О. Н. Ефремов
Галина – И. С. Саввина

Oleg Efremov as *Zilov*
Iya Savvina as *Galina*

Зилов – А. В. Мягков
Галина – А. В. Вознесенская

Кушак – А. А. Попов
Зилов – О. Н. Ефремов

Andrei Myagkov as *Zilov*
Anastasiya Voznesenskaya as *Galina*

Andrei Popov as *Kushak*
Oleg Efremov as *Zilov*

Режиссер Ефремов считал, что “Утиная охота” написана о его поколении. Актер Ефремов, судя по тому, как он играл Зилова, полагал, что опыт Зилова как-то лирически сопряжен с его собственным опытом. Так он и трактовал роль, не думая о том, что ему уже не тридцать, а пятьдесят, и не считаясь с тем, что его духовный опыт и опыт его героя существенно различен. Он привнес в биографию одаренного провинциального проходимца то, чем тот не владел по своей природе: драму крупного человека, который знал иные времена и иную жизнь. Этот смысловой сдвиг и спор с пьесой победы Ефремову не принес.

играл ее подробно и отчаянно. Не имея пистолета, его герой устраивался каким-то изощренным образом с охотничьим ружьем, упирал его в пол и нацеливал в сердце, снимал носок, чтобы пальцем босой ноги нажать курок и истребить свою постылую жизнь, в которой не осталось ни памяти, ни веры, ни надежды. Ефремов проживал все эти манипуляции с такой истовостью и с такой верой в предлагаемые обстоятельства, что зал замирал от страха и сострадания. В отличие от чеховской драмы, советскому “лишнему человеку” смерти дано не было. Сцена обрывалась фарсом, который Ефремов до конца не отыгрывал.



У Ефремова, казалось бы, вовсе нет в природе того, что называется “исповедническим началом”, жадной лирического раскрытия собственной “темы”. “Утиная охота” стала в этом смысле исключением — отсюда ее срывы и ее высшие точки. Не давши прочтения “новой драмы”, не давши открытий ее нового языка, не выжав всего того, что вроде бы обещал состав исполнителей (а тут были Андрей Попов, Ия Саввина, Владимир Кашпур, Нина Гуляева), спектакль дал, однако, нечто, с лихвой его оправдывавшее.

Предфинальная сцена покушения Зилова на самоубийство в пьесе носит почти шутовской характер. Ефремов

Срыв драмы в очередную дешевку, срыв, в котором заключалась едва ли не самая тайная пружина “Утиной охоты”, его не заинтересовал. Он играл Зилова как крупного человека, у которого были свои счета с жизнью. В этом была правда актера, которая не совпала с правдой вампиловского характера. Впрочем, на таких “несовпадениях” строится искусство театра.

А. Смелянский

Сцена из II действия

Scene from Act II

“Чайка”

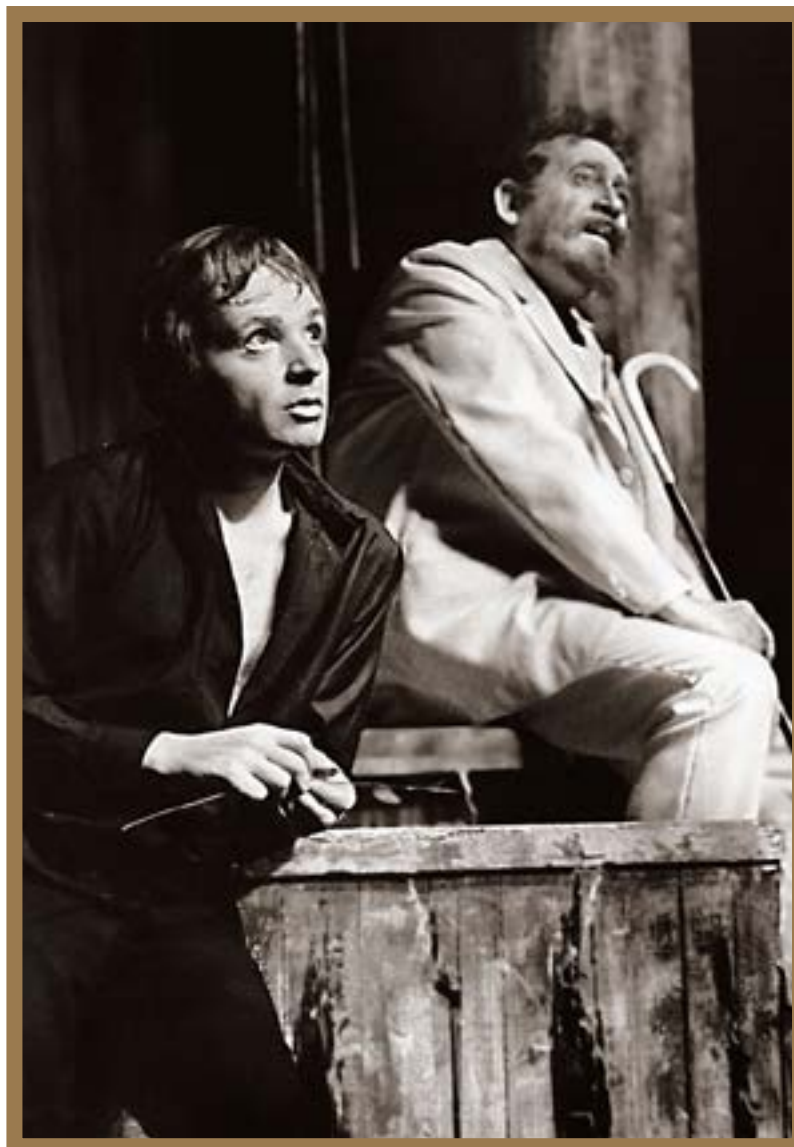
The Seagull
by Anton Chekhov

Чеховский спектакль итожил первое десятилетие работы Ефремова в Художественном театре. Не только по чужому, но и по собственному опыту он знал коварное свойство “гениально-еретической” пьесы: “Чайка” может начать театр, но может его и прикончить. У всех на памяти было, что именно “Чайкой” Ефремов завершил свой “Современник” летом 1970 года. Новая версия – при всей ее внешней отстраненности и даже академичности – питалась энергией самополемики и пересмотра судьбы.

Современниковская “Чайка” отвечала ситуации внутритеатральной и исторической, она их невольно соединяла. Гибель “общей идеи” определила тон того спектакля. Весь груз накопившихся взаимных обид, разочарований и неприязни был выплеснут в чеховский текст. Ефремов превращал Чехова в памфлетиста. Интеллигентские разговоры ему осточертели. Ему не нравилось, что все эти беллетристы и актеры много болтают и ничего не делают. Он внес в “Чайку” идейный разброд и отчаяние конца 60-х годов. Люди перестали слушать и слышать друг друга. Они только выясняли отношения, ссорились и склопничали. Да накапывали червей для рыбалки прямо из клумбы, устроенной в центре сцены художником Сергеем Бархиным.

Наглая клумба подменила в том спектакле “колдовское озеро”, деревья и сам воздух, в котором существуют чеховские люди. Через десять лет, пройдя очередной круг своей жизни, Ефремов заново ощутил пьесу. В его спектакль и в его режиссуру, кажется, впервые полновластно вошла тема одухотворенной природы, которая изменила масштаб человеческих конфликтов. Не “драма в жизни”, а драма самой жизни стала занимать режиссера. В 1970 году “Чайка” была прочитана как памфлет, в 1980-м в ней всего слышнее звучала нота всеобщего примирения, понимания и прощения.

В “Чайке” началось многолетнее сотрудничество Ефремова с художником Валерием Левенталем (фактически оно началось за год до того в спектакле “Мы, нижеподписавшиеся”, но по-настоящему они встретились именно на Чехове). Левенталь ответил новому острому чувству жизни и чувству театра, которые у Ефремова никогда внутренне не разделялись. “Чайка” предстала как световая симфония, балет занавесей в мерцающем, бликующем пространстве. Герои Чехова становились частью пейзажа, как деревья



или облака, они жили в природе, растворялись и погибали в красоте равнодушного мира. Спектакль был озвучен криком чайки, не поэтическим, а скорее надсадным, тревожащим, выражающим тему бесконечного кружения и поиска чего-то, что могло бы успокоить душу.

Мхатовский актерский ансамбль, сформированный за десять лет, впервые предстал в своей внятной объединяющей силе. Лаврова – Аркадина, Вертинская – Нина, Калягин – Тригорин, Смоктуновский – Дорн, Андрей Попов – Сорин, Мягков – Треплев, Невинный – Шамраев, Киндинов – Медведенко; а рядом – в разных составах – И. С. Саввина, Е. С. Васильева, Е. Н. Ханаева, Н. И. Гуляева, И. П. Мирошниченко, Е. А. Евстигнеев, В. Н. Сергачев, В. С. Давыдов, В. Т. Кашпур, Р. Е. Козак – это был

1 акт
Треплев – А. В. Мягков
Сорин – А. А. Попов

Act I
Andrei Myagkov as *Treplov*
Andrei Popov as *Sorin*



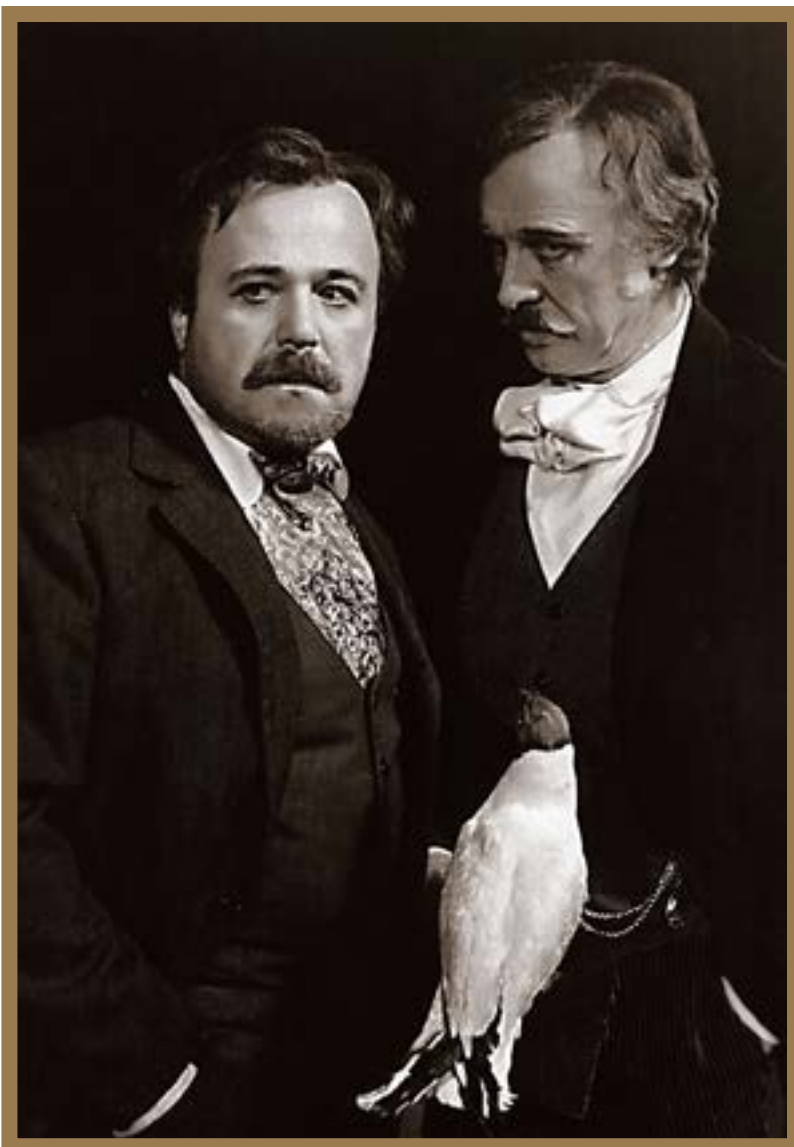
ансамбль, способный понять того Чехова, которого открывал для себя Ефремов.

Тут было что играть. В отличие от современниковской “Чайки” режиссер захотел выслушать каждого героя пьесы. Он погрузил “слова, слова, слова” в светящуюся лиственную зыбь. Да, они были говорливыми, эти чеховские люди, говорливыми до того, что не замечали смерти человека: так умирал в этом спектакле Сорин (Андрей Попов). Но поверх всех разочарований и потерь набирал силу мотив веры среди упадка. Той веры, что питается не любовью или ненавистью к человеку, но пониманием исходной жизненной ситуации как неразрешимой драмы.

Режиссер и художник сотворили беседку-театр, которая становилась еще одним одухотворенным пер-

Заречная – А. А. Вертинская
Сорин – А. А. Попов

Anastasiya Vertinskaya as
Zarechnaya
Andrei Popov as *Sorin*



сонажем пьесы. Эта беседка жила в своем собственном ритме, она то приближалась к авансцене, то растворялась в глубине осеннего сада. В этой беседке начинался театр Кости Треплева и Нины Заречной. В конце спектакля театр этот предстал разбитым, ветер гулял в его щелях, болтались на ветру рваные белые занавеси. Нина Заречная – Анастасия Вертинская вновь произносила треплевский монолог. Смерть Кости Треплева проявила истинный смысл отвлеченных слов о мировой душе, о людях, львах, орлах и куропатках. И произносила их не провинциальная девочка, но Актриса, которая прошла свой путь страданий и проникла в источник символических видений. Идея слияния духа и материи обрела реальное человеческое содержание. Нести свой крест и верить – это не только про Нину Заречную

Сцена из IV действия
Тригорин – А. А. Калягин
Дорн – И. М. Смоктуновский

Scene from Act IV
Aleksandr Kalyagin as *Trigorin*
Innokenty Smoktunovsky as *Dorn*



было сказано.

В новой “Чайке” звучал еще один скрытый автобиографический мотив. Спектакль рассказывал о муке рождения новой мхатовской семьи. Тема актерского ансамбля, важная для Чехова, становилась еще и темой понимания и взаимодействия людей, собравшихся возродить Художественный театр. “Чайка” станет одним из самых репертуарных спектаклей (к осени 1997 года она пройдет более 350 раз). Составы будут меняться, спектакль будет умирать и возрождаться, проверяя мхатовский ансамбль на жизнеспособность. Такая уж эта пьеса.

А. Смелянский

Сцена из IV действия

Scene from Act IV

Сцена из II действия
Заречная – А. А. Вергинская
Тригорин – А. А. Калягин

Scene from Act II
Anastasiya Vertinskaya as
Zarechnaya
Aleksandr Kalyagin as *Trigorin*

“Тартюф”

Tartuffe
by Molière

“Тартюф” Мольера в позднем режиссерском творчестве Анатолия Эфроса занимает особое место: после кризисной “Дороги”, обострившей отношения с актерами Театра на Малой Бронной, Эфрос приходит во МХАТ (где уже ставил “Эшелон” М. Рощина в 1975 году) и выпускает неожиданно счастливый, ладный спектакль. Может быть, один из самых радостных в его жизни.

Веселого и роскошно костюмированного “Тартюфа” публика встретила восторженно. Обильные отклики в прессе подтвердили значительность события (сравним по библиографическому указателю: о “Дороге” написано 10 статей, о “Тартюфе” – 19, о “Живом трупe” – 9, о “На дне” в Театре на Таганке – 13), но отнюдь не все были доброжелательны. Жизнерадостность спектакля озадачивала: “Тартюф” показался легкомысленным и избыточно бойким. От кого, от кого, а от Эфроса такого не ждали. А. В. Заславская, назвав постановку “боевиком по Мольеру”, предположила, что режиссер нашел “новое для себя ощущение гармонии с миром” (если бы надолго!). Т. И. Бачелис с укоризной писала, что “гневная сатира благодушно переводится в регистр милой забавы”. Задним числом очевидно: критика ставила постановку 1981 года в контекст 60–70-х, в исчерпанную перспективу. Эфрос же – внутренне сопротивляясь, недоумевая – одним из первых почувствовал, что перспектива исчерпана.

Если жизнерадостность и бодрость нуждаются в оправданиях, то перво-наперво нужно сказать: они возникли в “Тартюфе” почти произвольно, во всяком случае – неожиданно для самого режиссера. Похоже, Эфрос менял замысел по ходу репетиций, доверяя актерам и не очень зная, что получится в итоге.

В режиссерских заметках о спектакле (“Продолжение театрального рассказа”, предпоследняя глава) сюжет “Тартюфа” примечательным и очень характерным для Эфроса образом драматизирован. Толкуя пьесу, Эфрос, как всегда, стремится свести проблематику к нескольким простым и главным вопросам жизни. Мольеровскую комедию он старается читать с тем же пафосом предельной серьезности, с каким некогда читал гоголевскую “Женитьбу”. Он ищет и находит драму в жизни Оргона: “Это одна из величайших драм на свете: человек во что-то самозабвенно поверил – и

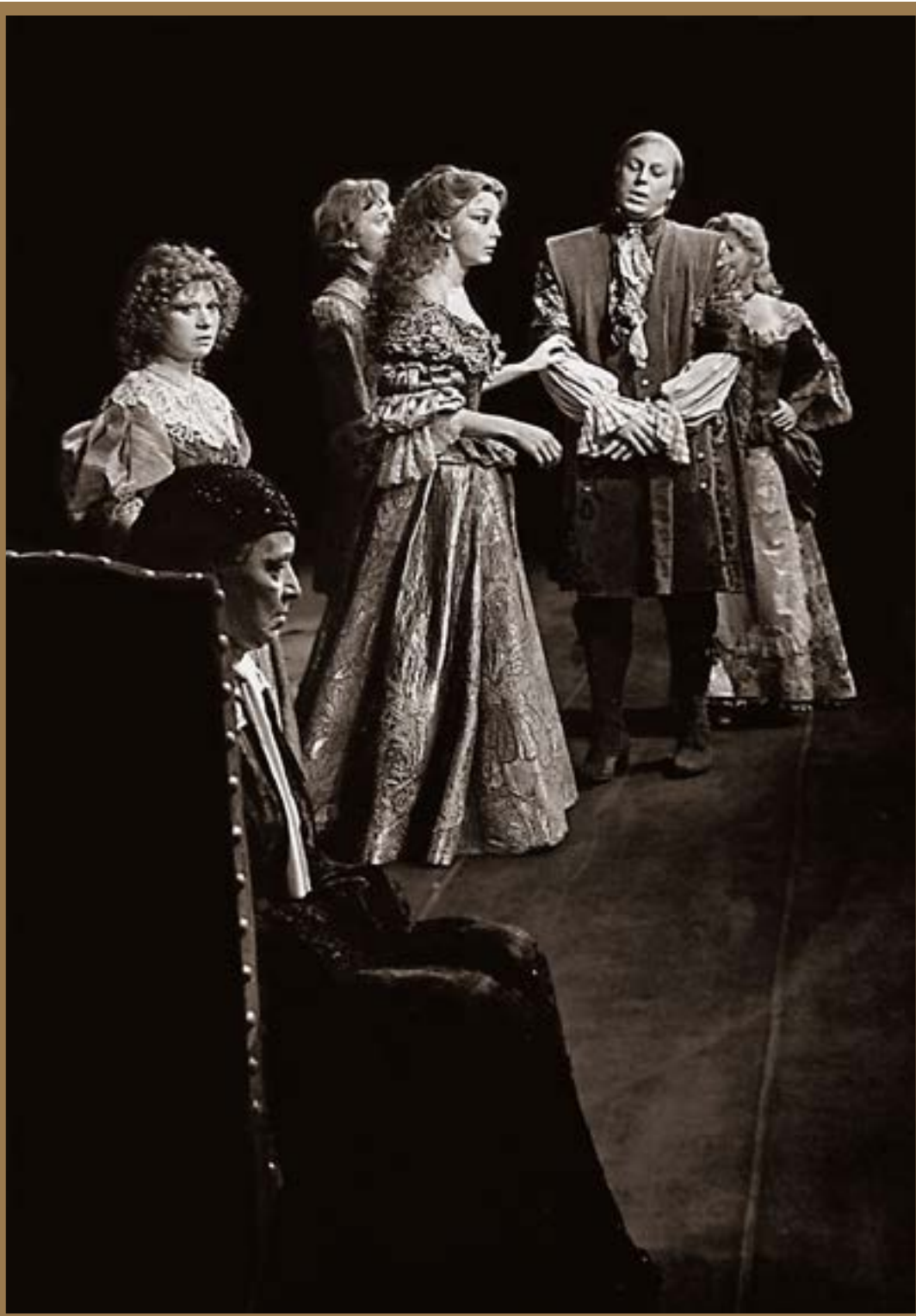


вдруг это что-то открывается как ничто. А он уже ухлопал на это жизнь”. Он ищет мощь и страшную тайну в Тартюфе, примеряя определения: ни в коем случае не простой ханжа, это неинтересно, но кто: хищник? опасный политикан? злобный колдун? даже, может быть, дьявол? (Поначалу, еще до распределения, в роли Тартюфа ему виделся Иннокентий Смоктуновский). Эфрос уговаривает самого себя: “Для меня Мольер – страдалец, а что он пишет весело, то пусть себе пишет как хочет”. Но вот уж чего в спектакле не было напрочь, так это страдальчества: оно выветрилось за время работы.

Репетиции в филиале МХАТа режиссер описывает с наслаждением. Ему необыкновенно нравится само здание: “Корш знал, что делал, когда строил свой театр. Уютно, экономно и прекрас-

Тартюф – С. А. Любшин
Эльмира – А. А. Вертинская

Stanislav Lyubshin as *Tartuffe*,
Anastasiya Vertinskaya as *Elmire*



Сцена из I действия

Scene from Act I

но”. Он блаженно рассказывает о том, как талантливы, находчивы, трудолюбивы мхатовские артисты – Станислав Любшин, Анастасия Вертинская, Александр Калягин: “...Я нередко прихожу в какой-то глупый, детский восторг. В тот самый восторг, который называют телячьим. Но мне абсолютно не стыдно, ибо они действительно замечательно репетируют”. Таких светлых страниц в третьей, тем более в четвертой книге Эфроса – мало.

Тартюф Любшина, игравшего стремительно и гибко, был несколько не демоничен и не очень крупен, но опасен – весьма: напористая ловкость, злая воля. Беглая серая bestия в пышно и простодушно разукрашенном мире. Его побеждало не хитрое умение бесподобно красивой аристократки Эльмиры (Анастасия Вертинская), а неожиданное чудо – приходящее на помощь там, где ничего уже не могут сделать ни логика, ни ловкость. Примерно то же произошло и со спектаклем.

Общий дух легкости из атмосферы репетиций перенесся в сюжет игры. Он заставил Эфроса забыть про “Мольера-страдальца”, развеселиться наперекор замыслу. Может быть, его несла в себе сама стройность пьесы, восхищавшая режиссера и упоенно прочувствованная. Может быть, удовольствие актеров, работавших азартно и со вкусом. Может быть, удачность шуток, самой знаменитой из которых стал трюк со столом, сочиненный для Александра Калягина в 5-м явлении 4-го действия. Столик, под которым прятался Оргон – маленький, круглый, накрытый тяжелой скатертью, вел себя очень непосредственно: крутился во все стороны, ерзал по сцене, под конец оказывался между распаленным Тартюфом и крайне перепуганной Эльмирой. Тартюф, устраняя последнее препятствие, поднимал его над головой и победно отставлял в сторону: все! И никакого Оргона под столом не обнаруживалось. Эффект был сногшибательный (с верхних ярусов углядывался маленький лок, партер же просто цепенел от изумления).

Изобретательный юмор, растущая уверенность в себе, чувство свободы: никто не ждал, что будет так легко.

Во мхатовском “Тартюфе” радость – наперекор опасностям и тяготам жизни – звучала с первой же сцены, с монолога госпожи Пернель: Ангелина Степанова произносила его, гордясь и наслаждаясь чистотой слова. Эта радость

отзывалась в тирадах резонера Клеанта, которыми с невероятной скоростью палил по залу Юрий Богатырев. В тексте ничего забавного не было; излучалось веселое счастье преодоленной трудности. Как актеру справиться с трехстраничной моральной проповедью, которая наверняка всех усыпит и все засушит? Да вот же как! — и убийственные длинноты уже не пугают, а только раззадоривают: чем длиннее, тем замечательнее.

Нешуточность страстей оставалась, но как-то так выходило, что чем больше напряжение, тем беззаботней и полней удовольствие. “Теперь мне кажется, что работа

— хотя спектакль в итоге поставил именно об этом.

На рубеже 80-х зрелых мастеров театра все чаще охватывало чувство бездорожья, тоска по переменам, суть которых не удавалось определить. Наступило маелтное, но все же не безнадежное время. “Тартюф” в Художественном театре тех лет — это тот самый случай, когда не было счастья, да несчастья помогли: гармоническая легкость пришла от растерянности. Спектакль оказался одной из главных ценностей, придающих смысл существованию в “театральном промежутке” (термин введен в употребление Б. Н. Любимовым).

Эфрос пришел во МХАТ, к Олегу Ефремову с тревогой



над “Тартюфом” была празднично легкой”, — признается Эфрос под конец, и это для него странно. Он объясняет сам себе: ведь я уже пятнадцать лет работаю над Мольером, вложено много труда... Он не привык баловать себя легкостью и не верит, что победы иногда достаются просто так

в душе и с обидой на актеров. У Ефремова были свои заботы и задачи: он пытался как-то воодушевить труппу, обновить манеру, воскресить свежесть и азарт игры — и именно для этого приглашал Гинкаса, Чхеидзе, Додина, Эфроса, Виктюка (отметим не только широту вкуса, но и точность выбора: ни одного случайного, пустого человека!). В спектаклях, поставленных режиссерами со стороны, он пытался угадать возможные черты нового мхатовского стиля, который не сложился, да и не мог сложиться в годы “театрального промежутка”. Но на какое-то время стратегия руководителя обеспечила театру выразительное и достой-

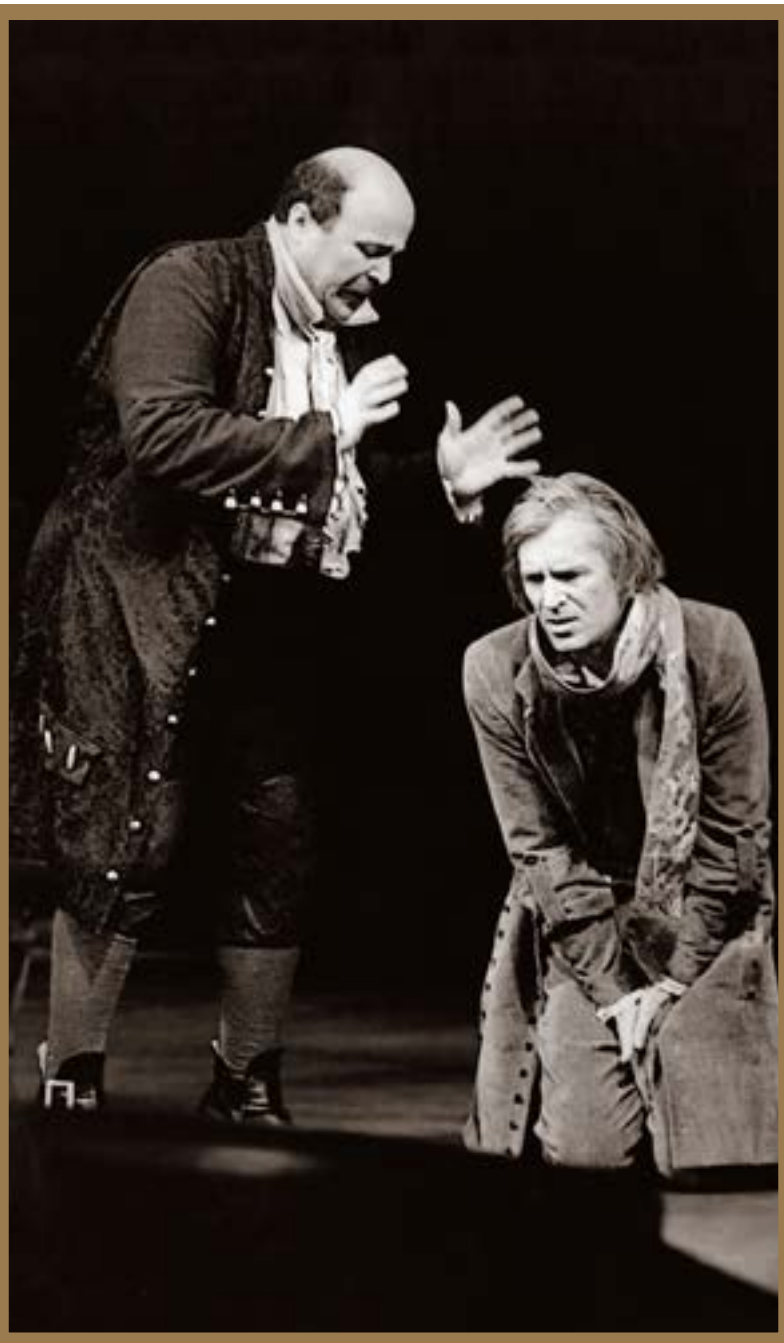
Клеант — Ю. Г. Богатырев
Мариана — Е. Г. Королева
Оргон — А. А. Калягин

Yury Bogatyrev as *Cleante*
Elena Koroleva as *Mariane*
Aleksandr Kalyagin as *Orgon*

“Наедине со всеми”

The Public Solitude

by Aleksandr Gelman



ное, а в иные моменты — счастливое существование.

А. Соколянский

Оргон — А. А. Калягин
Тартюф — С. А. Любшин

Aleksandr Kalyagin as *Orgon*
Stanislav Lyubshin as *Tartuffe*

После “Заседания парткома” (1975) современный репертуар МХАТ надолго окажется связанным с пьесами Александра Гельмана. В ритме один спектакль в два сезона Ефремов осуществляет постановки “Обратной связи” (1977), “Мы, нижеподписавшиеся” (1979), “Наедине со всеми” (1981), “Скамейки” (1984), “Зинули” (1986). Затем наступает восьмилетняя пауза, после которой Гельман, но уже не один, а в содружестве с американским драматургом Ричардом Нельсоном вновь возникает на мхатовской афише (“Мишин юбилей”, 1994). Если к этим 61/2 спектаклям прибавить их консолидированный вес в текущем репертуаре — более тысячи раз, — то приходится говорить о серьезном театральном феномене, который требует объяснения.

Первый ответ дает сама история МХТ. “Дом Чехова” неоднократно пытались обжить другие драматурги: на короткое время — Горький, потом Л. Андреев. После “Дней Турбиных” МХАТ чуть было не стал “домом Булгакова”, но из этой затеи ничего не вышло. Никому из советских драматургов не суждено было стать “Автором театра” (еще раз воспользуемся определением П. А. Маркова), никому не удалось создать с МХАТом долговременный союз, в котором писатель становится не просто поставщиком пьес, но именно сотворцом театрального организма, отвечающим за судьбу избранного дома не в меньшей степени, чем актеры или режиссура.

Тоска по “Автору театра” владела Ефремовым всегда. В “Современнике” такими авторами были А. Володин и В. Розов. В мхатовские времена их всех оттеснил А. Гельман (ему на смену могла бы прийти Л. Петрушевская, но этот союз еще не раскрыл своих потенциальных возможностей).

Ефремова не смущали ни расчетливая выстроенность социологических притч Гельмана, ни еще более очевидная газетная острота и злободневность его драматургических опытов, нацеленных на изучение механики советской жизни, тех ее “узлов”, где экономические факторы неотрывны от человеческих. Все это вполне отвечало его собственному гражданскому темпераменту, к тому же драматург очень хорошо знал то, про что писал, знал досконально, а не понаслышке. Для Ефремова пьесы Гельмана становились своего рода “утолением социальной жажды”, и он ставил их с невиданным упорством, презрев неприятие

властей и крепнущее недоброжелательство критики. Мхатовская “гельманиада” складывалась трудно: в некоторых случаях Ефремов одерживал решительные победы (“Заседание парткома”, “Мы, нижеподписавшиеся”), в других — спектакли не становились событиями (“Обратная связь”, “Скамейка”, “Мишин юбилей”) или даже проваливались (“Зинуля”). Но это не разламывало союза режиссера и драматурга. Это был именно союз, каждый раз Ефремов довольно решительно вторгался в писательскую область: не в слова, не в сюжетную конструкцию, но именно в те источники, из которых питалась пьеса. В отсутствие “Авто-

который он предложил МХАТ в начале 1981 года, был помечен внятным знаком того, что можно было бы назвать агонией режима. Пьеса называлась “Наедине со всеми” и явно нарушала облюбованный драматургом жанр. В новой пьесе с лобовой прямоотой он представил конечные результаты противоестественных экономических отношений. Начальник крупной стройки инженер Голубев, включенный в систему всеобщего вранья, делал калекой собственного сына. На этом плакатном и одновременно мелодраматическом повороте держался сюжет.

Пьеса тем не менее была запрещена, а Ефремов вступил в привычную для него борьбу, осложненную запретом спектакля “Так победим!”. Огонь он взял на себя: не только поставил пьесу, но и сыграл в ней главную роль, актерски доказав то, что автору не удалось выразить средствами самой драмы. Он вновь пошел не от “знакомой сцены”, а от знакомой жизни, он играл Голубева невероятно подробно, сочиняя отсутствующую у автора человеческую судьбу.

Участь спектакля решал министр культуры СССР Петр Демичев. В пустом зале, фактически для одного чиновника Олег Ефремов и Татьяна Лаврова (она играла Наталью, жену Голубева) начали спектакль. Никогда он так актерски не затрачивался, как в тот раз. Весь свой огромный опыт руководителя театра — не только МХАТ, но и “Современника” со всей его показательной эволюцией от года 56-го к году 70-му, весь опыт собственных компромиссов, весь груз ненависти к Системе в самом себе он вложил в своего героя. Голубев у него был крупный человек, обладавший дьявольской изворотливостью, омерзительной искренностью, полным пониманием ситуации и

полной неспособностью этой ситуации противостоять. “Такие, как я, на себе все тащат”, — агрессивно и яростно провозглашал начальник стройки своей жене, которая, как ему казалось, даже понять не может своими библиотечными мозгами всю государственную мудрость голубевского поведения. И когда в ответ Наташа — Татьяна Лаврова задавала детский вопрос: “Куда?”, Голубев — Ефремов вдруг сникал и огрызался: “Куда надо...”

Простой вопрос повисал в тревожном воздухе мхатовского зала. Тихий седовласый химик разрешил спектакль, который оставался на сцене довольно долго, попал в другое время и практически закрыл собою то, что называлось советской “производственной драмой”. В годы “перестройки” А. Гельман перестанет писать пьесы, вернется в журналистику, может быть, более органичную для него форму



ра театра” руководитель МХАТ создал своего драматурга, который позволил продолжить “общественно-политическую” линию репертуара.

“Производственная драма” поначалу пользовалась покровительством власти, которая усматривала в ней стремление усовершенствовать сложившуюся систему. Однако довольно скоро выяснилось, что санкционированная критика пошла дальше отведенных ей пределов. В пьесах, последовавших за “Премией”, Гельман попытался проникнуть в запретные зоны. Неэффективная экономика, отсутствие “обратной связи”, ложь и самообман предстали

как угрожающие силы, готовые взорвать и разрушить спокойствие общества. От пьесы к пьесе писатель ужесточал выводы. Его четвертый драматический опыт,

Сцена из I действия
Голубев — О. Н. Ефремов
Наташа — Т. Е. Лаврова

Scene from Act I
Oleg Efremov as *Golubev*
Tatiana Lavrova as *Natasha*

“Так победим!”

That's How We'll Win
by Mikhail Shatrov



литературного существования. Драма как превращенная игра гражданских и политических интересов, не могущих выразиться естественным путем, исчерпает себя — как для автора МХАТ, так и для самого театра.

А. Смелянский

Голубев — О. Н. Ефремов
Наташа — Т. Е. Лаврова

Oleg Efremov as *Golubev*
Tatiana Lavrova as *Natasha*

Спектакль задумывался как ритуальное жертвоприношение, приуроченное к XXVI съезду КПСС. Однако спектакль вышел далеко за границы ритуала, стал театральным событием, проявившим скрытые готовности общества, деградация которого обрела к началу 80-х классические формы “застоя”.

Новая пьеса о Ленине была заказана Михаилу Шатрову. Задача, поставленная Олегом Ефремовым перед драматургом, формулировалась довольно ясно: через Ленина коснуться болевых точек современности и произвести над ней свой суд. Ленин — так сложилось в постсталинской театральной традиции (с большой помощью того же М. Шатрова) — был не столько историческим, сколько мифологическим героем, чистейшей интенцией революции, ее источником и идеалом, с позиций которого могла критиковаться постылая современность. На этом строилась двусмысленная и опасная игра, правила которой хорошо понимали и в Художественном театре, и там, где осуществлялось идеологическое руководство страной.

Драматург, работавший как всегда в сотрудничестве с группой хорошо осведомленных историков (назовем прежде всего профессоров Владлена Логинова и Генриха Иоффе) предложил не тривиальный сюжет. Речь шла о последнем визите Ленина в Москву осенью 1923 года, когда парализованного вождя по его требованию привезли из Горок в кремлевский кабинет. Он остался там один, может быть, в надежде на то, что привычная рабочая обстановка возвратит ему потерянную после инсульта речь. Жить ему оставалось меньше трех месяцев.

Драматургическая гипотеза заключалась в том, чтобы представить себе сюжеты, которые могли возникнуть в воображении немого вождя революции в те самые несколько минут, что он провел в Кремле. Эти сюжеты были, естественно, вчитаны в Ленина современностью начала 80-х годов, каждая сцена отвечала на какую-то “застойную” тупиковую проблему: реабилитация Сталина, тень которого продолжала витать над страной, экономическая разруха и пустые прилавки, имперская национальная политика, взаимоотношения партии и профсоюзов (с проекцией на ситуацию польской “Солидарности”) — все это и многое иное составило каркас политической драмы. Характер ее

фокусировался довольно точно в первом названии пьесы, признанном нежелательным: “Вам завещаю” (“вам за вещами”, — шутили тогда актеры).

Впрочем, с цензурой как таковой театр дела не имел. Риска, Ефремов не стал проходить обычный путь, который предписывал одобрение ленинской пьесы Министерством культуры и, что еще важнее, Институтом марксизма-ленинизма при ЦК КПСС (ИМЭЛ), который тогда формально “отвечал за Ленина”, в том числе и за образ вождя в новейшем искусстве. Характер задуманной пьесы обрекал ее с самого начала. Надежда была лишь на то, что власти не

Никто не пришел “принимать” спектакль, в котором была занята почти вся огромная труппа МХАТ. Работа оказалась под глухим запретом, который действовал до 19 декабря 1981 года. Именно в этот день (совпавший с днем рождения Брежнева) спектакль был впервые сыгран на публике. Разрешению предшествовала непрерывная правка пьесы, которая на самом деле не затронула ее основной конструкции, нацеленной на противопоставление ленинских идей и застойной современности.

Зрители начала 80-х годов, воспаленные гонениями, обрушившимися на мхатовский спектакль, встретили его



посмеют запретить готовый ленинский спектакль в Художественном театре накануне съезда партии. Примерно в такой же ситуации Ефремов победил в 1967 году, когда на сцене “Современника” сыграл “Большевиком” того же Шатрова без предварительного цензурного разрешения.

Тогда он убедил спектаклем, который взяла под свою защиту министр культуры СССР Екатерина Фурцева. На этот раз такого защитника не нашлось.

I действие, 2 картина

Act I, Scene Two

с восторгом. Любой намек, идущий со сцены, публика одобряла овацией, многократно усиливая оппозиционное звучание спектакля и расширяя его смысловое поле. Решенный в стиле агиттеатра 20-х годов, с огромными массовками типа “живых картин” (художник Никита Ткачук), спектакль выдвигал в центр фигуру одинокого, затравленного, истеричного человека, потерявшего сначала управление своей мыслью, а потом и страной. Пастернаковские строчки из “Высокой болезни”, дописанные им в 1928 году — “предвестьем льгот приходит гений и гнетом мстит за свой уход”, — неоднократно вспоминались на репетициях. Может быть, из этого поэтического источника и возник тот Ленин, которого играл Александр Калягин. Впервые в

своей актерской биографии прикоснувшись к такого рода проблематике и к такого рода ролям, актер решительно снижал мифологию до человеческого уровня. Его Ленин страдал от немоты физической и еще больше — нравственной, от невозможности ничего исправить в том, что он сам же и сотворил. Вагнеровская тема судьбы недаром стала одним из музыкальных лейтмотивов ефремовской композиции.

Возможность двусмысленного толкования спектакля была использована не только зрителями, но и властями. После серии специальных “партийных” просмотров,

фарсе, который разыгрался в правительственной ложе Художественного театра, когда-то сделанной специально для Сталина. Спектакль “Так победим!” подгадал к завершению исторической эпохи и по-своему ее обозначил.

Жизнь спектакля протекала как бы по двум руслам: зрители воспринимали в нем свое, а власти — свое. Это раздвоение смысла происходило не только в Москве, но и в Праге, Варшаве, Берлине, Софии, везде, где спектакль показывали. “Никто в мире не сможет скомпрометировать коммунистов, если сами коммунисты не скомпрометируют себя. Никто в мире не сможет помешать победе



решено было истолковать мхатовский спектакль как решительный гимн ленинизму. С этой целью в марте 1982 года на спектакль прибыл Брежнев и большинство членов Политбюро. Не имевший опыта общения с драматическим театром, умирающий Генсек (жить ему оставалось несколько месяцев) стал с детской

непосредственностью комментировать увиденное на весь зал (он страдал и потерей слуха). Зрелище во славу ленинизма стало зрелищем позора империи. Сюжет пьесы неожиданно нашел продолжение в политическом

коммунистов, если сами коммунисты не мешают ей” — в этой финальной ленинской тираде, с пафосом и даже надрывом истолкованной Калягиным, звучало отчаянье безвременья. Когда эпоха повернулась, и перемены стали явью, отпала необходимость в мифологизации истории. Публику стали приучать к прямому слову и голому смыслу. Спектакль прошел 170 раз (в последний раз 23 декабря 1989 года), естественно исчерпав свои художественные и исторические ресурсы.

А. Смелянский

Ленин — А. А. Калягин
Бутузов — Г. И. Бурков

Aleksandr Kalyagin as *Lenin*
Georgy Burkov as *Butuzov*





“Вагончик”

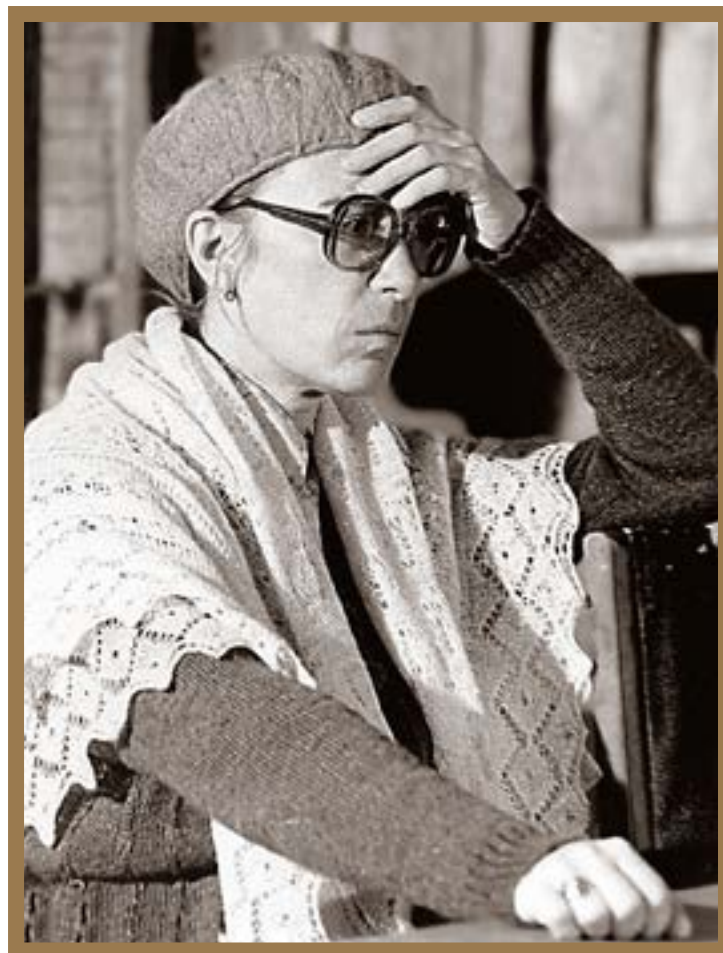
The Van
by Nina Pavlova

Малые сцены при больших московских театрах. Театральный сквознячок конца 70-х — начала 80-х годов. Глоток свежего воздуха в насквозь подконтрольном репертуаре. Возможность жизни для маргинальной пьесы и маргинального режиссера. Возможность актеру ощутить дыхание близко сидящей публики. Но прежде всего и больше всего — уход от цензуры, репертуарной коллегии, чиновного бдительного ока. Слабина дряхлой власти, попущение, имитация контркультуры — вот что такое малые сцены, которыми тогда обзавелись почти все уважающие себя театры.

МХАТ открыл свою Малую сцену в здании на Тверском бульваре, на пятом этаже. Открыл в марте 1981 года спектаклем “Путь”. Пьеса Александра Ремеза была посвящена Ленину (что было естественно), но поставил ее совсем молодой режиссер Валерий Саркисов, а руководил постановкой Анатолий Васильев. Это уже была новость, и немаловажная. Осветили Малую сцену Лениным, но именно тогда стало ясно, что в этой щели, в этом уютном черном ящике можно заниматься искусством.

Подлинное открытие Малой сцены было совершено через год Камой Гинкасом. “Вагончик”, написанный журналисткой Ниной Павловой, валялся среди многих иных безнадежных пьес в литчасти МХАТа. Ефремов предложил ее Гинкасу, и тот, к нашему изумлению, согласился. И режиссер, и автор, и вся эта затея, с точки зрения официоза (включая внутримхатовский, самый опасный), была крайне сомнительной. Безработный режиссер с полудисидентской репутацией, странная неореалистическая пьеса, толкующая уголовный быт подростков на какой-то подмосковной стройке, — все это было бы кстати в молодом “Современнике”, но не в одряхлевшем главном театре державы. “Вагончик” появился на свет — говорю это совершенно ответственно — только благодаря тому, что руководитель театра всеми доступными ему средствами пытался тогда вернуть дух живой жизни во МХАТ: на большой сцене его, и на малой. “Вагончик” был осознанным предложением.

Гинкас, в свою очередь, разглядел в пьесе контуры театра, который к тому времени вполне сформировался в его воображении и в редких практических применениях.



Он увидел в пьесе возможность соединения резкого натурализма с откровенно игровой театральной структурой — сплав, который занимает его и по сей день. На Малой сцене МХАТ режиссер и художник Эдуард Кочергин придумали некий коллаж из извечного российского материала. Притаскивали какие-то сгнившие доски, расстлали что-то вроде брезентового коврика, вываливали на него кучу мусора и цемента, заливали все это водой. Из зрительских дверей выходила, бурча, какая-то старуха с ведром, начала разбираться с этой грязью. Старуха уборщица была настолько настоящая, что публика от нее шарахалась. На самом деле это была народная артистка Валерия Алексеевна Дементьева, которая должна была подготовить зал для открытого судебного заседания.

Судили девочек, от нечего делать избивавших друг друга. Дрались от скуки и от избытка энергии. Других интересов не было. Одурь бессмысленного быта, бессмысленной стройки. Советская “власть тьмы”. Девочек играли Елена Майорова, Ирина Гришина и две детдомовки (потом одну из них сменила Ирина Юревич). Задача была довольно сложной: сыграть

Прокурор — Е. С. Васильева

Ekaterina Vasilieva as *Prosecutor*



человеческое ничто. Ни девушки, ни женщины, ни матери, какая-то протоплазма людская. Гинкас строил игру на точно угаданной и тонко обыгранной типажности. В пространстве малой сцены он пользовался в основном крупными планами. С этой целью внутри мхатовской труппы он произвел раскопки, открыв для себя двух замечательных характерных артистов – Брониславу Захарову (она играла мать одной из девочек) и Владимира Кашпура, который сыграл судью. Захарова приносила с собой стихию темного пьяного косноязычного быта. Кашпур же виртуозно лепил образ правоверного советского отставника, получившего задание исправить весь мир и свято верящего в свою миссию. Завершая строительство актерского ансамбля, Гинкас пригласил на роль прокурора Екатерину Васильеву: натуральность типажной игры она пронизала особого рода театральным курсивом, которым актриса владела, как мало кто в театре того времени.

Живая жизнь завораживала публику. Театральная игра под финал обрывалась нотой острой боли, почти содроганием. Судья – Кашпур отпускал девочек на свободу. Отпускал вопреки закону, переступал этот закон, вероятно, первый раз в жизни. “Как будущих советских матерей” отпускал. Эту фразу про матерей он извлекал откуда-то из подсознания, бросал ее не в зал судебного заседания, а как бы в целый мир, лицо его сморщивалось, как печеное яблоко. Плакать он не умел – должность не позволяла.

“Вагончик” устанавливал художественную репутацию Малой сцены. Подтвердить ее в дальнейшей жизни Художественного театра оказалось делом большой сложности.

А. Смелянский

Инга Белова – И. Ф. Корытникова	<i>Irina Korytnikova as Inga Belova</i>
Зина Пашина – И. Г. Гришина	<i>Irina Grishina as Zina Pashina</i>
Конвоир – Н. А. Шестопалова	<i>Ninel Shestopalova as Escort</i>
Василиса Цыпкина – Е. В. Майорова	<i>Elena Mayorova as Vasilisa Tsyapkina</i>

“Амадей”

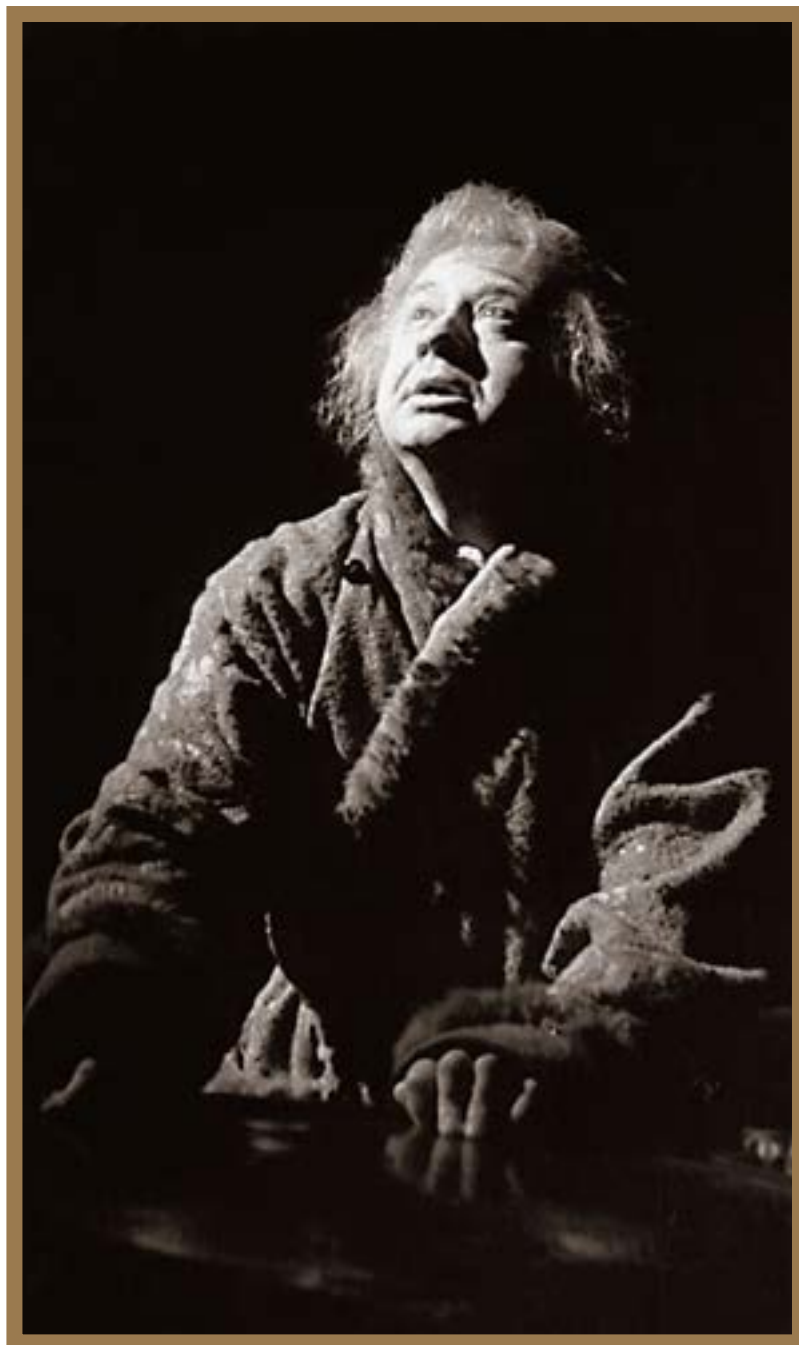
Amadeus
by Peter Shaffer

“Амадей” Питера Шеффера появился на афишах МХАТ в 1983 году, в ту пору, когда главный режиссер О. Н. Ефремов настойчиво стремился разнообразить сценический язык театра. Для постановки “Амадея” был приглашен Марк Розовский, чьим спектаклям присущи обнаженная условность и открытая публицистичность. Роль Сальери стала первой ролью во МХАТе Олега Табакова — его приход к Ефремову стал московской сенсацией. После тринадцати лет творческой разлуки новый союз обещал многое. Мастерство и масштаб актера были нужны театру, чтобы в “Амадее” Сальери предстал несравненным, достигающим страшной силы виртуозом интриги.

В спектакле не было того, чем когда-то увлекал МХАТ — любовного, тщательного, детального воссоздания среды. Места действия обозначались обобщенно и схематично (художник Алла Коженкова). Было ясно, что зрителям показывают не реальное жизненное пространство, а картины минувшего, проступающие в воображении Сальери. Все прочие лица возникали преломленные сквозь его воспоминания — даже Моцарт (Владимир Пинчевский), врывающийся в мир чинных, напыщенных и глупых венских вельмож, как весенняя гроза в затхлое, душное помещение.

По сути, публика остается в течение всего спектакля с глазу на глаз с одним Сальери, все остальные лишь тени в его сознании, и сам он в прошлом — таков, каким он представляется себе в настоящем.

В полутьме обтянутой черными сукнами сцены важно восседает грузный, неряшливый старик с космами седых засаленных волос, спадающих на воротник изношенного халата. Но начинается повесть Сальери о том, что было четыре десятилетия тому назад: сброшен старый халат, исчезли седые космы — и перед нами цветущий, излучающий довольство и сытое обаяние мужчина в соку, в дорогом шитом серебром щегольском придворном костюме, элегантно парике. Он смакует свою славу, наслаждается богатством, почестями и, пуще всего, сладостями, потребляя все это с чувственным упоением, катается как сыр в масле, живет себе припеваючи. Но прилежный и преуспевающий ремесленник, прекрасно усвоивший правила угождения, сталкивается с беспечной и бесцеремонной гениальностью. Непозволительно дерзкий, выламывающийся



из всех правил гений отравляет ему вкус существования, и Сальери хитроумно доводит Моцарта до нищеты и гибели даже не из зависти и вовсе не из-за осознания собственной ущербности — ради того, чтобы хорошо действовал собственный желудок. Моцарту, покоряющему избытком жизни, жадной дарить музыку, любовь, веселье, щедро трапящему себя, противостоит потребитель, озабоченный тем, как бы побольше урвать у людей и Бога.

I действие
Сальери — О. П. Табаков

Act I
Oleg Tabakov as *Salieri*



Однако и у Сальери, созданного Олегом Табаковым, есть свой дар — только не дар созидания, а дар разрушения, есть свое вдохновение — вдохновение коварного расчета. Еще до того, как Сальери явится перед Моцартом в виде призрака из ада, актер раскроет в нем холодный и безжалостный демонизм, который делает Сальери, скрывающегося за вереницей разнообразных масок, одной из масок зла. Эту мертвенную холодность актер раскроет темпераментно, посредственность обретет в его исполнении крупный масштаб, ничтожество станет значительным.

Табакову оказалась чуждой прямая публицистичность, сатирическое обличение власти — барственного и пустого-

лового императора Иосифа II (Владлен Давыдов), его двора и вездесущих доносчиков — “ветерков”, — его занимали тайны мелкой, самодовольной и страшной души, человека, не лишённого обаяния и готового пойти на убийство ради сохранения своего покоя и своих благ.

Табаков артистично, увлеченно играет образом и полнокровно, сочно играет образ — кажется, слияние с образом и отстранение от него происходит одновременно. Это придает динамiku, живую подвижность и острую выразительность спектаклю, ставшему самым популярным во МХАТе не только в 80-е, но и в 90-е годы. Вокруг бессменного Сальери менялись его Моцарты. После инфантильного пританцовывающего легонького Пинчевского был сосредоточенный на своей гениальности Роман Козак, а потом и переполненный жадой жизни и чувством вины Михаил Ефремов. Табаков умел найти подход к каждому из них.

В. Силюнас

Сцена из II действия

Scene from Act II

Констанция — Е. И. Проклова
Моцарт — В. Ю. Пинчевский

Elena Proklova as *Constančia*,
Vladimir Pinchevsky as *Mozart*

“Господа Головлевы”

The Golovlevs

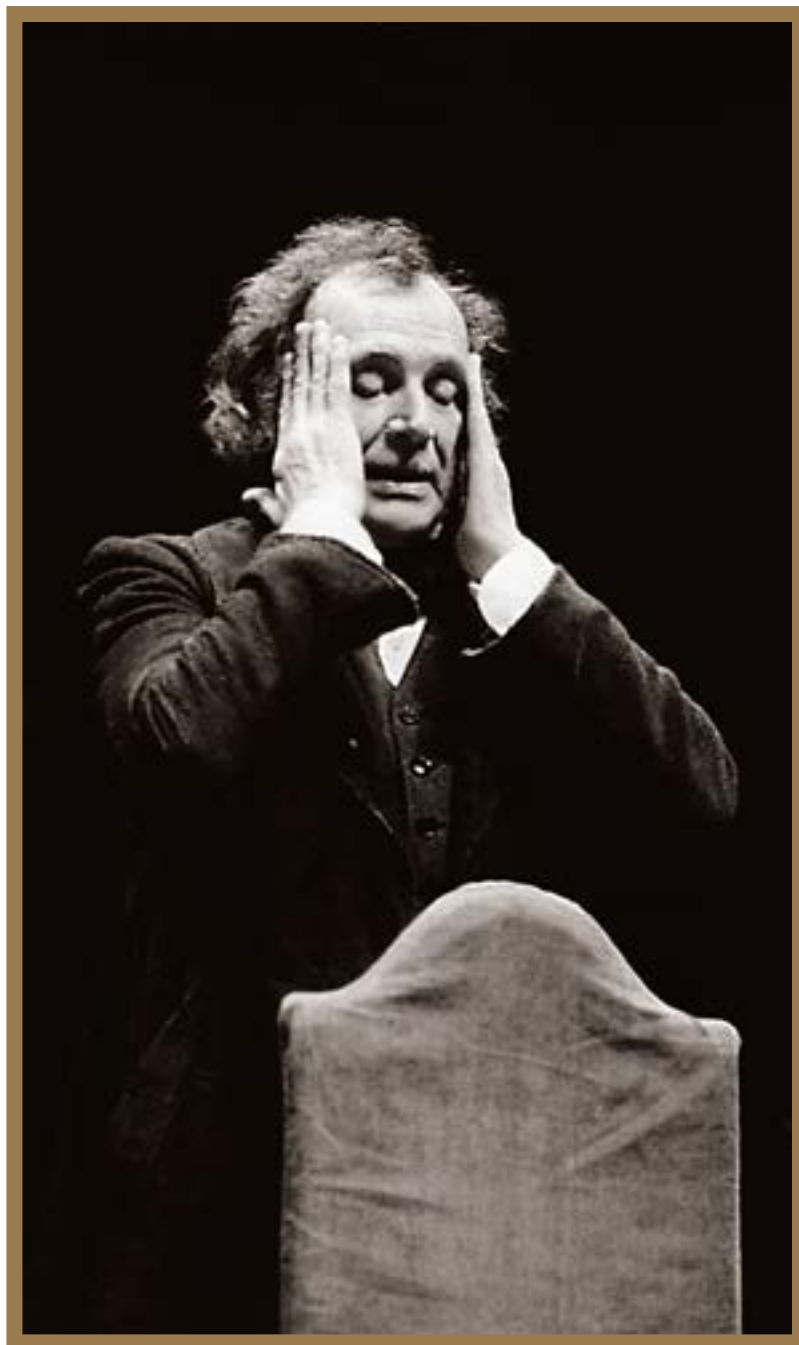
by Mikhail Saltykov-Shchedrin

В 70-е годы режиссура не была в центре внимания нового руководителя МХАТ. В основном он занимался труппой. Реформа последней столкнулась с непреодолимыми трудностями. Не сумев разрешить их изнутри, Олег Ефремов стал объединять вокруг себя актеров “со стороны”. В рамках устоявшегося МХАТ постепенно стала возникать новая труппа, которая по своему творческому потенциалу могла бы, пожалуй, сравниться с легендарным актерским составом раннего МХТ или со вторым поколением художественников. На зов Ефремова в разные годы пришли Иннокентий Смоктуновский, Андрей Попов, Евгений Евстигнеев, Олег Табаков, Александр Калягин, Виктор Сергачев, Олег Борисов, Андрей Мягков, Георгий Бурков, Ия Саввина, Анастасия Вертинская, Екатерина Васильева, Татьяна Лаврова. С такой труппой можно было решать любые художественные задачи.

Новый актерский потенциал стал диктовать иной подход к формированию мхатовской режиссуры. Стало очевидно, что ни режиссеры-стажеры, институт которых был установлен в начале 70-х, ни случайные приглашения отдельных постановщиков не спасут положения. Нужна была принципиально новая политика, рассчитанная на объединение вокруг МХАТа лучших режиссерских сил страны. В начале 80-х в театре появились Анатолий Эфрос и Кама Гинкас, Роман Виктюк и Марк Розовский, Тему Чхеидзе и Лев Додин. Это был чрезвычайно трудный процесс “созидания-разрушения”: каждый из режиссеров принес в Художественный театр свои выношенные идеи и свои проблемы; каждый из них покинул Художественный театр со своими обидами и опытом, требующим осмысления.

Лев Додин предложил роман Щедрина “Господа Головлевы”. Это была идея не инсценировочная, а “сочинительская”, с оглядкой на легенду. Режиссер сознавал, что подключается к току высокого напряжения. Из дали времен маячила цепочка спектаклей “большого стиля”, к которому тяготел постановщик. “Головлевы” претендовали встать в тот ряд, где были “Карамазовы”, “Село Степанчиково”, “Воскресение”, “Мертвые души”...

В щедринской работе “новая” и “старая” труппа МХАТ оказались поставленными лицом к лицу: Иннокентий Смоктуновский — Головлев, Екатерина Васильева —



Аннинька, Георгий Бурков — Степка-балбес, Александр Феклистов — Петенька — это с одной стороны, а с другой: Анастасия Георгиевская — маминька, Наталья Назарова — Евпраксеюшка, Владимир Кашпур — батюшка местного прихода. Сотворчество разных поколений оказалось

радостно-мучительным. В итоге семимесячного сочинительства и взаимных преодолений возник многофигурный, сложный и не до конца проясненный спектакль, который вызвал такой

Порфирий Головлев — И. М. Смоктуновский

Innokenty Smoktunovsky
as *Porfiry Golovlev*



же сложный отклик современной критики. Не достигнув творческой гармонии, режиссер поразил “бесстрашием анализа” (Н. Крымова), направленного к истокам национальной жизни и национальной театральной традиции. Последняя была воплощена в самой материи актерского ансамбля Художественного театра, оказавшегося в распоряжении режиссера.

Лев Додин и художник Эдуард Кочергин увидели Головлево как сколок Рос-

сии с ее необъятным и одновременно душным, сковывающим простором. В толстовской “Истории лошади” на сцене БДТ Кочергин изобрел метафору мира-конюшни. На мхатовских подмостках он ограничил игровое пространство полами огромной шубы, растянутой, распахнутой и будто распятой по периметру сцены. Все в “Головлевых” умещалось и умерщвлялось в объятиях этой шубы, которая имела на дальнем плане какую-то прорезь (в иное измерение, в иную жизнь?). В финале “шуба” сморщивалась и опадала, не открывая при этом никакой перспективы. Пространственное решение было поддержано световым и звуковым. В спектакле царила мистическая полутьма, в которой сверкали лампадные огонечки. Многократно уси-

Сцена из спектакля

A scene from the production



ленное биение человеческого сердца давало ритм зрелищу и рифмовалось с ритмом литургической службы (долгие месяцы на репетиции приглашался знаток церковного пения, и радиотрансляция, к ужасу внутримхатовских идеологических церберов, разносила по всем закоулкам театра зауспокойные хоры).

“Во тьме кто-то долго кричит, отфыркивается, отхаркивается, говорит спросонья или вскрикивает во сне” — так воспринималась завязь спектакля. В финале его Додин сочинял некую пляску “умертвий”, которые являлись обезумевшему Иудушке, искавшему прощения и покоя. Режиссер пытался толковать Щедрина эпически, а не сатирически. Биение человеческого сердца не зря прошивало спектакль насквозь. Тут правила не сатира, а ритуал и обряд, которые стали с тех пор едва ли не основным средством додинских режиссерских композиций. Обрядово играли в карты и “калякали” за чайным столом, обрядово спивались и грешили, обрядово приходили в мир и уходили из него. Ритмический рисунок “Головлевых” держался на повторах смертей и зауспокойных служб. Психологизм как средство раскрытия человека тоже был подчинен обрядово-ритуальной структуре, что для многих мхатовских “переживальщиков” оказалось делом чрезвычайной трудности. К тому же это был обряд, который лишал психологизм внутреннего содержания: форма была установлена, но ее смысл был выхолощен. Воплощением этой чистой формы, лишенной содержания, и становился Порфирий Головлев, Иудушка, которого стоит отнести к важнейшим созданиям актерского гения Смоктуновского.

“Как-то расплылись, стали мучнистыми, бесцветными черты лица”, — живописует Иудушку — Смоктуновского критик 1984 года. Хотя грима нет, но со знакомым лицом актера “что-то такое происходит, отчего берет оторопь”. Оторопь брала оттого, в какие тайники заглянул артист (будучи много лет свидетелем и “объектом” речевой манеры Смоктуновского, могу предположить, что в Головлеве, как, вероятно, во всяком великом, бесстрашном актерском создании, он прояснял и свою собственную природу). Смоктуновский прикоснулся к загадочному взаимодействию слова и души, к их редкому праздничному соитию и цветению, и к их страшному несовпадению и вражде. В сцене карточной игры Смоктуновский и Георгиевская справляли праздник домашнего словотворчества. Virtuозность мельчайшего словесного жеста откликалась в виртуозности жеста физического. Во всем этом было что-то родовое, семейное, уходящее в бездну исторической жизни народа. Вдруг становилось понятным, как “рассыпают” речь героини Островского и что поражало Пастернака в искусстве Анастасии Платоновны Зуевой. “Милый друг маминька” и еще не угробивший ее сыночек наслаждались жизнью как словесным ритуалом.

Это был один полюс речи. Другой же полюс Смоктуновский открывал исподволь и как бы отчужденно от героя,



Сцена из II действия

Порфирий — И. М. Смоктуновский
Аннинька — Е. С. Васильева

Scene from Act II

Innokenty Smoktunovsky
as *Porfiry Golovlev*
Ekaterina Vasilieva as *Annin'ka*

Арина Петровна — А. П.
Георгиевская

Порфирий Головлев — И. М.
Смоктуновский

Марина — В. А. Дементьева
Войницкий — А. В. Мягков

Anastasiya Georgievskaya
as *Arina Petrovna*

Innokenty Smoktunovsky
as *Porfiry Golovlev*

Valeria Dementyeva as *Marina*

вернее, от его сознания. Речеговорение погружалось в стихию бессознательного и становилось орудием медленной пытки: не только чужой, но и собственной души. Иудушка подчинялся интонационному потоку, который владел и управлял им.

Завораживающая патока неторопливой речи, которая обволакивает и удушает собеседника. “Промолвит слово и проверяет: так ли сказал, накинул ли петельку на человека” (Н. Лордкипанидзе). Изматывающий ритм, вибрирующая, журчащая, проникающая интонация. Поток уменьшительных суффиксов, как бы заласкивающих, зализывающих наносимую рану. Этими суффиксами он доводит свою жертву до полного отупения. Через слово поминает Бога, сделав его своим пространственным и психологическим центром. Деревенский попик — Кашпур своими тощими мозгами пытается вникнуть в Иудушкину словесную канитель и, кажется, вот-вот сойдет с ума от напряжения. Умиравший братец Павел — Андрей Голиков задыхается от ненависти к Иудушке, а тот пытается и истязает его сладкими словами и непрерывными обращениями к благодати Провидения. Жизнь в паутине выхолощенных слов, жизнь, в которой “отсутствует идея смерти”, — к этому пробивался актер. Своими средствами он творил образ и облик Пустословия, которое Щедрин открыл как уродливое и страшное в своей дальнобойной силе явление русской жизни.

Спектакль Льва Додина появился на свет в щедринское по колориту время. Именно тогда череда “умертвий” настигла СССР. Один за другим ложились у Кремлевской стены вожди, один за другим восходили на Мавзолей с прощальной речью их преемники. Жизнь пародировала мхатовский спектакль. В марте 85-го на Мавзолей взошел последний Генсек. Речь была обрядовая, ритуальная. И лишь одним словом он проговорился, одним значащим сильным понятием резанул слух. Мы будем бороться против Пустословия, — пообещал он. И в этот момент можно было вспомнить о “Господах Головлевых” и нашем великом актере, который тогда еще играл Иудушку на главной сцене страны.

А. Смелянский

“Дядя Ваня”

Uncle Vanya
by Anton Chekhov

Дядя Ваня (А. Мягков), как ему и положено у Чехова, пьет спиртное и ест “разные кабулы”, поздно ложится, встает к полудню и пьет в первой чеховской сцене первого действия остывший в самоваре чай, когда все возвращаются с дальней прогулки по окрестным местам. Художник спектакля Левенталь написал для первого действия осенний, залитый солнцем пейзаж, ослеплявший буйством красок: золотом и багрянцем осени, синью неба и воды под высоким мостом. Ефремов и его актеры подробно занимались в этом “звездном” спектакле повседневностью чеховских персонажей: их разговорами друг с другом, выворачивающими душу, как принято в России, наизнанку; их нешуточными спорами — дядя Ваня стрелял в Серебрякова не только как в соперника, отобравшего у него счастье, но и как в идеологического врага. Левенталь помогал режиссеру и актерам, предоставляя им возможность крупных планов — в роскоши чеховских ролей. На самой высокой точке пейзажа Левенталь нарисовал дом, едва приметный, когда открывался занавес и декорация поражала мощью вертикальной перспективы. А потом он приближал этот дом к зрителю, открывая его в деталях. И жизнь обитателей усадьбы, погруженных в свою повседневность, но осененная красотой природы, равнодушной к человеку, приобретала объем и высоту, как будто зрители смотрели на нее с высшей точки зрения — из поднебесья, где художник построил дом.

Весь спектакль дядя Ваня и Серебряковы, доктор Астров, Соня, мадам Войницкая и приживал Вафля, одержимые мучительной интеллигентской неудовлетворенностью, обрушивали и на себя, и друг на друга свои претензии — и когда сидели внизу, за накрытым чайным столом, вынесенным на природу; и в грозовую ночь, при свечах, когда сбивались в кабинете больного Серебрякова; и в гостиной, когда их собирал Серебряков для разговора о будущем. Актеры не идеализировали своих персонажей, которыми им выпало быть. Да, они не умеют любить, да, они грешат, — соглашался Ефремов с А. Вергинской, репетировавшей Елену Андреевну и игравшей премьеру. Астров О. Борисова был похож на старого воробья, которому не удавалась песня, звеневшая у него в ушах. Все же он спел ее, напившись и разгулявшись в ту самую грозовую ночь второго чеховского акта. Мягков ужасался идолопоклонничеству дяди Вани: как мог так долго — двадцать



Телегин – В. М. Невинный

Andrei Myagkov as *Voinitsky*
Vyacheslav Nevinny as *Telegin*

лет! — заблуждаться в отношении серебряковских доктрин умный, образованный, добрый, хороший человек. Евстигнеев жалел больного Серебрякова, но и не щадил его, выставляя перед дядей Ваней просвещенный догматизм своего профессора — словно бы для того, чтобы тот мог всласть поиздеваться над ним. А Серебряков у Смок-



Елена Андреевна – А. А.
Вертинская
Войницкий – А. В. Мягков

Anastasiya Vertinskaya
as *Elena Andreevna*
Andrei Myagkov as *Voinitsky*

Сцена из III действия
Елена Андреевна – А. А.
Вертинская
Астров – О. И. Борисов

Scene from Act III
Anastasiya Vertinskaya
as *Elena Andreevna*
Oleg Borisov as *Astrov*

туновского, получившего роль профессора после кончины Евстигнеева, был такой же жертвой собственных заблуждений, как и другие обитатели усадьбы. Он не был виноват перед ними в своей умозрительной попытке сдвинуть, столкнуть с места этот скрипучий воз их повседневности, для всех равно зашедшей в тупик. Они сами были слишком мелки – рядом с ним, и сами виновны в том, что их жизнь остановилась, потеряла перспективу.

Несовершенные, не удовлетворенные собой и не реализованные в житейской данности, все они в спектакле Ефремова хотели вырваться из своего горизонтального существования, хотели взметнуть над ним. Ефремов давал каждому его звездную сцену: Елене Андреевне – свидание с Астровым, дяде Ване – поединок с Серебряковым, Серебрякову – профессорское, лекторское выступление, трибуну. И каждый показывал, на что он способен. Но, побитые, они возвращались на круги своя.

И все же Ефремов не принимал дядиваниного отчаяния: “пропала жизнь”. Их, потерявших почву под ногами и огоньк впереди, Ефремов не хотел считать погибшим поколением. Он верил, что дядя Ваня, усевшийся за конторку рядом с Соней, не будет прозябать те тринадцать лет, которые он отпустил себе на будущее. Пропала не жизнь, – спорил Ефремов с дядей Ваней Чехова, – а высокая идея, которая бы объясняла жизнь, давала бы ей смысл.



Он верил, что пережившие крах, крушение веры, поднимутся и обретут ее.

В этой безнадежной житейской ситуации, обрекавшей всех на прозябание, режиссер оставлял зрителю надежду, что эти чеховские интеллигенты с нерастраченной духовной и творческой энергией, прорвутся в сферы духа, в область идеального, и найдут огонек на длинный, длинный ряд дней впереди.

В финале спектакля, когда опустевшая сцена погружалась в ночь, высоко под колосниками, где нарисовал дом Войницких сценограф, разгоралось окно под небом. Оно

разгоралось, как Вифлеемская звезда, и освещало бескрайние, беспросветно-серые предзимние российские леса в тумане, написанные Левенталем для последнего чеховского акта.

Г. Бродская

Сцена из III действия
 Марина – В. А. Дементьева
 Серебряков – Е. А. Евстигнеев
 Соня – В. С. Якунина
 Елена Андреевна – А. А.
 Вергинская

Scene from Act III
 Valeria Dementyeva as *Marina*
 Evgeny Evstigneev as *Serebryakov*
 Valentina Yakunina as *Sonya*
 Anastasiya Vertinskaya
 as *Elena Andreevna*

“Серебряная свадьба”

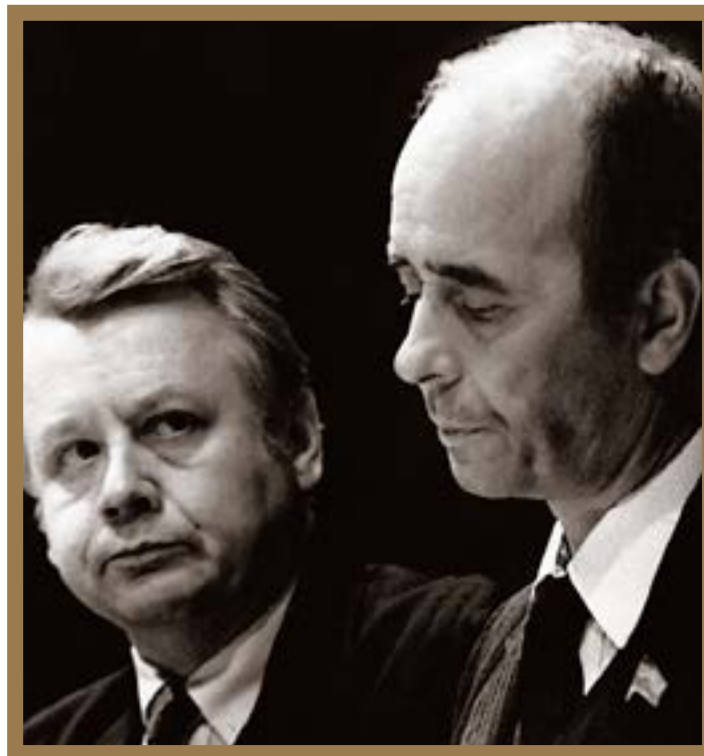
The Silver Anniversary
by Aleksandr Misharin

“Серебряная свадьба” Александра Мишарина в дни ее премьеры осенью 1985 года по всем статьям казалась “яичком ко Христову дню”; легко было объявить, что пьеса эта — как раз по таланту Олега Ефремова: при всех литературных несовершенствах (Ефремов умел их компенсировать в других случаях) — какая внятность публицистических мотивов, какая близость к “духу времени”.

Однако, если мысленно пробежать список истинных режиссерских удач Ефремова, — вряд ли расхожее мнение об его тяге к прямой гражданственности покажется бесспорным. Он в самом деле любил то, что называется современной пьесой, но ведь ни в “Вечно живых”, ни в “Традиционном сборе”, ни в “Назначении”, ни в “Старом Новом годе” не найдешь прямой (да и не прямой) политической патетики. Даже в таких работах, как “Большевики”, “Заседание парткома”, “Наедине со всеми” режиссер вел речь не столько о социальной системе, сколько о психологии; иное дело, что он обнаружит, сколь зависима психология от системы, — но это открытие не изменит (разве что на минуту, разве что на пару мизансцен) способа его работы, ее артистической технологии.

Думать о бедах общества Ефремову вправду свойственно, но вот как он об этом говорил, репетируя “Серебряную свадьбу”: “Мы ставим пьесу ради того, чтобы зрители задумались: каковы они сами? Живем ли мы по законам совести, порядочности, чистоты. Границы этих понятий размыты, и кто знает, какими бедами это обернется”. Много раз приходилось бывать на спектакле, зал всегда особенно сочувственно и весело принимал реплику: “Сколько за всю мою жизнь ни заполнял анкет, ни в одной не встречал вопроса — порядочный ли вы человек”.

Гнилость общественных столпов, пороки социального устройства, о которых с такой охотой вскоре заговорят на соседних сценах, Ефремова, при всей его репутации “художника-гражданина” — а может быть, именно в подтверждение этой репутации, — тревожили меньше, чем непорядочность, способная отравить генный запас наших современников. В “Серебряной свадьбе” он не рвался обличать — старался быть только правдивым и пристальным к характерам, отформованным социальным бытом. Актеры играли сочно и резко, зная про персонажей всю подно-



Сирый — В. М. Невинный
Калерия — И. С. Саввина
Голощاپов — О. П. Табаков
Выборнов — О. И. Борисов

Vyacheslav Nevinny as *Siryi*
Iya Savvina as *Kaleria*
Oleg Tabakov as *Goloshchapov*
Oleg Borisov as *Vybornov*



Важнов – П. И. Щербаков
Лидия – А. В. Вознесенская

Pyotr Shcherbakov as *Vazhnov*
Anastasiya Voznesenskaya as *Lidia*

готную и не нуждаясь в детализации. Ефремов озаботился тем, чтобы в спектакле были заняты именно те мастера, для которых такой способ сценического существования был до конца органичен (роль Голощапова, председателя райисполкома, играли О. П. Табаков и А. А. Калягин; секретаря райкома партии – П. И. Щербаков, председателя колхоза Сирого – В. М. Невинный). В спектакле были

также заняты И. С. Саввина, Е. С. Васильева, Н. И. Гуляева и др., а вдобавок А. И. Степанова – в крохотной роли матери Выборнова.

Успех спектакля был недолгим, но острым. Пьеса Мишарина в самом деле оказалась связана с “духом времени” – не столько даже фабулой или типажам (история журналиста, пострадавшего за честную критику, входила в фонд советской драмы не первый день, как входили в этот фонд фигуры подзажиревших зажимщиков неугодной им правды), сколько атмосферой: абсолютно устоявшийся, даже слежавшийся быт районного начальства – и откуда-

и заболевшего Е. Евстигнеева, Выборнова сыграл Олег Борисов – актер, природно обладавший способностью приносить на сцену ноту острую, тревожную, загадочную. В “Серебряной свадьбе” ни он сам, ни режиссер эту ноту вовсе не форсировали – Выборнов оставался житейски точным персонажем, он и в бане парился, и словоохотничал с приятелями молодости, и держал ухо востро, словно прислушиваясь к шорохам в дальних московских коридорах; однако именно с ним входил в спектакль мотив неустойчивости и опасной зыбкости, вряд ли предусмотренный автором и составивший истинную злободневность



то потянувшее ощущение, что где-то – то ли сверху, то ли сбоку, то ли еще откуда-то – идут некие сдвиги. Жизнь еще не теряет прочности, но начинает терять внятность. Бог его знает, в каком качестве приезжает в родные места из московских партийных эмпиреев Выборнов. То ли мать

помянуть, то ли еще зачем, то ли его сверху турнули, то ли ждет назначения уж в эмпирее эмпиреев.

На премьере, спешно заменив готовившего роль

“Серебряной свадьбы”.

Н. Лордкипанидзе

Сцена из спектакля

A scene from the production

“Перламутровая Зинаида”

The Nacreous Zinaida
by Mikhail Roshchin

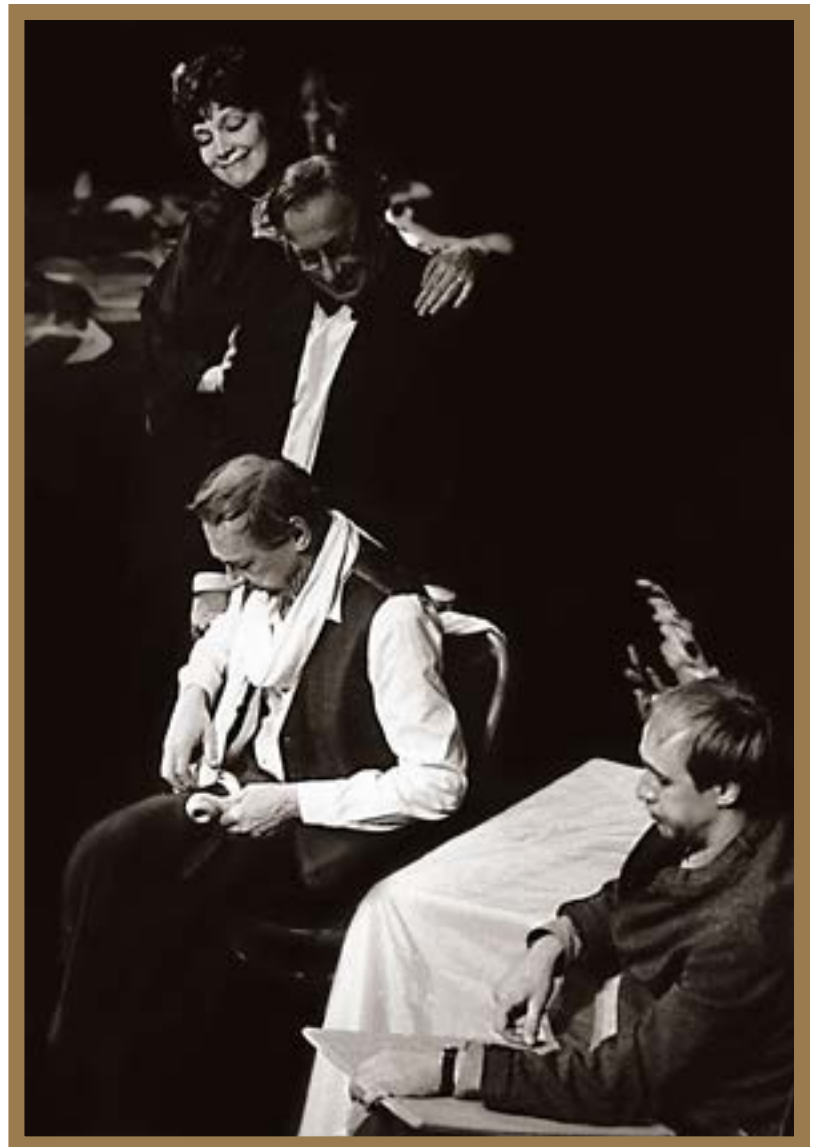
Первая репетиция “Перламутровой Зинаиды” М. Рощина состоялась в МХАТе 9 января 1983 года, премьера — 1 ноября 1987.

Пьеса, сочиненная в начале 80-х, была занятной, путаной, воздушной. Автор, с его нежной и иронической наблюдательностью, с его выдумкой театральных форм, с его легчайшей примесью абсурда к лирике и лирики к абсурду, был в общем-то довольно одинокой фигурой: драматурги “новой волны”, между собой спаянные стилистической общностью и перекличкой идей, ему попутчиками не были. Театральность Рощина зато была сродни Олегу Ефремову, в природе которого куда больше поэтического легкомыслия, чем это выявлено в его сценических работах. Казалось, при подобной встрече драматурга и режиссера (он же актер, потому что Ефремов взял себе в “Перламутровой Зинаиде” главную роль мечтательного профессионального графомана, романиста Аладьина) остается сказать “совет да любовь” и гулять на празднике. Тем более что складывалась группа, объединенная вкусом к фантазийности, которая сквозит за житейским, и к житейскому, которое просвечивает за баловством воображения: и А. А. Вертинская, и А. А. Калягин, и Ю. Г. Богатырев, и Е. С. Васильева, и О. П. Табаков, и Е. А. Евстигнеев в этой стихии были как в своей тарелке. Но празднику слишком многое помешало — сначала извне, потом и изнутри. Работа увязла в доделках и переделках. Больше двух лет фантазийная комедия находилась под запретом. Ефремов настойчиво ее отбивал.

Начальству в подобных случаях мнится, что игровая легкая материя прикрывает подвохи и выпады. Редко осознают, что крамолен не тот или иной мотив, но самый способ творчества, вольность проявления художественной личности.

Ефремову хотелось, чтобы в репертуаре появилось нечто новое, необычное не только по сути, но и по форме. Ему хотелось поставить веселый, дерзкий спектакль, и он чувствовал, что в силах это сделать. С самого начала он говорил, что исполнители должны раскрепоститься, что им предстоит петь и танцевать. Он говорил, что на сцене будет выситься гора, и один из героев, роль которого будет исполнять Евстигнеев, взобравшись на гору, будет петь.

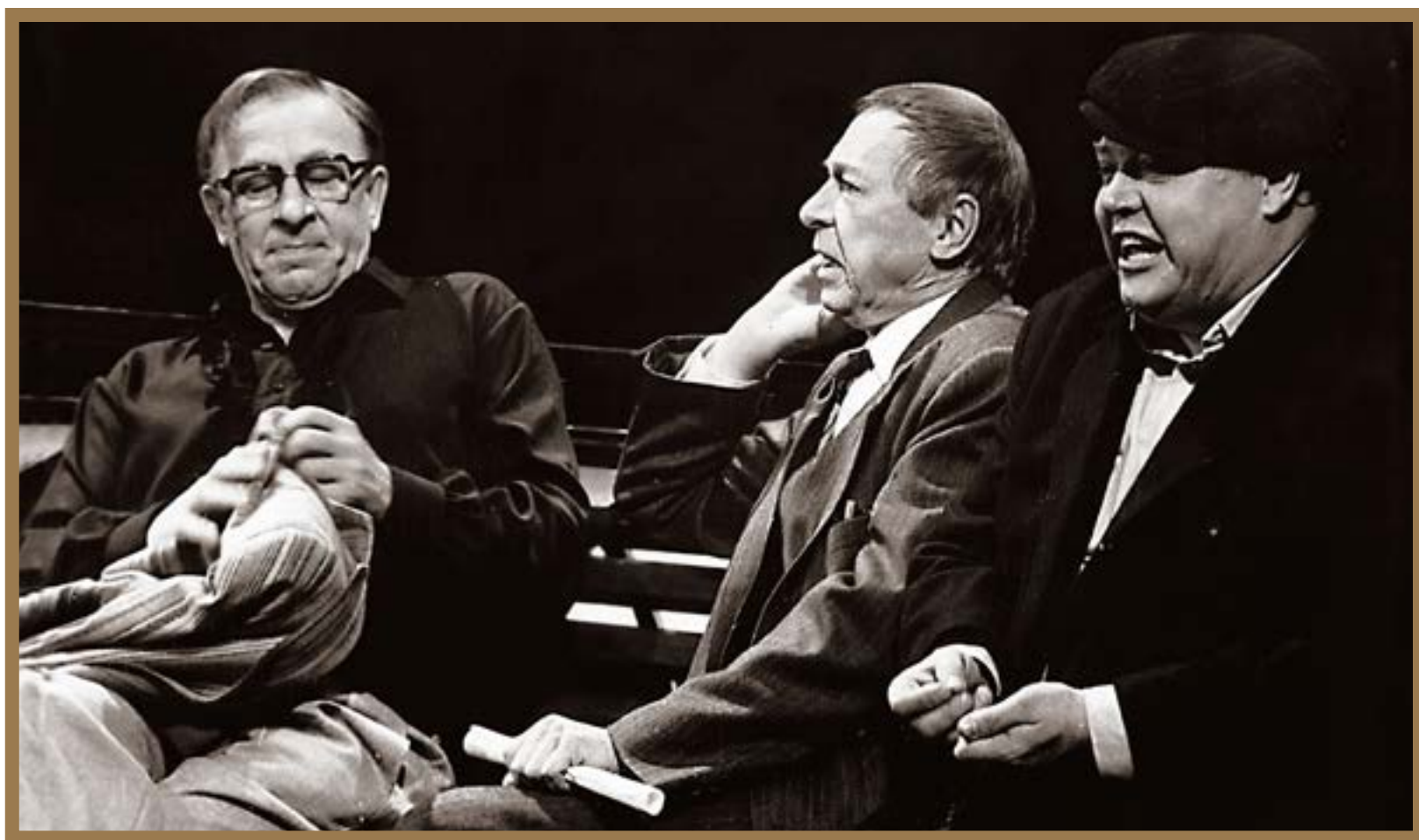
В воображении рисовались самые заманчивые картины (многие из них были осуществлены), и в их блеске, круже-



нии (кружение было выражено в спектакле еще и наглядно, поворотом врезанного в пол круга — художник спектакля В. Я. Левенталь) должна была забавно и трогательно пройти общая лирическая тема. Ефремов пояснял: “Аладьин (главное действующее лицо пьесы. — Н. Л.) интеллигент, который начинает свое существование в спектакле, любя людей и веря им. Но уже к концу 1-го акта выясняется, что окружающим не до него. Пережив предательство, измену, он чувствует, что должен сказать: “Вы ужасны”. Это 2-й акт. В 3-м, несмотря на то, что главное дело его жизни — роман — никому не нужен, он понимает, что жить без людей все

Воля — К. А. Минина
Табак — Е. А. Евстигнеев
Аладьин — О. Н. Ефремов
Мefeldий — А. В. Феклистов

Ksenia Minina as *Volya*
Evgeny Evstigneev as *Tabak*
Oleg Efremov as *Alad'in*
Aleksandr Feklistov
as *Mefeldy*



равно не может. Что виноваты не они, а обстоятельства”.

Аладьин живет в двух измерениях. В вымышленном, где развивается действие его романа, и в реальном. Вслед за писателем перемещаются из одного мира в другой и его герои. Однако сказка и реальность мало отличаются друг от друга, если иметь в виду нравственные установления. Разве что в сказке герой воскресает и обращается к миру со словами любви, а в реальности ему уготован печальный конец.

Знакомость бытовых мотивов и их пародийно-абсурдистское развитие – прием, на котором держится и пьеса и спектакль. Актеры легко и охотно приняли условия игры, спектакль обещал много неожиданного и увлекательного, но репетиции длились и длились. Возникали перегрузки – веселые ниточки фабулы их не выдерживали. Автор дублировал свои приемы, не двигая мысли и не ставя перед актерами новых задач. Переписанный по просьбе режиссера финал тяжелил постановку. От работы явно устали. Вышел воздух.

Табак – Е. А. Евстигнеев	Evgeny Evstigneev as <i>Tabak</i>
Аладьин – О. Н. Ефремов	Oleg Efremov as <i>Alad'in</i>
Коля-Володя – В. М. Невинный	Vyacheslav Nevinny as <i>Kolya-Volodya</i>

Сцена из спектакля

A scene from the production

Обстановка внутри театра менее всего отвечала краснодушию, очаровательной и нелепой мечте о самоусовершенствовании, на которой — как на общей тональности “Перламутровой Зинаиды” — настаивал Ефремов. Выпуск спектакля стал первой после драмы разделения труппы работой МХАТ им. Чехова на вновь осваиваемой сцене в Камергерском переулке, машинерия была непослушна, сбоила, задумки художника получали громоздкое, неграциозное воплощение. Положась на озорную молодость, режиссер занял в спектакле множество начинающих — они должны были петь и танцевать под музыку А. Б. Журбина, представлять в виде античного хора или участников русского народного ансамбля, сопровождая безумную и счастливую историю американской туристки Пат (А. А. Вергинская), обожаемого ею трудяги Коли-Володи (В. М. Невинный) и его супруги Анфисы (Н. И. Гуляева и Н. И. Назарова). Но молодые актеры веселились через силу, чувствовали себя на сцене лишними, да и были лишними.

Как обычно, репутацию спектаклю создали первые представления, которые шли со скрипом в буквальном смысле слова, пневматика отказывала, круг застревал, актеры при всей своей искушенности выглядели раздраженно и растерянно (кроме названных выше, были заняты А. В. Мягков, О. И. Борисов, А. В. Вознесенская, К. А. Минина, И. П. Мирошниченко, Е. В. Майорова, П. В. Медведева, И. С. Саввина, Н. С. Егорова, П. И. Щербаков, В. Т. Кашпур, В. Н. Сергачев и другие). Спустя некоторое время “Перламутровая Зинаида” пришла в себя. Те, у кого хватило любопытства и благожелательности к театру, могли убедиться, что Ефремов, Вергинская, Невинный, Калягин в конце концов сыграли то именно, чего хотели. Спектакль при всей тесноте на мхатовской афише 80-х годов оставался в репертуаре семь сезонов — последнее, 131-е, представление было 8 декабря 1994 года.

Н. Лорджипанидзе

В январе 1990 года в еженедельнике “Московские новости” №2 была опубликована короткая заметка без подписи,

“Московский хор”

The Moscow Chorus
by Lyudmila Petrushevskaya

которая начиналась словами: “Знаменитый театр в проезде, в честь его названном, получил новое имя — МХАТ СССР имени Чехова”.

Далее разъяснялось, что коллектив, прежде носивший имя М. Горького, по-прежнему преисполнен уважения к основоположнику советской литературы, но творчество Чехова в судьбе Художественного театра всегда имело и т.д.

Последний абзац приведем полностью: “На шестой день после переименования театр посетил Михаил Горбачев с супругой. После спектакля “Московский хор” по пьесе Людмилы Петрушевской Михаил Сергеевич присоединился к зрителям, устроившим пятнадцатиминутную овацию артистам. Когда закрылся занавес, Горбачев, отвечая на вопросы зала, говорил о перестройке, высказал свое мнение о спектакле”.

Жанра светской хроники “Московские новости” всегда чурались. Любимая газета свободомыслящих интеллигентов хотела засвидетельствовать в заметке очередную победу “нового мышления”. Переименование МХАТа было воспринято как еще один знак творческой либерализации, одобренной сверху. Существенным казался и выбор спектакля: творчество Петрушевской окружал ореол недавней полузапретности.

Надрывно политизированное общественное сознание не могло допустить, что Михаил Горбачев посетил “Московский хор” как частное лицо. Меж тем никакого политического значения визит не имел: последний лидер КПСС действительно был заядлым театралом и любил ходить на мхатовские спектакли.

Повсеместный поиск “идейных подоплек” к рубежу 80 — 90-х уже был атавизмом, приметой гражданской закомплексованности — да и о чем, собственно, речь?

Имя Людмилы Петрушевской значилось на мхатовских афишах второй год (впервые спектакль был сыгран 27.10.1988, к 90-летию театра).

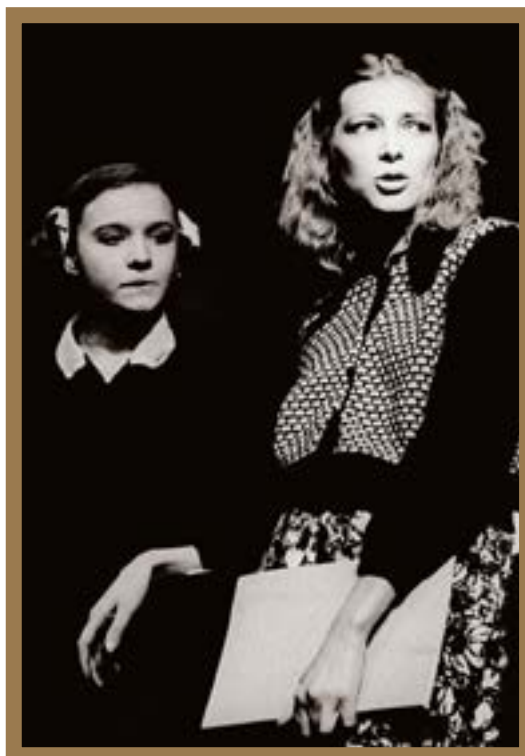
Существование “новой волны” в драматургии давно узаконилось, более того: ее социально-критический пафос (в котором социальности на самом деле было очень мало: по преимуществу, решались психологические и бытийственные проблемы плохо устроенной, томительно тянущейся жизни) утратил прежнюю остроту. Никакого “граждан-

ского мужества”, чтобы поставить “Московский хор”, от Олега Ефремова не требовалось. Чтобы взяться за пьесу, требовалось мужество творческое: готовность к перемене стиля. И отчасти образа мыслей.

В перечнях авторов “новой волны” (этот расплывчатый термин, за неимением лучшего, получил широкое хождение на рубеже 70–80-х годов) имя Людмилы Петрушевской, как правило, ставится на первое место. Это справедливо, и дело не только в степени писательской одаренности. Пьесы Петрушевской впервые аккумулировали всеобщее недовольство однообразной и ничтожной

разговорной речи, прожженной штампами. Ее слух, слух умного филолога, предельно чуток и безжалостен.

Для героев Петрушевской искреннее чувство и живая мысль почти всегда болезненны уже потому, что не могут быть выражены стройно и чисто. Диалог в пьесах Петрушевской – обмен фразами-недоносками: ничего чудовищного вроде бы не происходит, но в атмосфере понемногу скапливается тупая мука. Довольство жизнью в мире Петрушевской – признак абсолютной нравственной глухоты: жизнь тягостна, плоть нечистоплотна. Что, впрочем, не мешает временами бывать – или хотя бы чувствовать



действительностью, всеобщее чувство подавленности и безвыходности не на уровне эпатажирующе-правдоподобных реалий быта (из-за них пьесы “новой волны” в просторечии именовались “чернухой”), а на куда более важном уровне языка.

К расхожим сильнодействующим средствам (“грязные” детали, ненормативная лексика) Петрушевская была вполне равнодушна, надобности в них не испытывала. В ее пьесах решающим и убийственным доказательством душевной искалеченности стало само косноязычие персонажей: корявость и тусклость обыденной (вполне пристойной!)

себя – счастливым(ой): ненадолго.

Творчеством Петрушевской Художественный театр заинтересовался еще в начале 70-х годов. Михаил Анатольевич Горюнов (помощник режиссера по литературной части) побудил ее написать “Уроки музыки”; по личному предложению Олега Ефремова был дописан второй акт “Чинзано”. Поставить эти пьесы Ефремов даже и не пытался, хотя “пробить”, вероятно, сумел бы.

“Московский хор” – может быть, самая оптимистичная пьеса Людмилы Петрушевской. Действие происходит в 1956 году, в период ранней “оттепели”. Сквозная тема Петрушевской – искалеченность и закрепощенность человеческого сознания – в “Московском хоре” увязана с главным событием хрущевского времени: реабилитацией политических заключенных. Конфликт выстроен с привычной для драматурга остротой и жестокостью: люди, вернувшиеся из лагерей и ссылки (старуха Нета – Софья Пилявская) – конечно, мученики, но вовсе не благодетельные.

Люда – М. С. Брусникина
Галина – Е. В. Майорова

Marina Brusnikina as *Lyuda*
Elena Mayorova as *Galina*

Нета – С. С. Пилявская
Люба – Т. Е. Лаврова
Лика – А. И. Степанова

Sofia Pilyavskaya as *Neta*
Tatiana Lavrova as *Lyuba*
Angelina Stepanova as *Lika*

Они навсегда изучены кончившейся эпохой, они требовательны, нетерпимы и меряют людей только теми мерками, к каким привыкли.

Нета фанатично разрушает жизнь семьи: сестры Лики (на первых спектаклях Лику замечательно играла Ангелина Степанова: в новом диапазоне, с новым ощущением психологической правды; впоследствии роль была передана Ие Саввиной), племянника Саши (Игорь Васильев), его жены Эры (Наталья Егорова).

В абсолютном сознании своей правоты бывшая лагерница пишет донос на “тунеядцев, распоряжающихся жиз-

шимых ситуаций. Для режиссера сюжет имел актуальный смысл: сказав о нравственной глухоте, о бессовестности бывшего “узника совести”, Ефремов дезавуировал один из главных мифов перестроечного либерализма.

Напряжение сюжета, почти трагическое, не разрешается никак. Оно может быть только снято — и в действие вводится хор, поющий “Стабат матер” и “Летите, голуби...” — “хор ангелов этого пыльного, голубого московского небосвода” (авторский текст в программке). Возможность музыки (гармонии, чистоты и прочее) есть возможность некоего иного будущего.



ню людей”, — она опознала идейных врагов и, вероятно, была бы рада расправиться с ними по всей строгости сталинского закона. Ситуация, отчасти напоминающая горьковского “Старика”, страшна своей принципиальной неразрешимостью: в мире Петрушевской не бывает разре-

Обнадеживающее существование хора в постановке Олега Ефремова подавалось крупно, страстно, и это вовсе не было уступкой властям, требовавшим, как всегда, жизненного оптимизма. “Безнадежные истины” были и остаются органически чужды самому режиссеру.

“Московский хор” был откровенно патетичен и не искал тонкости: фронтальная композиция (художник — Валерий Левенталь) позволяла актерам широкий жест, громкое слово, избыточно четкую акцентировку.

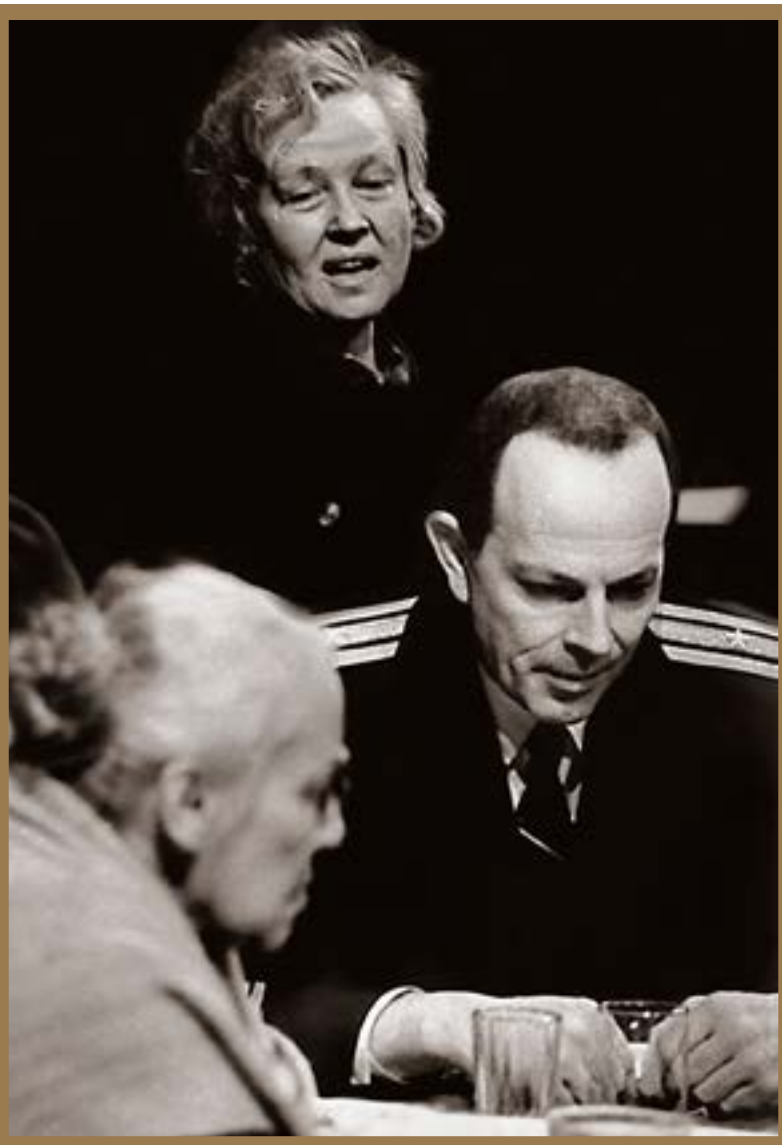
Спектакль был ценен не столько своими художественными достоинствами, сколько серьезностью и честностью

Сцена из спектакля
Московский хор —
студенты Школы-студии МХАТ

Scene from the production
The Students of School-Studio
MAT as *The Chorus*

“Кабала святош”

A Cabal of Hypocrites
by Mikhail Bulgakov



замысла. Пожалуй, это была самая основательная из попыток соединить новую идеологию с еще не опробованной творческой манерой. Иллюзорность поставленных задач выяснится в ближайшие же годы.

А. Соколянский

Сцена из I действия
Лица – И. С. Саввина
Нета – С. С. Пилявская
Саша – И. А. Васильев

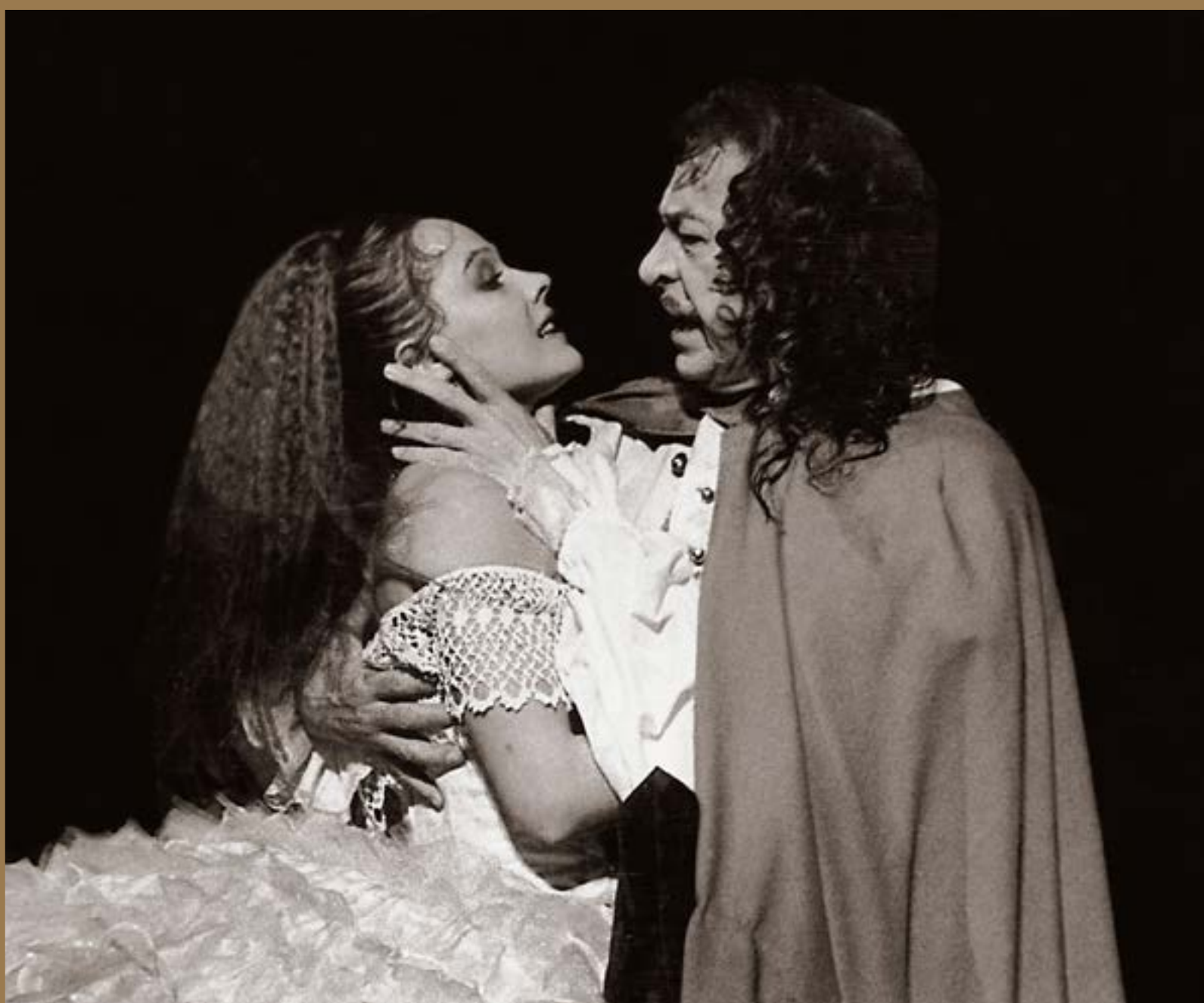
Scene from Act I
Iya Savvina as *Lika*
Sofia Pilyavskaya as *Neta*
Igor Vasiliev as *Sasha*

Вопрос о постановке “Кабалы святош” обсуждался не раз. Раздел МХАТ и возвращение в здание в Камергерском подвигали даже на то, чтобы именно с Булгакова начать новую жизнь. Начали все ж с “Перламутровой Зинаиды”, а мольеровскую пьесу выпустили лишь в декабре 1988-го.

На постановку пригласили режиссера Адольфа Шапиро, который до того успел поставить пьесу в Риге. Московская версия с рижской не спорила, но все же и не повторяла ее. Да и невозможно было повторить. Пьеса Булгакова возвращалась на мхатовскую сцену после полувека, отягченная грузом своей сценической истории. Спектакль к тому же готовился в эпоху “покаяния” и реабилитаций. Сама пьеса была реабилитирована еще в годы первой “оттепели”, когда ее поставил Анатолий Эфрос (1966). В 70-е тот же Эфрос создал и телеверсию под названием “Несколько слов в защиту господина де Мольера” (Мольера играл Юрий Любимов). В 1988 году МХАТу не надо было защищать ни “господина де Мольера”, ни Михаила Булгакова. Речь шла об облегчении совести самого Художественного театра (если считать, что театр как коллективный художник подобной субстанцией обладает). То, что “Мольер” был загублен властями, было известно, однако занозой в памяти театра оставалась торопливая понятливость, с какой коллектив МХАТ откликнулся на передовицу “Правды” и уничтожил только что рожденный спектакль.

Никакой подчеркнутости в возвращении булгаковской пьесы не было, но то, что в “Кабале святош” оказался занят цвет нового Художественного театра, — значимо. Мольера играл Олег Ефремов, короля — Иннокентий Смоктуновский, Бутона — Олег Табаков, Мадлену — Наталья Тенякова, справедливого сапожника — Вячеслав Невинный, Шаррона — Владимир Кашпур, Одноглазого — Евгений Киндинов.

Режиссер не соблазнился возможностями “романтической драмы” и не творил спектакль “из музыки и света” (так было указано в подзаголовке первой редакции “Кабалы святош”). Режиссера не заинтересовала “таинственная, насторожившаяся синь чуть затемненного зала”, он не захотел сценическими средствами передать, что значит “рев” публики, от которого “ложится пламя свечей”. Он микшировал многие важнейшие темы пьесы, в том числе тему художника и власти, которая в спектакле 1988 года звучала совсем в иной тональности, чем в середине 30-х.



Ефремов и Смоктуновский даже как версию не обсуждали возможность свежего обольщения сцены и трона (тема для Булгакова чрезвычайно актуальная и очень личная). В старом МХАТе сказали бы, что у них для этого не было собственных элементов, запасов аффективной памяти. Да

и откуда бы Ефремову было взять запас восторга, чтобы прокричать королю “Люблю тебя!”. Да и откуда было бы Иннокентию Смоктуновскому взять веры в то, что этот

Арманда Бежар – И. А. Юревич
Мольер – О. Н. Ефремов

Irina Yurevitch as *Armande Bejart*,
Oleg Efremov as *Molière*

прожженный комедиант льстит ему из глубины сердца. Другой опыт, другая аффективная память.

Не начало, а конец. Мольер – Ефремов страшно утомлен. Он знает, как выражается у человека театра усталость. Учащается ритм, дробится внимание; в дело, которое боишься сделать не на своем уровне, вкладываешься больше, чем надо, и теряешь грацию; страшно за чем-то недоглядеть и на кого-то положиться. Усталость и в том, как распускаешь себя – ого-го, вон сколько во мне еще всего, не сдержат!.. От усталости спасаешься, ища обновления. В романе этого Мольера с девчонкой Армандой (ее вначале играла Ирина Юревич, а в следующие годы Евгения Добровольская и Алена Хованская), угадывался этот

мотив. “Строитель театра” устал. Смена одной женщины на другую временно возбуждала, но, как обычно, не занимала в жизни ефремовского героя центрального места. Жизнь его зависела от того, что будет с театром и с “Тартюфом”. А то, что король может и пьесу, и театр, и самого комедианта уничтожить, так это в природе вещей. Что ж кричать по этому поводу? Ефремов – Мольер и не кричал: “боевую” фразу “ненавижу бессудную тиранию” (сокращенную в свое время цензурой), руководитель МХАТ произносил исключительно просто, для себя, как давно выношенное убеждение, не нуждающееся в голосовом курсиве.

язык чужой” (так Смоктуновский в “Иванове”, поставленном Ефремовым, говорил о возможности уехать в Америку).

Внутренний нерв спектакля держался дуэтом актера и короля, двух великих комедиантов. Они подыгрывали друг другу, однажды даже усаживались вместе на ступеньке дворцовой лестницы: трогательный образ утопического союза. Смоктуновский – Король все время как бы смотрелся в историческое зеркало, каждый жест был им глубоко продуман. Он все время давал показательные уроки: показательно – для всего государства – поедал вместе с Молье-



Этот Мольер превосходно ориентировался в ситуации, был одинок не только во дворце, но и в собственном театре. Звериным нюхом он чуял опасность, превосходно знал, чего можно ждать от своих Муарронов (в премьерном составе актера-предателя играл Владимир Пинчевский). С самого начала он предчувствовал судьбу и, в сущности, плыл по течению. Ефремов – Мольер утрачивал внутреннюю веру. Но куда от этого денешься? “Сыграю завтра в последний раз, и побежим в Англию”, – это он обращал к Бутону – Табакову, – а потом как-то тоскливо и очень буднично, по-русски сникал – “На море дует ветер,

ром цыпленка или занимался музыкой. Актер придумал, что его Людовик в свободное от работы время дирижирует местным оркестром. Когда Шаррон приходил с донесением, гибельным для Мольера, король как раз упражнялся в дирижировании. Он стоял над оркестровой ямой и никак не давал инквизитору выпалить текст обвинения. Роскошным жестом он просил медные инструменты поднять свой голос потверже, а скрипки поутихнуть. Король давал наглядный урок того, что такое баланс власти, а Шаррон этого никак не мог взять в толк. Зато Мольер короля понимал, как артист понимает артиста или плотник плотника.

В 1936 году Болдуман шел в своем Короле от образа “золотого идола”. Смоктуновский трактовал его “антимонументально”. Мягкой, легкой, вялой свободой редких и мелких своих движений он контрастировал с высящейся на сцене фигурой в золотых латах. В новом короле был очевидный артистизм. Он и Мольера уничтожал не грубо, а весьма театрально и показательно для остальных. Ефремова и Смоктуновского мотив партнерства связывал

Бутон – О. П. Табаков
Мадлена Бежар – Н. М. Тенякова
Людовик Великий – И. М.
Смоктуновский

Oleg Tabakov as *Buton*
Nataliya Tenyakova
as *Madeleine Bejart*
Innokenty Smoktunovsky
as *Louis the Great*



так же, как и мотив изжитости. Мольер не обольщался насчет короля. Король вкладывал в свои рассуждения о таланте, служащем славе царствования, не более жара, чем Мольер – в свои экспромты о “солнце Франции”. Оба знали красную цену этому стишку; кошелек с золотом, посланный комедианту, – плата не за новизну, а за выслугу. Кажется, что комедии Мольера перестали тешить этого короля, и с некоторых пор он тешится, разыгрывая комедии с Мольером.

Полвека спорят, написал ли Булгаков Мольера гениальным писателем. Не входя в эти споры, Ефремов свидетельствовал, что Мольер – первостатейный актер. Сцена из “Мнимого больного”, припасенная Булгаковым под занавес, открыла Ефремову возможность для блестящей и сложной комедийной игры. Его Арган в белом ночном колпаке, разбуженный гротескной депутацией врачей, упоенно экзаменуется, и тут же впадает в безумие, в тоскливое ожидание развязки.

Тема тесноты и спертости театрального быта, в котором приходится изживать жизнь, была проведена на всех уровнях спектакля (даже декорация была составлена А. Фрейбергсом из больших и маленьких кофров-сундуков, которые в старых театрах пользовали для перевозки костюмов). Всего внятнее театральный мотив звучал в отношениях Мольера – Ефремова и Бутона – Табакова. Бутон Табаков играл как неудачника, непрофессионального гаера среди гаеров-профессионалов. Он увяз в своих штучках-дрючках так, что сам не разберет, где он, а где прилипшая к нему масочка. С Мольером Бутон судьба связала. Прилепился к мэтру, припекся, и томится этой зависимостью, и любит его, и ненавидит, но никуда не денется. Поздней ночью слуга и тушильщик свечей сидел в театре, в котором только что умер Мольер, жестко, просто и необъяснимо звучал его естественный голос: “Почему вы не идете к нему?” – “Не хочу”. Своим уходом мэтр опустошил и его жизнь.

В 1936 году “Мольер” прошел семь раз. “Кабала святош” идет уже десятилетие. Не стало Смоктуновского, в спектакль входят вторые, третьи и даже четвертые составы. Бессменным остается Олег Ефремов, играющий директора Пале-Рояля.

А. Смелянский
И. Соловьева

Людовик Великий – И. М.
Смоктуновский
Мольер – О. Н. Ефремов

Innokenty Smoktunovsky
as *Louis the Great*
Oleg Efremov as *Molière*

“Горе от ума”

Woe of Wit

by Aleksandr Griboedov

Почти вся ефремовская труппа театра в Камергерском – от ее старейшины С. Пилявской и от старших ее актеров И. Саввиной, О. Табакова и В. Невинного, А. Мягкова и Е. Киндинова, Б. Щербакова и С. Колесникова до новобранцев последних лет – уместилась в два премьерных состава грибоедовского “Горя от ума”. Чацкого играли С. Колтаков и М. Ефремов, Софью – Я. Лисовская и П. Медведева. У каждой Софьи в спектакле Ефремова были своя горничная, свой буфетный мужичок и свои поклонники – Молчалин и полковник Скалозуб, рано, не по летам, получивший у режиссера свой чин. А вскоре подоспел и третий состав молодых исполнителей Чацкого и Софьи, Молчалина и Скалозуба, Лизы и Петрушки. Так что Ефремов устроил в “Горе от ума” своеобразный смотр молодых сил, составивших в 1990-х большую часть актерского цеха.

Их много – барышень и молодых людей, и их гостей, наводнивших фамусовский особняк. В их полном распоряжении – почти пустое пространство сцены за черно-белым суперзанавесом, где каждый день то полковой парад сопровождает бравого военного с гитарой, присматривающегося к заневестившейся Софье, то светский бал, то обряд венчания при свечах.

Художник спектакля Б. Мессерер, отдавая дань классике, вычертил на суперзанавесе графично четкими геометрическими линиями контуры Колонного зала бывшего Благородного Дворянского собрания – знак старинной грибоедовской Москвы. Или знак державной Москвы – Колонный зал Дома Союзов, – знаки исчезнувших с карты города публичных сборищ.

Им хорошо, им вольготно и весело на сцене всем вместе – секстету молодых протагонистов каждого из трех составов. Целые сутки, как положено в классицистской комедии, от рассвета до рассвета они резвятся и дурачатся, шепчутся и хохочут, перебрасываясь чеканным грибоедовским стихом друг с другом и с Фамусовым – чуть ли не на равных и пританцовывая не только в сцене бала. Их всех учили “и танцам и пенью”: и дворян и Лизу – девушку без социальных комплексов, наперсницу хозяйки, – их не отличишь, и Петрушку в изодранном, как ему положено, кафтане, но с модными заплатками на прорехах и локтях. Лиза и Петрушка и служащий в доме Молчалин играют с



Софьей и Чацким в их игры: то в жмурки, то в ладошки, то во флирт: “Она к нему, а он ко мне”. А Фамусову одиноко в собственном доме. Он жалко тянется в их компанию. “Опомнитесь, вы старики”, – отбивается от него молоденькая Лиза. Молодые, расшалившись, поддразнивают его, посмеиваются над его нравоучительными побасенками. Даже зависимый и угодливый у Грибоедова Молчалин нагло перемигивается с бойкими барышнями за спиной мягкотелого шефа, исполняя его дурацкие задания. У С. Шкаликова Молчалин дерзко, вызывающе независим и беззастенчиво, на глазах хозяйской дочери, отдает предпочтение Лизе.

Седовласый и вальяжный барин утратил и у Невинного, и у Табакова свою бывшую монументальную статью и авторитет хозяина жизни. Фамусов – Невин-

Репетилов – А. В. Мягков
Скалозуб – С. В. Колесников

Andrei Myagkov as *Repetilov*
Sergei Kolesnikov as *Skalozub*



ный еще чуть важничает, представительствует, набивая цену и требуя уважения к себе, а Фамусов – Табаков – этот над собой подтрунивает в тон молодым, подыгрывая им, оттеснившим его куда-то в дальние пыльные апартаменты. Он никак не попадает в центр. Но, смирившийся с реальностью, он и не пытается вернуть себе отобранное у него молодыми пространство жизни в пространстве сцены.

Молодые не трепещут ни перед Фамусовым, ни перед старухой Хлестовой, почтившей фамусовский дом своим приездом. В Москве, повергнувшей прежние кумиры, Хлестова уже не “зловещая старуха”, а ворчливая – у Пилиавской и настырная вещунья, сорвавшая голос в бессильных окриках, – у Саввиной.

Не слушают они и допотопных ветеранов, увешанных геройскими крестами,

что явились к Фамусову на бал и учат их, как жить. Жить – по правилам “времен очаковских и покоренья Крыма”. И им плевать, что будет говорить о них первая леди Москвы княгиня Марья Алексевна.

Они строят свое будущее пусть и неумело, но своим умом, без оглядки на реликтовые образцы. И чувство страха незнакомо им. Они если не свободная Россия, то свободная Москва. Свободная и от догматичной морали старейшин, и от словоблудия стареющих Репетиловых. Эти, в отличие от Фамусовых, все еще пытаются вылезти на передний план, шумят и буйствуют, имитируя свое продолжение.

Чацкий в спектакле Ефремова вежливо отбивает атаку на него Репетилова, отмахиваясь от его полубезумной болтовни: “Да полно вздор молоть”. Роль Репетилова, вольнодумного “позавчера” и спившегося “сегодня”, Ефремов дал Киндинову и Мягкову. Им досталось в “Горе от ума” Ефремова – горе отыгравших свою игру. Свой “мильон

Сцена из спектакля

A scene from the production

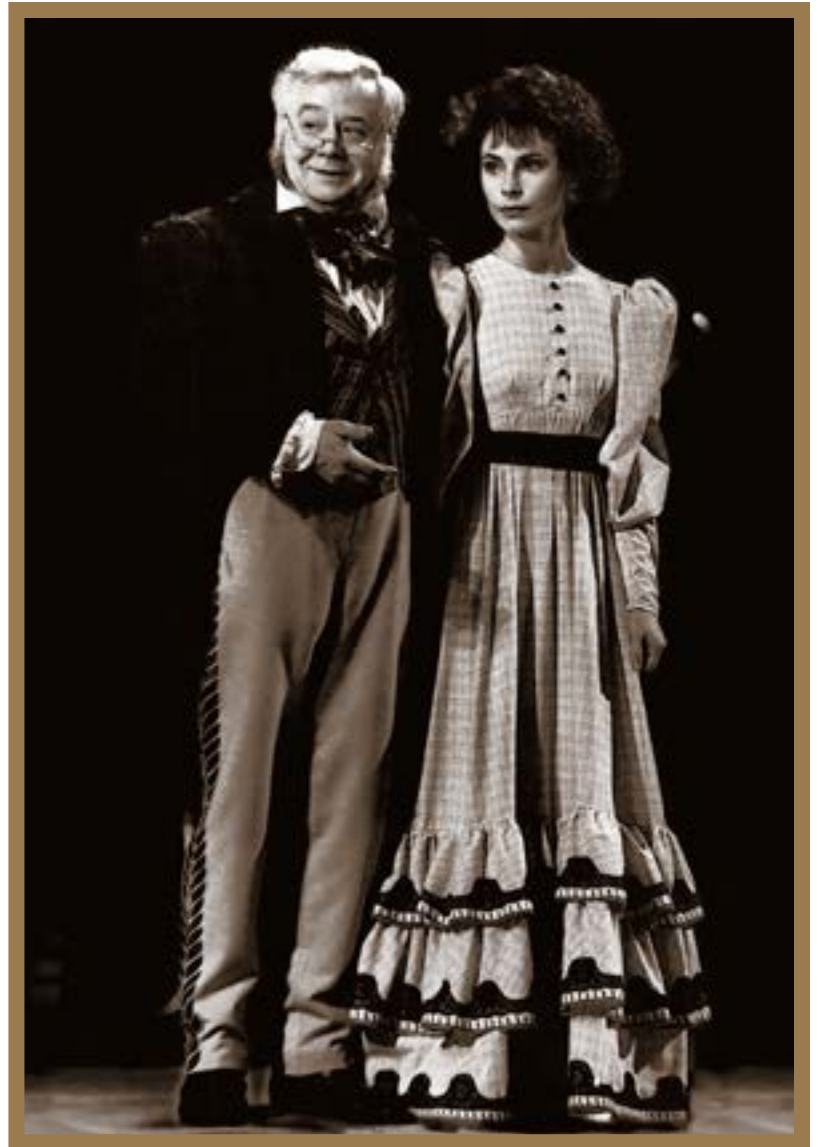


терзаний”. И у Киндинова, и у Мягкова Репетиллов – погиб. Тщетно пытаясь пробиться к Чацкому, лидеру нынешних молодых, достучаться до него, Репетиллов бежит отсюда, вон из Москвы, будто он не Репетиллов, а Чацкий. Схватил бесконтрольно, захлебываясь в полупьяном горячем бреду, чужую реплику: “Карету! Карету!” – прокричал ее в последнем отчаянии лакею – через всю сцену, через весь огромный парадный зал, чтобы слышали все. И, уже совсем сорвавшись с тормозов, совсем свихнувшись, стремительно покатился к выходу.

А Чацкий, объявленный безумцем, устало, подавленно – на рiано – произнес свой знаменитый монолог с той же фразой под занавес: “Карету мне, карету!” – похоже, никуда от Фамусовых не уедет. Вопреки Грибоедову.

Чацкий – Д. В. Брусникин
Софья – И. В. Аpekсимова

Dmitry Brusnikin as *Chatsky*
Irina Apekсimova as *Sofia*



До поры Ефремов-старший как будто не вмешивался ни в грациозные, под музыку Моцарта, танцы молодых, поставленные одной из исполнительниц роли Софьи П. Медведевой, ни в их жестокие игры. Он дал возможность заигравшейся барышне, вымещавшей на Чацком свои детские обиды на него, раскрутить свою интригу и довести ее до опасного предела, за которым – разбитая женская жизнь и “утекание мозгов” за границу. Ефремов не хочет такого конца. И он употребляет в финале свою режиссерскую над ними власть. Он заставляет Софью раскаться в содеянном, а Чацкого, “сок умной молодежи”, как гово-

рит Грибоедов, – пережить любовную драму, воспитывающую, шлифующую чувства, без которых – нет роста, нет развития личности. Своею режиссерской волей Ефремов поставил Чацкого на

Фамусов – О. П. Табаков
Софья – И. В. Аpekсимова
(репетиция)

Oleg Tabakov as *Famusev*
Irina Apekсimova as *Sofia*
(from a rehearsal)



колени перед Софьей, а Софью перед Чацким, зажег им, коленопреклоненным, венчальные свечи и вывел на сцену “московский хор”, чтобы он благословил своими песнопениями не союз “взявшихся за руки”, а брак. Гражданский брак. И молодые, склонив головы, подчиняются ему. Они еще в его власти.

Г. Бродская

Сцена из спектакля

A scene from the production

Фамусов – В. М. Невинный
Софья – П. В. Медведева

Vyacheslav Nevinsky as *Famusov*
Polina Medvedeva as *Sofia*

“Возможная встреча”

A Possible Meeting
by Paul Barz

Не подлежит сомнению остроумие Пауля Барца, которому пришло в голову сочинить историю, как Гендель — великий композитор и великий удачник — пригласил отужинать другого великого композитора Иоганна Себастьяна Баха (не то чтобы неудачника, но весьма отягощенного житейскими сложностями) по случаю приема последнего в Общество музыкальных наук (что в самом деле имело место в 1747 году).

Диалог рассчитан на мастеров, которые нетерпеливо ждут своей реплики, точно зная, что соперничество их героев куда менее занимательно для публики, чем их — лучших актеров страны или, может быть, мира — собственное соперничество. Диалог написан классно, действие на обмене реплик держится упруго, повороты эффектные; драматург явно знает толк в симметрии и в том, когда должна в драматургической коллизии сработать асимметрия. Неподвижность мизансцены двоих за столом (ее симметричность подчеркивается время от времени повторяющимися появлениями третьего участника действия, благовоспитанного и злобного секретаря Генделя по фамилии Шмидт) замечательно дополняется ежеминутными изменениями внутри этой мизансцены, забавным и содержательным дисбалансом сил.

Иной раз задним числом огорчаешься суровостью нравов былых десятилетий МХАТ, когда лишь за шутку сочли желание двух великих актеров — Качалова и Леонидова — сыграть инсценировку Конан Дойля, так чтобы один из них предстал Шерлоком Холмсом, а другой — злодеем-профессором Мориарти. Конан Дойль — это ведь несерьезно! И если в наше время два великих актера — Смоктуновский и Ефремов — не смутились репутацией несерьезного умельца Пауля Барца и не отказали себе и нам в удовольствии разыграть этот дуэт-ужин, — это отрадно (как любил выражаться Константин Сергеевич).

Итак, режиссер Вячеслав Долгачев ставит ужин. За столом Гендель — Ефремов и Бах — Смоктуновский. Третий — Любшин.

Поначалу Гендель раздраженно потчевал провинциала Баха, унижая его отменностью кухни и изысканностью своего камзола, а Бах неуклюже, постоянно хватаясь за мошонку, усаживался около роскошного стола, стесняясь



чревоугодия и старомодности единственного прилично-го костюма. Потом они ели и разговаривали. Потом они открывались друг другу. Менялись самооощением: кто победоносен, а кто скромняга, кому везет, а кто завидует. Гендель признавался, что всю жизнь ревновал Баха к музыке, а Бах снисходительно прощал ему эту ревность. Ну, а в финале, как и положено, на двух клавесинах они устроили своего рода джем сейшен XVIII века, как сказали бы современные джазовые музыканты, — два классика доказали гениальную способность к импровизациям, которые воспаряют над канонами.

Переживая, ревнуя, каюсь, восстанавливая в себе чувство собственного достоинства или наслаждаясь внезапно нахлынувшим удовольствием самоуничижения, Гендель и Бах ели не пере-

Бах — И. М. Смоктуновский
Гендель — О. Н. Ефремов

Innokenty Smoktunovsky as *Bach*
Oleg Efremov as *Hendel*

ставая. Ели — на самом деле (в кино съеденные ими настоящие яства были бы названы “уходящим реквизитом” — к концу спектакля столы пустели, а аппетит зрителей разыгрывался до чрезвычайности). Сцена поедания Бахом морского языка, равно как и вкушение устриц Генделем, была освящена темпераментом Рубенса и гастрономическим чувством Снайдерса.

Сочинение Барца, уступая по изощренности “Амадею” Питера Шеффера, сочинившего свою версию смерти Моцарта от рук Сальери, тем не менее находится в том же ряду театральной литературы, сопрягающей интеллектуализм с выверенными ходами “хорошо сделанной пьесы”. “Амадей” и “Возможная встреча” — будь они написаны в начале века — скорее, подошли бы для театра Корша, а не для МХТ. Но это вовсе не значит, что, выбрав пьесу о встрече Баха и Генделя, современные мхатовцы сделали ошибку. Отношения искусства и жизни, их конфликтная связь — истинно мхатовский сюжет. И самое главное, в труппе были три замечательных артиста, которые не просто виртуозно разыграли пьесу, но и сумели “омхатить” это сочинение, предназначенное для коммерческой сцены.

Замечательно то изящество, с которым и Смоктуновский и Ефремов “сближались” со своими персонажами, давая в поблескивающих и в общем пустоватых диалогах просквозить чему-то всерьез пережитому и личному; сближались — и тут же отдалялись, прекрасно понимая, что такие роли играешь не для исповеди, не для обнаружения своего заветного и большого, сколько бы этого большого ни накопилось у человека, имеющего свой опыт общения с властями, публикой, коллегами. За ролями в пьесе, которую оба исполнителя и не думали превращать в философский шедевр, Смоктуновский и Ефремов — почти нечаянно, но и обдуманно — приоткрывали (на секунду! легко! с юмором!) свои отношения с богами и музами. В ролях читалась собственная горечь от того, что навсегда останется несвершенным, и собственное достоинство от того, что удалось сделать вопреки обстоятельствам. Они играли — с долей насмешливости, которая преобладала, но и с тенью серьезности — свою возможную встречу с бывшими мучениками искусства. Если бы они встретились вшестером, — Бах, Смоктуновский, Шмидт, Любшин, Гендель, Ефремов, — видит Бог, им было бы о чем поговорить. В этом, собственно, и состоял смысл спектакля, жизнь которого прекратилась с уходом Иннокентия Смоктуновского.

М. Шведкой

“Борис Годунов”

Boris Godunov

by Aleksandr Pushkin

В фойе Художественного театра, где висят парадные фотопортреты всех тех, кто составил славу театра за 100 лет его существования, Ефремов поставил две фигуры друг против друга, две скульптуры, исполненные в современном духе, — Пушкина и Чехова. Для Ефремова Чехов — второй после Пушкина писатель, открывший перспективы и русской мысли в самом широком ее диапазоне, и русской театральной культуре. А Пушкин — первый.

Пушкинский “Борис Годунов” появился в репертуаре театра в тот исторический момент, который поражал сходством с эпохой царя Бориса Годунова. Россия, едва одолевшая тоталитаризм и повернувшая к демократии, погружалась в смутное время. Демократия оборачивалась кровью.

Ученые-историки и литературоведы помогли театру на ранних этапах работы над спектаклем окунуться в материал, стоявший за пушкинской пьесой. Сам Пушкин изучал его. Первоначальное название трагедии, сохранившееся в его черновиках, — “Комедия о настоящей беде Московскому государству” — театр взял, как эпиграф к своей сценической версии. Пушкин размышлял в “Борисе Годунове” о самодержавной власти при переходе ее от форм наследования к выборной, от Грозного и Феодора Иоанновича — к Борису Годунову, избранному на царство всем народом. Но умный и талантливый у Пушкина царь Борис, облагодетельствовавший свой народ, закончил царствование пытками, тюрьмами и казнями. И большой бедой — большим кровопролитием.

Пушкинской трагедией, ставшей с осени 1993 года неизбежностью в Камергерском, открылся сезон 1994/95 года.

Весь исторический фон своего спектакля Ефремов отдал постановочной части: художнику Б. А. Мессереру, художнику по костюмам Т. С. Глебовой, стилизовавшей одежды цвета и покроя начала XVII века, и режиссеру по пластике С. М. Векслеру, работавшему с массовыми сценами.

С помощью подвесных, спускающихся с колосников и поднимающихся вверх эпиграфов-экранов Мессерер выполнил так называемый пушкинский хронотоп — ремарки, обозначающие время и место действия каждой сцен, составляющих трагедию. Снова и снова зажигаются они над подмостками цветными проекциями летописных рисунков, народного лубка и фрагментов иконописной

живописи. Волею сценографа, использовавшего изощренную машинерию реконструированной шехтелевской сцены, двигаются и фрагменты пола – вокруг неподвижного громадного, поверженного кроваво-красного креста, пересекающего планшет сцены от задника к рампе и от кулисы к кулисе. Борис – его без дублеров играет сам Ефремов – прикован, приговорен к этому кресту от коронации до предсмертного пострига. Он принял крест державной власти, как принимают монахи схиму. А волею хореографа мелькают на разновысоких площадках народные и батальные сцены – то холщовой рваниной, то расшитым барха-

нах, идущих на кресте, а не вокруг него, и на фигуре самого Бориса. Спектакль, заявленный “комедией о настоящей беде Московскому государству”, превратился в трагедию о царе, не сумевшем ее одолеть.

Борис Ефремова не жаждал власти. Всю ответственность за страну его Борис взвалил на себя, лишь уступив мольбам бояр, дворян, выборных и всего православного люда и получив благословение патриарха. Отмеченный харизмой, его Борис, надевший шапку Мономаха, спускался сверху по кресту и окунался в самую гущу народа, его молившего им править. И ни одно свое решение он не при-



том или парчой с позолотой, то металлическим блеском воинских доспехов.

Ефремов-режиссер вмешался в эту костюмированную вакханалию, формализованную специалистами по механике и пластическому движению, только в пушкинском финале. Толпе не хватило бессмысленного, беспорядочного и беспощадного бунтарства, хлынувшего за предел. Но все свое внимание Ефремов сосредоточил на крупных планах, на сце-

Борис Годунов – О. Н. Ефремов

Oleg Efremov as *Boris Godunov*



нимал в одиночку. Он выслушивал всех: и природных князей Рюриковичей, интриговавших против него, и оппозиционную Думу. Он делил власть и с незнатными, неразрядными боярами, но проявившими себя в боях за отечество. А все по очереди, движимые претензиями на тяжкий

Борисов крест или близости к нему, его предавали.

Понимание исчерпанности своей миссии постепенно становилось самосознанием ефремовского Годуно-

Шуйский – А. Д. Жарков
Борис Годунов – О. Н. Ефремов

Aleksei Zharkov as *Shuisky*
Oleg Efremov as *Boris Godunov*



ва. И его энергией. И из-за его спины, набирая мощь по мере того, как Борис терял физические силы, выдвигался неотступно следовавший за ним по его крестному пути, даже в Думу, куда Пушкин пустил одного царя, его нежно любимый сын (С. Ю. Шнырев). Его наследник. Будущее России. Все, что делал и что говорил одинокий, надорвавшийся Борис, задыхаясь и торопясь, он обращал царевичу Феодору. Вопрос о передаче сыну опыта и созидательных идей державной власти становился для умирающего царя, уходящего с политической арены, важнее душевных мук и собственных амбиций.

Этого светлого отрока и закололи люди Самозванца, пикой пригвоздив к кресту.

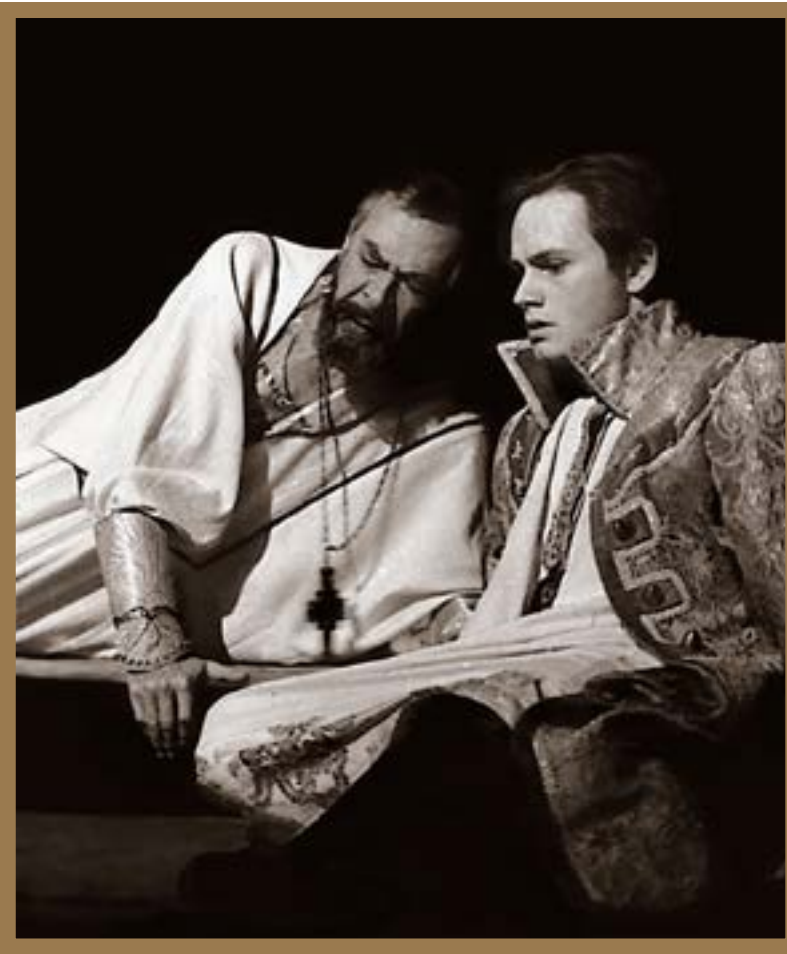
А победитель, Гришка Отрепьев (его на премьере играл М. О. Ефремов, а

потом в очередь с Ефремовым-младшим – А. В. Панин) – этот Гришка, почти ровесник Феодора, безродный и бездомный инок-сирота, выученик бесстрастно-хладнокровного кроткого Пимена (В. Т. Кашпур), не различал, где добро, где зло. Не ведал этих категорий. Ему снились шумные пиры и земные наслаждения. И он кидался в водоворот мирской суеты, бежав из душной кельи: пил вино с пянчужками, предавался любовной страсти. И ради честолюбивой полячки Марины двигал рати на Москву.

А “мнение народное” легко и быстро склонялось в пользу безответственного Самозванца. “Мнение народное” в спектакле Ефремова выражает Юродивый. На премьере его играл С. А. Любшин (позже, в очередь с Любшиным, эту роль стал играть в том же рисунке С. В. Сазонтьев). Юродивый в спектакле Ефремова не блаженный, божий человек, каковым предписано быть юродивому в православной традиции. Режиссер отлучил своего Николку от

Сцена из спектакля

Scene from the production



святости. Слабоумный, беспросветно, безнадежно темный, он оболванен расхожей клеветой, мифом о Борисе, как об убийце царевича Дмитрия. Его сочинили и внедрили в убогое сознание нищих противники и завистники Бориса. Виновный у Пушкина, Борис у Ефремова невинен. Он не убивал царевича. Не раскаяние гложет царя, а молва, преследующая его; она омрачает его взор и лик, и без того почерневший, обуглившийся от непосильной ему ноши избранного народом на царство. И не Юродивый представляет народ-богоносец, а сам Борис похож на святого мученика и сурово-скорбным обликом аскета, изможденно-го постом, и удлинненными иконописными пропорциями тела, и печатью всечеловеческой боли, застывшей на челе. Борис Ефремова целует Юродивого, прощает его, своего врага, и всю свою паству. Это его народ, пусть и движимый коллективным бессознанием.

Пушкинская трагедия начинается за кадром: с убийства царевича Дмитрия. Ефремов закольцевал ее. В финальной сцене свет акцентирует фигуру убиенного царевича Феодора, распластавшуюся в центре Борисова креста. Итог

Борис Годунов – О. Н. Ефремов
Федор Годунов – С. Ю. Шнырев

Oleg Efremov as *Boris Godunov*
Sergei Shnyrev as *Fyodor Godunov*



обессилевшей власти – безвинно погибающие мальчики. И скучившийся вокруг кроваво-красного пятна любопытствовавший московский люд, начавший было горланить здравицу в честь Лжедмитрия, неожиданно осекся, онемел и, повернувшись лицом к зрительному залу, затаился в молчаливом неприятии того, что только что произошло на его глазах. А в зрительном зале забрезжила слабая надежда на то, что, быть может, этот столбняк, это отрезвление – начало превращения толпы в народ?

Г. Бродская

Самозванец – М. О. Ефремов
Марина Мнишек – Е. В.
Добровольская

Mikhail Efremov as *Imposter*
Evgenia Dobrovolskaya
as *Marina Mnishkek*

“Злодейка, или Крик дельфина”

She is a Villain, or Cry a Dolphin
by Ivan Okhlobystin

“Злодейка, или Крик дельфина” Ивана Охлобыстина восполнила существенную лакуну в репертуаре МХАТ: отсутствие пьес “про сегодняшнюю жизнь”. В театре 90-х, занятом интерпретациями классических тем и произведений, пьеса о тридцатилетних героях постперестроечной действительности стала гостем желанным и одновременно опасным. Пьеса – романтический анекдот в стиле абсурда – ставила перед театром задачи довольно непривычные.

Поиски сходства-родства с персонажами (вещь давно забытая на сцене) становились одним из важнейших программных устремлений. “Хотели рассказать о ребятах, которые такие же, как мы” – объяснял замысел спектакля приглашенный в качестве оператора-постановщика Гарик Сукачев. “Молодое поколение” МХАТ ставило спектакль “про своих” – про богемных мальчиков, цитирующих Борхеса и пишущих песни для казачьего хора в стиле, по определению современного обозревателя, “куртуазного примитивизма”. Героев пьесы знали изнутри: и ритуал передачи друг другу “косяка” с травкой, и как целуют ручки “девушкам для радости”, как опохмеляются утром, какие и как травят анекдоты.

“Злодейка” легко вписывалась в длинный ряд драматических произведений, выводящих на сцену новое поколение. (При желании в ней можно услышать сюжетный отголосок “Жестоких игр” Арбузова: устоявшееся равновесие мужской компании взрывает появление славной девочки.) Но принципиальным для режиссера-постановщика Михаила Ефремова стала не принадлежность пьесы вполне почтенной традиции, но новизна интонации драматурга, выбранный им ракурс взгляда на жизнь героев, как бы отраженную в абсурдных зеркалах комнаты смеха. Лирическая нота в спектакле была надежно заглушена ироническим “стебом”.

Михаил Ефремов нашел летящий темп, с перебивками действия песнями-комментариями казачьего хора и откровенной условностью обстановки и аксессуаров: вместо обжитого интерьера – прямоугольник окна в глухой темной стене; сваренные прямоугольником железные трубы станут и дверью, и кроватью, и столом. Мечты героев моментально воплощаются в гигантские картонные муля-



жи: слова о харакири вызовут призрак роскошного дракона, повисшего за окном; упоминание о цветах – чудовищной величины букет. Грезам об Океане Небытия сопровождал плеск волн и крики чаек.

По первоначальному замыслу, роль Ивана, явившегося с рэкетирами, чтобы наказать вчерашних друзей, должны были по очереди исполнять Михаил Ефремов, Иван Охлобыстин и Гарик Сукачев. Присутствие в работе популярных персонажей столичной жизни – участников “своей тусовки” – было для Михаила Ефремова принципиальным. “Свойскость” собравшейся компании раздражала многих – в спектакле МХАТ увидели “образец упоенного самолю-

Саша – К. Э. Чепурин
Катя – Е. В. Добровольская
Юра – С. В. Шкалик

Konstantin Chepurin as *Sasha*
Evgenia Dobrovolskaya as *Katya*
Sergei Shkalikov as *Yura*



бования, доходящего до наивности”.

Определенная наивность ходов и решений и пьесе, и спектаклю были присущи. Но было и другое. Ясно и внятно прозвучала тема саморазрушения, кризисное ощущение пустоты жизни, в которой знаешь – как добыть денег и женщин, устроить праздник и сунуть взятку, но не понимаешь – зачем это делать. Легко и празднично, действительно “оттягиваясь” в роли, играли актеры. Евгения Добровольская наделила свою героиню – проститутку по вызову – доверчивой прелестью и чисто-женской незащищенностью, грацией приземления в любую ситуацию и бездумной жестокостью избалованного котенка. Точно найденная смесь легкости и усталости, цинического неверия и романтической жажды чуда в исполнении Сергея Шка-

ликова (Юра), Константина Чепурина и играющим роль Саши с ним в очередь Михаила Ефремова – определили что-то существенное в “потерянном поколении” 90-х.

О. Егошина

Говорят, что каждый крупный писатель всю жизнь

Сцена из спектакля

A scene from the production

“Три сестры”

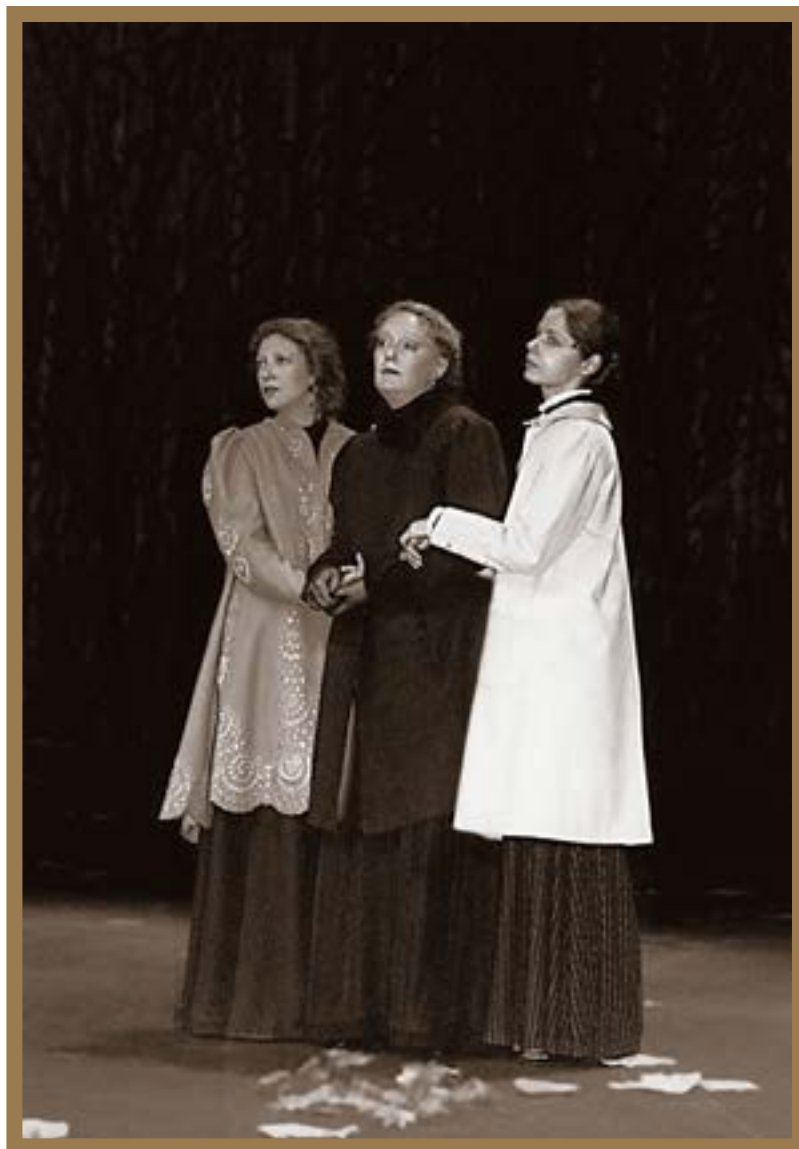
Three Sisters
by Anton Chekhov

пишет одну и ту же книгу. Похоже, что каждый серьезный режиссер всю жизнь ставит один и тот же спектакль. В случае чеховского цикла Ефремова это утверждение не выглядит голословным. В новых “Трех сестрах” тридцатилетние усилия постановщика сложились в конце концов в некий общий театральный текст, разделенный на пять глав, но скрепленный излюбленными темами, образами и лейтмотивами, которые открывают нам не только драматурга, но и самый глубокий срез артистических волнений и устремлений режиссера. Такие строящие театр и людей театра соавторские отношения с Чеховым были заданы изначально.

“Три сестры” итожат одну из центральных тем чеховских композиций Ефремова. Условно ее можно обозначить как тему “дома и сада”.

В “Иванове” (1976) Ефремов и Боровский опустошили сцену: внутри было голо, ни прилечь, ни присесть, а дом становился загоном, в котором маялся чеховский интеллигент. Казалось, и это жилище, и этот сад, проросший в дом своими корявыми ветками, обречены: в них не было даже намека на человеческое тепло и возможность защиты.

В “Чайке” (1980) люди жили в доме без стен. Дом замещала движущаяся беседка (она же была и подмостками театра Кости Треплева). Голый скелет этого дома-театра венчал пространственную композицию, с этих разрушенных подмостков вновь звучал треплевский монолог. Став актрисой, то есть прикоснувшись к источнику страдания, Нина обрела свою веру. Этой же верой питался и спектакль “Дядя Ваня” (1985). В. Левенталь, развивая изобразительные мотивы “Чайки”, как бы тиражировал чеховский дом. На планшете сцены он был представлен в натуральном обличье. Составленный из двух громадных створок (Ефремов не терпит статики), дядиванин дом иногда со скрипом размыкался, разъезжался, разламывался, а потом вновь обретал непрочное единство. Но над этим реальным жилищем, в вышине на холме, жил своей жизнью другой дом или, если хотите, Идея Дома. Это было человеческое жилище, увиденное в далекой перспективе. В том доме, вписанном в левитановский пейзаж, казалось, всегда тепло, там вечно горит огонек, который виден отовсюду любому путнику.



В “Вишневом саде” (1989) В. Левенталь вновь раздвигал видение дома: имение Гаева было представлено и в натуральную величину, и в виде макета (на сей раз прямо на авансцене). Тут был и игрушечный дом, и сад, и даже маленькая церквушка, которой можно было полюбоваться. Стены большого дома иногда брались на просвет, аккомпанируя воспоминаниям героев, стены как бы открывали свое прошлое. Но эта игра теней не заладилась, единое пространство спектакля не сложилось, а сама пьеса вдруг отозвалась какой-то вековой усталостью. Нового звука из

Сцена из IV действия
Маша – Е. В. Майорова
Ольга – О. Б. Барнет
Ирина – П. В. Медведева

Scene from Act IV
Elena Mayorova as *Masha*
Olga Barnet as *Olga*
Polina Medvedeva as *Irina*

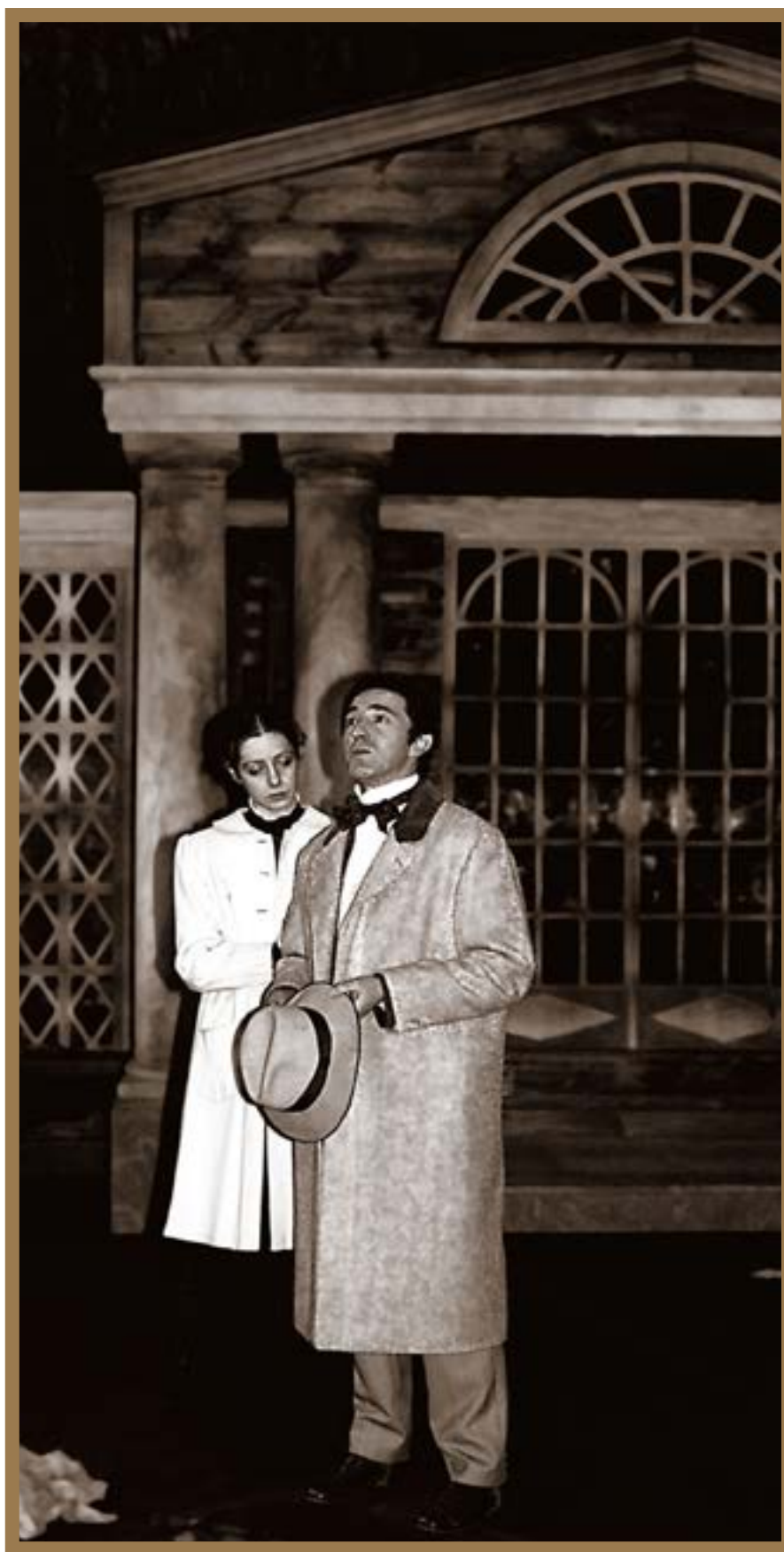


не.е режиссер не извлек.

Через восемь лет, вернувшись к отдохнувшему от них Чехову, Ефремов и Левенталь поставили дом на вращающийся круг. Человеческое жилище тут одухотворено, оно дышит, поворачивается и даже меняет свой цвет и колорит, отвечая на зов обновленного пространства. На сей раз это парк или огромный сад, передающий основные краски умирающей и возрождающейся природы. “Время года”, их движение — не внешнее, а именно внутреннее, световое и цветное. Стены прозоровского дома окрашиваются белым цветом весны и багрянцем осени; они вбирают в себя темно-синий застылый цвет зимы и угарный, темно-красный свет вялого засушливого русского лета. Никогда еще с такой остротой Ефремов не ощущал слитность человеческой судьбы с круговоротом естественной жизни. Никогда еще в его искусстве не звучал так откровенно мотив усталости, расставания и ухода. Истерика трех сестер, их финальный тройной портрет в интерьере

Сцена из IV действия	Scene from Act IV
Андрей — Д. В. Брусникин	Dmitry Brusnikin as <i>Andrei</i>
Соленый — А. Д. Жарков	Aleksei Zharkov as <i>Solyony</i>
Чебутыкин — В. М.	Vyacheslav Nevinyy
Невинный	as <i>Chebutykin</i>

Сцена из II действия	Scene from Act II
Вершинин — С. А. Любшин	Stanislav Lyubshin as <i>Vershinin</i> ,
Маша — Е. В. Майорова	Elena Mayorova as <i>Masha</i>



равнодушной природы, когда они цепляются друг за друга, а иное, властное движение разрывает и размыкает их союз – этот сквозной мотив, знакомый по прежним чеховским спектаклям Ефремова, обрел строгую форму и внутреннюю завершенность.

Пробиваясь к трагической простоте того, что называется “течением жизни”, Ефремов потратил много сил на преодоление чеховских штампов, сковавших не одно поколение мхатовских актеров. Он попытался разрушить “чеховщину”, живущую, можно сказать, в воздухе этой сцены так же, как в предвосхищениях публики. Он стремился преодолеть воловий ритм, играние “характеров”, имитацию активного или фиктивного общения чеховских людей, их подчеркнутой разъединенности. Он внутренне преодолел искус того “поэтического Чехова”, который был сотворен Немировичем-Данченко в предвоенных “Трех сестрах”, спектакле, который был сильнее всего пере-

Сцена из IV действия
Ирина – П. В. Медведева
Тузенбах – В. В.
Гвоздицкий

Scene from Act IV
Polina Medvedeva as *Irina*
Viktor Gvozdiitsky as *Tusenbach*

Сцена из II действия
Тузенбах – В. В.
Гвоздицкий
Ирина – П. В. Медведева

Scene from Act II
Viktor Gvozdiitsky as *Tusenbach*
Polina Medvedeva as *Irina*



живанием его, Ефремова, театральной юности. Не то чтобы он вырубил березовую аллею или отказался от “тоски по лучшей жизни”. Он просто расслышал в пьесе Чехова иной диагноз. В спектакле нет учительской интонации, нет очевидной перспективы, никакого огонечка впереди. Вращение дома и сада замкнуто в круг, из которого никому не дано вырваться. Невозможно изменить “порядок действий”, но это не лишает нас ни мужества, ни понимания того, что жизнь есть короткий дар, который вот-вот отберут. Именно так – с жадностью к чуду жизни, которое “с час” – существуют в спектакле Маша (это была послед-

няя роль трагически погибшей Е. Майоровой), Ирина (П. Медведева), Ольга (О. Барнет). Этой же невоплощенностью пронизывает свою роль В. Гвоздицкий (Тузенбах) – “беспечный и легкий как лист бумаги, ...дунешь – улетит”. Да они все тут из какого-то крайне непрочного материала – будь то бравый полковник Вершинин (С. Любшин), жалкий и бесконечно трогательный учитель Кулыгин (А. Мягков), мяля Андрей (Д. Брусникин) или допивающий, добивающий свою нескладную жизнь доктор Чебутыкин (В. Невинный). Всех их бесконечно жаль, ни для кого, даже для Наташи (Н. Егорова) и Соленого (А. Жарков), у режиссера не нашлось ненависти или презрения. “Три сестры” как создание актерского ансамбля держатся на предельной объективности режиссера, граничащей с отчаянием.

Самый беспощадный спектакль чеховского цикла, “Три сестры”, как ни странно, и самый обнадеживающий спек-

Сцена из II действия
Тузенбах – В. В. Гвоздицкий
Соленый – А. Д. Жарков

Scene from Act II
Viktor Gvozditsky as *Tusenbach*
Alekssei Zharkov as *Solyony*



такль. Ефремов начинает его эпизодом, не предусмотренным автором: сестры и офицеры из глубины сцены приближаются к дому, вероятно, возвращаются с кладбища (“отец умер ровно год назад”). Все оживлены, воодушевлены, Ирина что-то декламирует по-итальянски. День рождения и день поминовения сливаются в едином чувстве. Жизнь и смерть братаются, они нераздельны и неслиянны. “Жить хочется чертовски!” — эта интонация первого исполнителя Вершинина через век откликнулась в новой версии. Надежда, кажется, скрыта в самом движении по кругу, которое проведено с абсолютной последовательностью. Пройдет ведь не только весна и лето, но и эта зима, и эта осень, в которую убили барона. Вновь наступит май, и зацветет сад, который в финале спектакля полностью вытесняет и замещает чеховский дом. Он отъезжает в глубину, растворяется среди деревьев, в догорающем темном осеннем вечере. Звучит Скрябин, который перекрывает своим трагизмом и военный марш, и чебутыкинскую тарарабумбию, и молитвенные слова безнадежно одиноких женщин, становящихся такой же частью приро-

ды, как деревья или облака.

В новой версии “Трех сестер” спрессован жизненный опыт поколений, о возможном счастье которых герои Чехова столько рассуждают. Полнейшее несовпадение прогноза и реальности не побудило режиссера ни к жесткой иронии, ни к агрессивному напоказ отчаянию. Тут правит интонация со-страдания, со-переживания, направленная, скорее, на нас самих, чем в прошлое. Это почувствовали те, кто отозвался на мхатовский спектакль как на событие личной жизни. Едва ли не первой оказалась Людмила Петрушевская, которая выступила не то со статьей, не то с исповедью, в которой чеховские мотивы оркестрованы в духе той музыки, которую слышит автор “Московского хора”. Это она разглядела “свиные глазки” Наташи, насилующей безвольного мужа, это она увидела в истерике Ирины момент странной “подготовки”: “Так ушибленные дети, прежде чем завизжать, набирают воздуха”. Болью отозвались в современном авторе МХАТ некоторые классические тирады. “Как хорошо быть рабочим, который встает чуть свет и бьет на улице камни”, — вспоминает она и продолжает в строку: “Ну и они в результате получили в руки кайло и тачку, при этом мерзлоту и кандалы, а спать ходили вместе на нары”. Входило ли такое восприятие в

Сцена из III действия

Scene from Act III



замысел режиссера? Не знаю. Но то, что спектакль спровоцировал именно такой отзыв, не случайно: всей своей человеческой и художественной природой Ефремов был нацелен на то, чтобы из Художественного театра, как сказал бы основатель театра, уносили с собой жизнь.

Перед тем как удалиться со своей бригадой в Царство Польское, полковник Вершинин привычно философствует. Обесмысленные сценической риторикой, его слова в контексте новых “Трех сестер” приобрели объясняющую силу. “Прежде человечество было занято войнами, заполняя все свое существование походами, набегами, победами, теперь же все это отжило, оставив после себя громадное пустое место, которое пока нечем заполнить”.

Вот в этом “громадном пустом месте”, которое нечем пока заполнить, мы и оказались. В этом пространстве и в этом времени существуют чеховские “Три сестры” на сцене Художественного театра 1997 года. В этой же точке существует и Художественный театр, подошедший к своему столетию.

История завершила свой очередной круг.

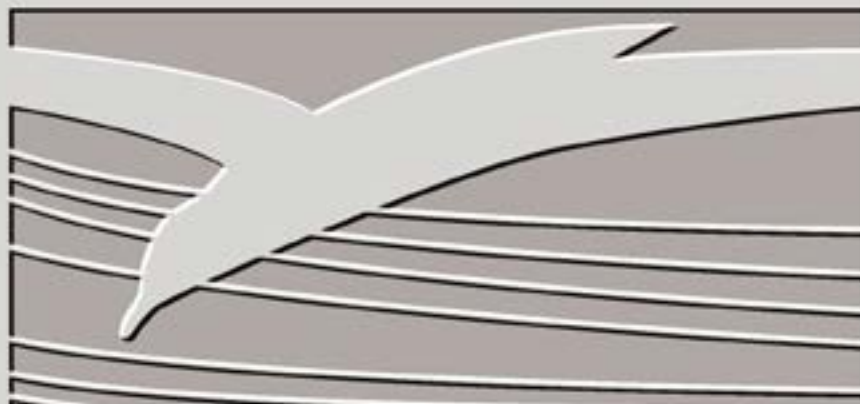
А. Смелянский

Сцена из IV действия
Маша – Е. В. Майорова
Вершинин – С. А.
Любшин
Ольга – О. Б. Барнет

Scene from Act IV
Elena Mayorova as *Masha*
Stanislav Lyubshin as *Vershinin*
Olga Barnet as *Olga*







МОСКОВСКИЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕАТР

100 ЛЕТ

СЦЕНОГРАФИЯ

Как это ни странно, Станиславский, в центре художественного мироздания которого находился актер, не в меньшей степени (а в начале режиссерской карьеры — и в большей) был увлечен проблемами оформления спектакля и даже снискал репутацию “обстановочного” режиссера. На первых постановках МХТ при разделении обязанностей между основоположниками Станиславскому отдавалась работа с художником, Немировичу-Данченко — с актером. Разделение, как известно, было недолговременным, драматичным и меняющимся, но все же...

Это Станиславский нашел Виктора Симова, угадав в среднем живописце талантливого сценографа, оказавшего немалое влияние на самую природу новаторства Художественного театра, на формирование его стиля. Художника интересовали подробности жизни — исторической ли, современной ли, — ему нравилось работать артельно, он умел впитывать режиссерские предложения и развивать их, чувствуя действенную природу драмы. Эстетика “четвертой стены”, создание реальных обстоятельств, среды, насыщенной узнаваемыми житейскими подробностями, известными зрителям “по жизни”, но невиданными до той поры на сцене, создание настроения — все это при деятельном участии Симова. Сегодня может показаться чудачеством, барскими излишествами, но ведь действительно в первых постановках Художественного театра кроме тех декораций, которые видел зритель, в глубине сцены строились декорации, которых зритель не видел — декорации для актера: несколько комнат, обставленных столь же точно и подробно — с дверями, окнами (иногда даже с зимними рамами и ватой между ними), через которые должен был пройти актер, напитаться настоящей жизненной атмосферой и вынести ее на сцену.

Так формировались принципы: все для актера, ради актера; все для пьесы, ради автора; все — вместе: актер, режиссер, художник, композитор — вместе читали, фантазировали, трактовали, вместе сочиняли; вместе шли от жизни, каждый вносил свои накопления, свои наблюдения.

Чтобы художник включался в работу, начиная с первой читки пьесы — это было непривычным, диковинным даже для Симова, имевшего некоторый опыт работы (в основном исполнителя декораций) в Частной опере Саввы Mamontova — прогрессивного по тем временам художественного предприятия, куда впервые были привлечены крупные художники-живописцы В.Серов, И.Левитан, М.Врубель, В.Поленов и другие. Но у Mamontova декоратор получал задание — и выполнял его, не ведая, что творится на репетициях. В Художественном театре художник впервые стал сопостановщиком.

As strange as it sounds, Stanislavsky, who always considered the actor the centre of the universe, was equally (and even more so at the beginning of his career) inspired by the problems of set design. He was even known as “the set director” at one time. According to the division of responsibilities between the founders of the Moscow Art Theatre, Stanislavsky was in charge of designers during the rehearsals of the first productions while, Nemirovich-Danchenko was responsible for working with the actors. This division was quite dramatic, ever changing, and not long-lasting, but still...

It was Stanislavsky who discovered Viktor Simov, and guessed right that a medium-level painter would become a talented set designer who would have a major impact on the nature of the new Moscow Art Theatre’s trend in set design, on defining its very style. The artist was fascinated with the details of life — both modern and historical — he enjoyed working collaboratively, absorbing directors’ ideas and developing them, grasping the nature of action in drama. Simov was actively involved in all the innovations of the MAT: the aesthetics of the forth wall, creation of real circumstances and an environment full of everyday details (unseen on stage before yet familiar to the audience as signs of real life), creation of a mood. Today it might sound whimsical, or even luxurious and excessive, but right behind the stage set seen by the audience there was another set built exclusively for the actors; a set that was unseen by the viewing public: a few rooms, furnished precisely and meticulously with doors and windows (sometimes even with winter frames insulated with cotton). An actor was intended to pass through it and imbibe the life-like atmosphere on his way to the stage.

This is how the principles were formed: everything in the name of the actor, for the sake of the actor; everything in the name of the play, for the sake of the author; everything done together by actors, director, set designer, composer. They were reading, interpreting, fantasising and composing together, using real life as a starting point and contributing their own emotional baggage and observations.

Even for Simov, who had previous experience constructing sets for the Mamontov Opera House, the idea of being involved with a production from the first stage reading was rather strange and unusual. Savva Mamontov, a famous Russian philanthropist, maintained his private Opera Company at the highest standards of the time by inviting such prominent artists as Valentin Serov, Isaac Levitan, Mikhail Vruble, Vasily Polenov and others. However the set constructor (a decorator) at the Mamontov Opera House was given an assignment to fulfil and was completely unaware of the rehearsal process. It

Пряные, неожиданные жизненные детали маскировали новаторское обращение с пространством сцены. Именно в МХТ была разрушена плоскость подмостков, тот самый “гладкий, грязный театральный пол”, который ненавидел Станиславский. Появились разновысотные площадки – возможность строить мизансцены на разных уровнях. Вертикаль стала осваиваться как одна из важных пространственных координат. В декорациях Симова использовалась вся глубина сцены, действие охватывало второй, третий и т.п. планы, применялись диагональные построения мизансцены. Термин “пространство” ни Станиславский, ни Симов не употребляли, говорили “планировка”, но решали именно пространственные задачи.

Изменил свои функции театральный свет, особенно после переезда в здание, отстроенное Ф.Шехтелем, где и поныне работает театр. Электрооборудованием там занимался Савва Морозов, оснастивший театр самой современной по тем временам электроаппаратурой, наладивший ее и азартно искавший вместе с художником наиболее достоверного воспроизведения восходов, закатов солнца, лунного света, морозящего дождя и т.п. В интерьерных декорациях чеховских премьер и до переезда в Камергерский свет радикально отличался от одинакового на все случаи освещения казенных сцен – он исходил как бы от естественных источников: лился через открытые окна, падал от настольной керосиновой лампы, сочился из раскрытой дверцы топящейся печки...

Казалось, в “обжитости”, достоверности, жизненном обаянии, настроении декораций Художественный театр дошел до предела. Критика порой упрекала его в многословии, чрезмерном увлечении деталями (это все было), но за это и ценила, и зрители ходили именно в такой театр и хотели видеть именно это.

Перелом наступил внезапно и резко. От крайностей житейской достоверности, доходящей порой до натурализма (“Власть тьмы”, 1902) – к крайней степени обобщенности. Впрочем, “внезапно” – это для зрителей. У Станиславского же ощущение необходимости нового изобразительного языка назревало исподволь, а во время первой встречи с драматургией М.Метерлинка (“Слепые”, “Непрошенная”, “Там, внутри”, 1904) становится нестерпимым. Приглашают художника “со стороны” – Вардгес Суренянц (до того все спектакли оформлял В.Симов, за исключением единственного – малоудачной “Двенадцатой ночи” Шекспира, 1899 г., художник Ф.Наврозов). Симов уйдет из МХТ в 1912 году, оформив там 45 спектаклей и почувствовав, что не может отвечать новым требованиям к сценогра-

was at the Moscow Art Theatre where the set designer for the first time became a co-director.

The spicy, surprisingly vital details of the set were there to hide the innovative use of the space. It was the MAT that managed to eliminate that “smooth, dirty stage floor”, which Stanislavsky hated so much. The multi-leveled platforms came into existence to provide an opportunity to construct multi-leveled blocking. They started playing in vertical dimension making it one of the most important spatial co-ordinates. Simov laid his sets on the second and third levels upstage, constructing diagonal blocking and using the entire depth of the space. When addressing the issues of space Stanislavsky and Simov did not use the term space, instead they called it layout.

The lighting design started playing a new role, especially after the company moved to Kamergersky, into its current building designed by Fyodor Schechtel. Savva Morozov, the main benefactor of the MAT, was personally in charge of furnishing the theatre with the most up-to-date lighting equipment. He himself was fixing and focusing it upon installation. Along with set designers he enjoyed searching for the most authentic effects of sunrise and sunset, moonlight and drizzling rain, etc. The lighting in MAT productions was different from other theatres to begin with. All interiors of the Chekhov productions, even before the company moved to the theatre at Kamergersky, were lit as if by natural sources. Light seemed to come through open windows, or from the kerosene lamp, or pouring through the unclosed shutter of the burning stove...

It seemed that the MAT reached the limit in adopting the space, making it look authentic, lively, charming and atmospheric. Critics often accused the MAT of being too verbose and over-precise with details (which was true), yet they also saw it as the theatre’s asset. That is what the audience came to love there, this is what attracted it to the MAT.

The turning point came suddenly and abruptly when the theatre moved from the extremes of authenticity – occasionally reaching the degree of naturalism of *The Power of Darkness* (1902) – to the extremes of generalisation. However, it was abrupt only for the audience. For Stanislavsky the need for a new visual language was growing gradually. It became irresistible when he started working on Maurice Maeterlinck’s pieces *The Blinds*, *The Intruder*, and *There Inside* in 1904. They invited a guest artist, Vardges Sureniants, to design these productions. All but one of the previous premieres of the MAT were designed by Viktor Simov (Fyodor Navroзов designed a failed *Twelfth Night* in 1899). Simov would leave the MAT in 1912 with a feeling that he could not cope with the new

фии. Уйдет, чтобы в 20-х годах вновь вернуться, оставаясь уважаемым, надежным, но отнюдь не единственным художником этой сцены... Приглашение В.Суреньянца не оправдало надежд. И тогда Станиславский в мае 1905 года организует полигон экспериментов, Студию на Поварской, о которой потом скажет: "...она погибла, но зато наш театр нашел свое будущее на ее развалинах". Студия не выпустила ни одного спектакля, подготовив два ("Шлюк и Яу" Г.Гауптмана и "Смерть Тентажиля" М.Метерлинка — оба в режиссуре Всеволода Мейерхольда), объединила вокруг идеи поиска изобразительного языка, новых принципов оформления молодых художников Николая Сапунова, Сергея Судейкина, Василия Денисова, Николая Ульянова, Владимира Егорова (двое последних будут потом художниками спектаклей МХТ).

"Появляется новая драма — появляются и новые формы", — записывает Станиславский и ставит "Драму жизни" К.Гамсуна (1907), подчиняя спектакль стилистике скандинавского модерна (художники В.Егоров и Н.Ульянов). Он организует экспериментальную группу (Л.Сулержицкий, Г.Бурджалов и В.Егоров), азартно, с детской радостной увлеченностью ищет новых постановочных средств, новых технических приемов. Вместе со своими сотрудниками открывает эффект "черного бархата" и под это открытие находит пьесу — "Жизнь Человека" Л.Андреева (1907, художник В.Егоров). Случай для МХТ беспрецедентный, говорящий о предельной увлеченности режиссера изобразительной стороной спектакля. Она сохраняется у него на удивление долго, его записные книжки пестрят заметками о технических новшествах, которые он намеревается применить в своих спектаклях; иные поражают отчаянной смелостью, опережают реальные возможности тогдашнего театра на многие годы.

Оформление "Жизни Человека" демонстрирует радикальный разрыв с прошлым: из черной бездны появлялись схематически изображенные фрагменты интерьеров, в которых возникали схемы людей: гротесково заостренные линии костюмов, гримы-маски, иногда — цветные контуры вместо объемной фигуры. Пьесу российского символиста Станиславский не любил, но поискам нового сценического языка отдавался самозабвенно. И хотя критика дружно заговорила о новом направлении театра, считал открытия недооцененными ("никто не обратил внимания и не сознал важности открытия... Надо больше дорожить. Открытия не каждый день случаются", — писал он).

В "Синей птице" М.Метерлинка (1908) поиски были продолжены. В.Егорову удалось найти лаконичные фор-

demands of the theatre after designing 45 productions for it. He would leave only to come back in the 1920s when he would be a fully respected but definitely not the only set designer for the Moscow Art stage. Inviting Sureniancs turned out to be a failure. Following that, in May of 1905, Stanislavsky established the testing grounds, The Povarskaya Studio. This was the studio that, according to Stanislavsky, "vanished to help the theatre find its future on the Studio's ruins". The Studio had not produced any plays, though it prepared two — Schluck and Jau by Hauptmann and The Death of Tintagiles by Maeterlinck — both directed by Vsevolod Meyerhold. It managed however to solidify the young designers in a search for a new visual language and new concepts of set design. Those working at the Studio were Nikolai Sapunov, Sergei Sudeykin, Vasily Denisov, Nikolai Ulyanov, and Vladimir Egorov (the latter two would later become MAT set designers).

"The new drama brings new forms into life", Stanislavsky wrote while directing The Drama of Life by Knut Hamsun in 1907. He subjected this entire production to the style of Scandinavian modern (set designers Vladimir Egorov and Nikolai Ulyanov). He organised an experimental group (Leopold Sulzerzhitsky, Georgy Burdjalov and Vladimir Egorov), and with all his excitement and youthful devotion started searching for new production approaches and new technical means. Along with his collaborators he discovered the black velour effect, and found a play, Leonid Andreev's Life of a Man, to explore these ideas (1907, design by Egorov). Quite a unique case in the entire history of the Moscow Art, it is clear evidence of the extent to which the director was carried away by design and production issues. This obsession continued for quite a long time. Stanislavsky's notebooks are full of references to technical innovations he hoped to implement in his productions; some of them were astonishingly brave, well ahead of the actual technical capabilities of that time.

The set for Life of a Man demonstrated a radical break from the past: emerging from the black abyss were schematic elements of the set with schematic characters — coloured outlines instead of three-dimensional figures — all the costumes were grotesquely sharpened, all the make-up was mask-like. Stanislavsky did not like the play of the Russian symbolist, but he passionately gave himself to the search for a new stage language. Despite the fact that all critics started talking about the new trend in theatre, Stanislavsky thought that his discoveries were undervalued. ("Nobody spared attention and nobody understood the importance of our revelation... There should be much more appreciation for what we have done... These discoveries do not happen every now and then", he wrote.)

мы, воплощающие “простоту богатой фантазии” философской сказки, использовать эффект черного бархата и осветительскую технику для сказочных превращений. Новая драма открыла путь новой сценографии.

Когда состоялись первые встречи и разговоры с Гордоном Крэгом, приглашенным ставить и оформлять “Гамлета” (1911) оказалось, что Крэг и Станиславский мечтают об одном и том же — о “простом фоне для актера”, но таком, из которого “можно было бы извлекать бесконечное количество настроений”. Мечты Крэга в шекспировском спектакле столкнулись с несовершенством театральной техники и оказались воплощенными не полностью, но идея “незаметной”, фоновой декорации овладела Станиславским на долгие годы.

Он искал ее воплощения с Мстиславом Добужинским и Иваном Гремиславским в неосуществленном спектакле “Роза и Крест” А.Блока (1916–1918), пробуя различные системы занавесов, бился над проблемой “исчезающей декорации” с Владимиром Дмитриевым в работе над “Мертвыми душами” Н.Гоголя. В 1929 году он предложил Дмитриеву идею “недописанной картины”: все, что окружает актера — конкретно, вещественно, многоцветно, а ближе к краям сцены сочное живописное ядро как бы сходит на нет, превращаясь постепенно в набросок углем на белом фоне и исчезая совсем. Идея увлекла художника, он сделал несколько вариантов решения, часть эскизов уже была воплощена в декорации, в ней начали репетировать актеры. И тут выяснилось, что “исчезающая декорация” вовсе не концентрирует внимание на актере, а привлекает его к себе, благодаря неожиданности и остроте приема. Это противоречило замыслу Станиславского, он отказался от идеи, пригласил безотказного В.Симова. Тот, оставив мебель и планировки, заменил “недописанные картины” Дмитриева сукнами и занавесами (премьера состоялась в 1932 г.). Больше Станиславский не экспериментировал. Декорации его следующей постановки (“Таланты и поклонники” А.Островского, 1933), выполненные Николаевым Крымовым, тонким и серьезным живописцем, автором озорного, темпераментного оформления “Горячего сердца” (1926), напоминали павильоны старого, домхатовского театра, являлись корректным, скромным фоном для актеров...

Сценографические идеи Станиславского заражали окружающих, находили своеобразное преломление в творчестве других режиссеров и художников МХАТ. Немирович-Данченко, несколько ревнованный к славе Станиславского как безудержного первооткрывателя в сфере оформ-

He continued his search in Maeterlinck’s *Blue Bird* (1908). Vladimir Egorov managed to find quite laconic forms to implement “the simplicity of elaborate fantasy” of the philosophic tale using the black velour effect and lighting equipment for magic transformations. New drama opened a way to new scenography.

When the first meetings and discussions with Gordon Craig, who was invited to direct *Hamlet* (1911), took place, it turned out that Craig and Stanislavsky were aspiring toward one and the same thing. They both were dreaming about “a bare background for an actor” which “could be a source of numerous moods”. Craig’s dreams for his production of Shakespeare were confronted by imperfect stage equipment and therefore could not be fully realised, but Stanislavsky got completely taken by the idea of “a bare background” for many years to come.

He was searching for it along with Mstislav Dobujinsky and Ivan Gremislavsky in the unfinished production of *The Rose and Cross* (1916-1918) by Aleksandr Blok; testing along with Vladimir Dmitriev for various systems of curtains and struggling with the problem of “the vanishing set” in *Dead Souls* by Gogol. In 1929 he suggested to Dmitriev an idea of “an unfinished canvas”. All that surrounded an actor on stage was material, precise and full of colours, but farther toward the edges of the stage the lush and lively core of colours somehow reduced itself into a charcoal sketch on a white background that faded away completely. The designer was completely taken by the idea, he came up with several variations of the set design. Some of his sketches materialised in the actual set, and actors started rehearsing on it. All of a sudden it was discovered that “deteriorating pictures” not only did little to help draw attention to the actors, but on the contrary, drew attention to themselves because of their unusual and distinct look. This reading was against Stanislavsky’s concept, he rejected the idea, and called on reliable Simov. He decided to keep all the furniture and the set intact, and substituted Dmitriev’s “deteriorating pictures” with screens and curtains. The play opened in 1932. Stanislavsky ceased to experiment. The set design for his next production of *The Talents and Admirers* by Ostrovsky (1933), rendered by Nikolai Krymov — a sensitive and serious painter, the author of the playful and spirited set for *The Ardent Heart* (1926) — was reminiscent of the sets of the old, pre-MAT theatre, and was no more than a proper and modest background for actors...

Stanislavsky’s notions of set design influenced the people around him, and were taken further and interpreted in the works of other directors and designers of the MAT. Nemirovich-

ления спектакля, не пытался превзойти его по части “безумных идей”. В работе с художниками он был конкретен, интересен и точен в заданиях, предвидел результат и был всегда открыт новому. Именно он нашел ключ к проблеме прозы на сцене, решал ее на уровне открытий. Вместе с Василием Лужским он дал сценическую жизнь романам Ф.Достоевского “Братья Карамазовы” (1910) и “Бесы” (“Николай Ставрогин”, 1913). Он не стремился выдать инсценировку за компактную, самодостаточную пьесу. Он словно листал страницы прозы, постоянно напоминая зрителю о том, что перед ним – фрагменты романа. В “Братьях Карамазовых” этому способствовала фигура Чтеца, постоянно присутствовавшего за небольшой кафедрой в левой части сцены, где зажигалась лампа под зеленым колпаком в моменты, когда этот персонаж “от театра” читал прозаический текст, прославивший эпизоды романа и связывавший их. Этому служил и специальный занавес спектакля, открывавший места действия, обозначенные с предельным лаконизмом. Художник Симов предложил нейтральные фоны (“сукна”), на которых отчетливо читались немногочисленные, характеристичные вещи – ширмы, умывальник, комод с зеркалом, кресло и т.п.

Начатое Симовым (многое начинал этот художник!) продолжил Добужинский в “Николае Ставрогине”, возведя “роман на сцене” в степень высокого художества. В одиннадцати эпизодах “Бесов” Добужинский последовательно подчеркивал фоновую роль оформления, но... Вот слова Владимира Дмитриева, одного из “самых мхатовских” художников: “В необходимый момент пятно зеленого платка на красном диване, черный силуэт одинокой ветки на зареве пожара в окне, разкие штрихи косых капель дождя, эти лаконичные, но часто до нестерпимости яркие образы художника, вкрапленные внутрь спектакля, выводят декорацию из роли фонового аккомпанемента в круг главных исполнителей. Но действие движется дальше, вновь на простом сером фоне четко рисуются фигуры актеров и о декорациях мы “позабываем”, пока новая резкая нота не выводит их вновь на арену игры...” Дмитриев потом сделал с Немировичем-Данченко два “романа на сцене” – “Воскресение” (1930) и “Анну Каренину” Л.Толстого (1937). В “Воскресении” было “Лицо от автора” и большие фрагменты прозы, им читаемые, – фоном для него был белый, как бумажный лист, занавес; фрагментарные, скупые интерьеры; подчеркнутость многочисленных деталей. В “Анне Карениной” смену эпизодов романа отмечал синий бархатный занавес, ходивший справа налево – как листаются страницы книги. Темно-синий бархат служил одеждой

Danchenko, who somewhat envied Stanislavsky’s fame as the victorious pioneer in the area of set design, never even tried to outshine him in the “wild ideas” department. In his work with set designers, Nemirovich-Danchenko was specific and precise when it came to assignments; he was able to foresee the final product, and was always open to innovation. He found a solution to the problem of staging narrative literature by presenting it as a revelation. Along with Vasily Luzhsky he produced the novels *Brothers Karamazov* (1910) and *The Possessed* (stage version entitled *Nikolai Stavrogin*, 1913). It was not his intention to present the stage adaptation as a compact and self-sustaining play. It was as if he were browsing through the pages of a novel, continuously reminding the viewing public they were witnessing excerpts of a narrative piece. In *Brothers Karamazov* there was the character of the Narrator. He was always present on stage behind a podium at stage right where a green table-top lamp would switch on every time this character read the narration “on behalf of the theatre”. These famous passages, cutting through various episodes of the play, served as a unifying element. Performing a similar function was a special curtain revealing places of action that were designed in the utmost laconic style. Simov suggested neutral backdrops that clearly depicted a few characteristic furnishings such as screens, a chest with a mirror on it, a wash-basin, an armchair, etc.

Simov’s original work (and Simov was responsible for many innovations!) was continued by Dobujinsky in *Nikolai Stavrogin*, whose design elevated “the stage novel” to a level of high artistry. Throughout the 11 scenes of *The Possessed*, Dobujinsky consistently emphasised the background quality of set design, and yet... This is what one of the most MAT-like designers, Vladimir Dmitriev, said: “At a chosen moment the green patch of the shawl on the red sofa, the black silhouette of a lonely tree branch accentuated by the glow of fire, tilted strokes of rain drops – all these laconic, but often impossibly vivid images inserted into the production, propel the set from its subordinate function to the leading role in the production. But the action moves forward. The actors figures against the plain grey background dominate once again; and we “forget” about the set until another new and distinct moment brings it into the spotlight...” Later, Dmitriev would design two of Nemirovich-Danchenko’s productions of “stage novels” – Tolstoi’s *The Resurrection* (1930) and *Anna Karenina* (1937). *The Resurrection* had the character of the Narrator who was reading big fragments from the novel. He was positioned against a white paper-like curtain and fragmentary, austere interiors, and a few emphasised and clearly delineated details.

сцены, вкупе с лаконичными интерьерами создавая образ импозантного и холодного светского Петербурга...

Добужинский, однако, был приглашен в Художественный театр задолго до “Николая Ставрогина” и дебютировал там спектаклем “Месяц в деревне” И.Тургенева в режиссуре Станиславского (1909). Он был первым из членов объединения “Мир искусства”, с которыми начал активно сотрудничать МХТ, стремившийся привлечь не только великолепных живописцев и графиков, но и знатоков старинного быта. Период увлечения символистской драмой прошел, сверхобобщенная декорация также не нашли союза с актерской школой художественников. Требовались новые сценографические силы.

Александр Бенуа, Мстислав Добужинский, Борис Кустодиев, Николай Рерих создали на сцене МХТ великолепные картины ушедшей жизни, изобилующие изысканными деталями быта, порой отсылающие к эстетике старинного театра (как у Бенуа). Но если у Добужинского в тургеневских спектаклях акцент все же ставился на понятии “жизнь”, то у Рериха доминировала “картина”. Опасность получить увеличенные станковые полотна была реальной, отношения – не бесконфликтными.

Однако привлечение ярких современных станковистов оставалось принципом Художественного театра и в последующие годы, равно как и поиск потенциальных мхатовцев среди сценографов иных направлений. Николай Андреев (“Каин” Байрона, 1919–1920) – первый и единственный скульптор, работавший на сцене МХТ, с кем Станиславский решал проблему скульптурно-архитектурной декорации, потребность в которой он чувствовал давно. Возможно, это было реакцией на работу с живописцами, с их тяготением к плоскости и мечтой о статичности картины. Или ожила давняя мечта о соответствии трехмерности элементов декорации трехмерному телу актера. Найдено было очень многое, в том числе и остроумные технические решения. Однако далеко не все удалось осуществить. Дело в том, что “Каин” был первым спектаклем театра, поставленным после Октябрьской революции в условиях голодной и холодной Москвы, ощущавшей нехватки во всем, не говоря уже о материалах, необходимых для изготовления театральных декораций...

Определяя свою “линию жизни” в новых условиях, МХТ естественно предпочитал сотрудничать с художниками, принадлежащими к тому же слою культуры, что и сам театр. На родную сцену возвращается В.А.Симов, приходят живописцы Константин Юон, Николай Крымов, давний сотрудник Николай Ульянов и, наконец, блистатель-

In Anna Karenina the change of episodes was marked by a dark-blue velour curtain, moving from right to left, like the pages of a book. The dark-blue velour and austere interiors, being the main element of stage dressing, created an image of the elegant and cold aristocratic world of St. Petersburg...

Dobujinsky, however, was invited to the Moscow Art Theatre a long time before Nikolai Stavrogin. His first production there was Turgenev’s Month in the Country (1909) directed by Stanislavsky. MAT was trying to encourage the collaboration not only with outstanding painters and graphic artists but also with the experts of old-time customs. Dobujinsky was the first from the “World of Art” Society to start actively working with the MAT. Fascination with symbolist drama passed, and over-generalised set designs did not match the MAT school of acting. Time called for new forces in design.

Alexandre Benois, Mstislav Dobujinsky, Boris Kustodiev, and Nikolai Roerich created lush pictures of a life that was no longer, filled with exquisite details that alluded to the aesthetic of old theatre (like that of Benois). However, while Dobujinsky’s design for Turgenev’s plays was emphasising the notion of life, Roerich’s set designs were predominantly paintings. There was a growing fear that this trend could produce enlarged easel paintings; conflicts arose among the designers.

However the Moscow Art remained true to the principle of inviting bright and modern-thinking easel artists for collaboration for years to come – as much as to the quest for potential allies among the artists of other trends and schools. Nikolai Andreev (Cain by Byron, 1919–1920) was the one and only sculptor working on the Moscow Art stage. He was invited there, to help explore the problems of sculptural and architectural scenery into which Stanislavsky was eager to delve for a long time. Perhaps, it was because of years of working with painters who always dreamed of flattening the stage picture and making it static. Or maybe it was his old dream coming true – of making three-dimensional scenery correspond with the three-dimensional body of an actor. There were a lot of discoveries along the way, including clever technical solutions. Not everything was realised. The truth was that Cain arrived at a time when post-revolutionary Moscow, plagued by cold and starvation, lacked everything, not to mention basic supplies for set construction...

Trying to define the through-line of its life under new circumstances, the theatre obviously preferred to collaborate with designers belonging to the same cultural strata as the MAT. This was a time of Viktor Simov’s comeback, as well as the arrival of Konstantin Yuon, Nikolai Krymov, an old affiliate Nikolai Ulyanov and sparkling Aleksandr Golovin, whose

ный Александр Головин, чьи спектакли в Александринском и Мариинском театрах художественники хорошо знали. Головин разделил со Станиславским огромный успех “Женитьбы Фигаро” Бомарше (1927).

Работы мастеров с большим или меньшим успехом продолжали линии, намеченные в предреволюционной практике МХТ. Но этот театр постоянно нуждался в новом взгляде, новом художественном языке. И на первых порах новое принесли “дети” – студии театра, где пространство исканий было более свободным. Художественный театр предоставлял свою сцену “Эрику XIV” Стриндберга (1921) и “Принцессе Турандот” Гоцци (1922) в постановке Евгения Вахтангова и оформлении Игнатия Нивинского – странной зажигательной смеси бароккальных изысков, экспрессионистских изломов и площадной игры. На сцене МХТ закружились ослепительно белые колоннады “Лизистраты” Аристофана (Музыкальная студия МХТ, постановка Вл. Немировича-Данченко и Л.Баратова, 1923). Молодой художник Исаак Рабинович не копировал античные образцы – он создавал театральную формулу Эллады.

Рабинович заинтересовал Станиславского, и он пригласил его оформлять “Растратчиков” Катаева (1928). Художник стал первым из среды молодых сценографов и станковистов, которые пришли в МХАТ в советскую эпоху. И, что любопытно, приходили они не из кондово-реалистических объединений вроде АХРР, а из “Общества художников станковистов” (ОСТ) с его урбанизмом, культом спорта и техники (Петр Вильямс, Ниссон Шифрин), или из театров совсем другого направления (“мейерхольдовец” Владимир Дмитриев). Они, действительно, принесли в сценографию МХАТ современный нерв, остроту, современную манеру живописи. Заменявшие традиционные задники живописные панно Вильямса в “Пиквикском клубе” (1934), ироничные, смелые, свободные, во многом определили стиль спектакля, в том числе и манеру актерского поведения. А в эскизах его декораций к пьесе А.Афиногенова “Ложь” (1934) хорошо узнавались мотивы его станковой живописи ОСТовского периода, наивный и чистый урбанизм. Однако после репетиций “Ложь”, вызвавшая неудовольствие Сталина, была запрещена к показу как пьеса “искажающая советскую действительность”.

Наступали тяжкие времена. Конечно же, всевластие метода социалистического реализма, меньше всего предполагавшего реалистическое изображение социализма, больнее всего сказалось на драматургии и репертуарной политике театра. Но выравнивание всех под единый

works at the Alexandrine and Mariinsky Theatres were long known at the Moscow Art. Golovin shared with Stanislavsky the overwhelming success of Beaumarchais’ Marriage of Figaro (1927).

The pre-Revolutionary trends of MAT set design were continued with more or less consistency in the works of these masters. What was always needed at the Moscow Art, however, was a new approach, a quest for a new artistic language. The “children” – Moscow Art Theatre Studios where the space provided more freedom of choice – were the first to broaden the area of exploration. The Moscow Art Theatre’s Main Stage hosted Strindberg’s Erik XIV (1921) and Gozzi’s Princess Turandot (1922) – both directed by Evgeny Vakhtangov and designed by Ignaty Nivinsky, both being an explosive cocktail of Baroque elegance, expressionist twists, and Commedia dell’Arte. The snow-white colonnades of Aristophanes’ Lisistrata rolled into a dance on the Main Stage (MAT Musical Studio production of 1923 directed by Vladimir Nemirovich-Danchenko and Leonid Baratov). Young designer Isaac Rabinovich did not copy ancient images, instead he created the theatrical formula of Ancient Greece.

Stanislavsky got interested in Rabinovich’s work, and invited him to design Valentin Katayev’s Embezzlers (1928). Rabinovich became the first among young scenographers and easel painters to join the MAT ranks during the Soviet era. Interestingly enough they were drafted not from pseudo-realistic circles like AXPP (Association of Artists of Revolutionary Russia), but from the OCT (The Society of Easel Painters) – with its devotion to urban style, sports and technology (Pyotr Williams, Nisson Shifrin), or from theatre’s of a completely different trend (like Meyerholdist Vladimir Dmitriev). What they contributed to the MAT scenography indeed was modern sharpness, the nerve of the time, and a contemporary manner of painting. The painted panels of Pyotr Williams, ironic, full of freedom and courage, replaced the traditional backdrops and defined a style of acting which affected the entire concept of The Pickwick Club (1934). In Williams’ sketches for Afinogenov’s The Lie (1934) one could easily recognise his naive and pure fascination with the urban style of the OCT-time easel paintings. However after some rehearsals The Lie caused Stalin’s irritation and it was forbidden as the play distorting the Soviet reality.

That was the beginning of tough times. Of course the reign of socialist realism assumed anything but a realistic reflection of socialism, and playwriting and the theatre repertoire suffered more than anything else because of that. Applying the same cliché to everything resulted in levelling down the fine arts as well. In Williams’ following productions, the ex-OCT

шаблон коснулось и художников. В последующих спектаклях Вильямса, например, ничто не напоминает смелого и самобытного Островца. “Мольер” Булгакова (1936) и “Тартюф” Мольера (1939) очень красивы, погружены в изысканный быт эпохи, ассоциируются с живописью высоких образцов. Художник неуклонно “уходит в красоту”, чаще делает декорации к операм и балетам и закономерно становится главным художником Большого театра. И лишь “Последние дни” Булгакова (1943) являют мастера сдержанно-трагического, точно выражающего интонацию драматурга, средствами сценографии создающего напряженную психологическую атмосферу действия.

В 30-е годы МХАТ продолжает приглашать художников иных школ и направлений, но порой создается впечатление, что приглашаются они “на перевоспитание”, как тогда говорили. Так, парадоксальный иронист Николай Акимов оформляет “Любовь Яровую” Тренева (1936) в пресно-серьезной манере, становясь мало похожим на самого себя. Его ироничная элегантность куда свободнее проявляется в декорациях и костюмах к “Школе злословия” Шеридана (1940). Совершенно неузнаваемым предстает на мхатовской сцене Вадим Рындин, сформировавшийся в Камерном театре, тяготеющий к метафорической декорации, графичности, изысканной остроте приема. В спектакле “Земля” Вирты (1937) Рындин впервые в своей практике делает общепринятую живописную покартинную декорацию, интересно разработав лишь фактурное решение земли (вместе с И.Гремиславским). В следующем сезоне выпускает средне-реалистического “Достигаева” Горького. Работа в МХАТ не проходит бесследно: художник все чаще прибегает к общепринятой реалистической манере с вкраплениями щеголеватой театральности, иногда лишь взрываясь неистовым гиперболизмом в спектаклях Николая Охлопкова. Все больше использует эффектную живопись. Кончает так же, как Вильямс, — главным художником Большого театра.

Отказ от самого себя — судьба многих в эти годы. Он тем более трагичен, этот отказ, ибо чаще всего был продиктован искренним желанием перевести партийно-государственные требования на язык искусства, стать проще, понятнее, ближе простому зрителю...

В 1941 году главным художником МХАТ стал Владимир Дмитриев. В последний предвоенный год он выпустил едва ли не лучший свой мхатовский спектакль — “Три сестры” Чехова в режиссуре Вл. Немировича-Данченко (1940), где решил проблему, над которой когда-то бился — органического объединения исторически-конкретного, обжитого

member had nothing left of his daring and personality. The sets for Bulgakov’s *Molie`re* (1936) and *Molie`re’s Tartuffe* (1939) were exquisite, full of the elegance of the period, but limited to reflecting the period’s style of painting. The designer was continuously “escaping into beauty”, he preferred designing operas and ballets, and consequently became the Head of Design at the Bolshoi. Only in Bulgakov’s *The Last Days* (1943) could one see the comeback of a tragic and rigid master, capable of carrying out the playwright’s tone, creating a tense psychological atmosphere of action by the means of scenography.

In the 1930s MAT continued to draw artists of various trends and styles into its ranks. However, one would think that in most cases MAT was used as a correction facility for those artists. A paradoxical ironist, Nikolai Akimov, designed Treniov’s *Lyubov Yarovaya* (1936) in such a bland-and-serious manner that his own style was hardly recognisable. His ironic elegance was implemented much better in the sets and costumes of Sheridan’s *School for Scandal* (1940). Vadim Ryndin, brought up in Tairov’s Kamerny Theatre as a designer with a metaphoric style of exquisite graphic expressiveness, was hardly the same person in his MAT productions. In Nikolai Virta’s *The Land* (1937) Ryndin — for the first time in his practice — used a traditional notion of painted sets different for each scene. The only interesting feature was the texture of the soil, developed in cooperation with Ivan Gremislavsky. The next season he designed a traditionally realistic Dostigaev and others by Gorky. His work at MAT could not help but make an obvious impact on the artist: he used more and more a conventional realistic style, with occasional injections of foppish theatricality, exploding into unleashed hyperbolism in Nikolai Okhlopkov’s productions. He came — just like Pyotr Williams — to be the Head of Design of the Bolshoi.

Self-denial was the destiny of many at that time. It was especially tragic, this self-denial, because in most cases it was prompted by a sincere desire to translate party and state demands into the language of the arts; to become simpler, more accessible, closer to the common folk in the audience...

Vladimir Dmitriev was appointed the Head of Design of MAT in 1941. One year before the war he designed what was probably his best production at the Moscow Art — Three Sisters by Chekhov directed by Nemirovich-Danchenko (1940). He finally was able to resolve the problem that puzzled him for so many years — how to combine a historically accurate inhabited interior with a generalised environment fading into MAT’s distinct stage dressing and Schechtel’s recognisable decor. Dmitriev’s artistic temperament and his ability to generalise

интерьера с обобщенным фоном, переходящим в демонстративно-мхатовскую одежду сцены с шехтелевским орнаментом. Живописный темперамент Дмитриева, его умение видеть быт обобщенным сказались и в его последней работе с Немировичем-Данченко – “Кремлевских курантах” Погодина (1942) и в спектакле, поставленном Николаем Хмелевым, – “Последней жертве” Островского (1944). Смерти Немировича-Данченко в 1943-м и Хмелева в 1945 году обнажили кризис мхатовской режиссуры. СМихаилом Кедровым взаимопонимания у Дмитриева никогда не было. В последних спектаклях, поставленных с Кедровым и другими режиссерами, Дмитриев считал “своей” только декорацию III акта “Дяди Вани” Чехова (1947). Жизнь художника обрывается в 1948.

Последующие годы становятся самым тусклым периодом мхатовской сценографии. Идеологический пресс многократно усилился (во время войны дышать было легче). Требование “изображать жизнь в формах самой жизни” и одновременно “возвеличивать действительность” становятся директивными. В 50–60-е годы на сцене МХАТ работают признанные мастера театрально-декорационного искусства Борис Волков, Ниссон Шифрин, Валентина Ходасевич, Борис Эрдман, известный график Андрей Д.Гончаров, несколько спектаклей выпускает Александр Васильев и среди них “Плоды просвещения” Л.Толстого (1951), где творческая установка художника совпадает с режиссерскими позициями Кедрова. Однако уровень тогдашней драматургии, постановка которой вменяется главной задачей театра, безрежиссерье, культивирование внешних признаков реализма – все это не способствует и серьезным удачам в области сценографии, хотя достойный уровень сценографической культуры театр сохраняет. Этому активно способствует деятельность художественно-постановочной части МХАТ, долгие годы возглавлявшейся И.Я.Гремиславским, который собрал там мастеров высочайшего класса, сумел организовать во время войны (1942) Экспериментальную сценическую лабораторию, много сделавшую для разработки и внедрения новых технологических принципов, приемов, материалов и просуществовавшую при МХАТ около 20 лет. Выпускники постановочного факультета Школы-студии МХАТ привлекаются для работы в театре, им доверяется руководство цехами, они в разные годы выступают на его сцене в качестве художников как, например, Алексей Понсов, Олег Шейнцис, Дмитрий Крымов (сценография), Валентина Комолова, Елена Афанасьева (костюмы).

Годы хрущевской “оттепели” не принесли ощутимого

everyday life were reflected in his last work with Nemirovich-Danchenko, *The Kremlin Chimes* by Pogodin (1942), and in Nikolai Khmelyov’s production of Ostrovsky’s *The Last Sacrifice* (1944). After Nemirovich-Danchenko died in 1943 followed by Khmelyov’s death in 1945, the directorial crisis at MAT became evident. Dmitriev could never find common ground with Mikhail Kedrov. Of all his sets for productions directed by Kedrov and other directors, he acknowledged as his own only Act Three of *Uncle Vanya* (1947). His life ended tragically in 1948.

The following years became the most bleak period of MAT scenography. Ideological pressure increased again (it was easier to breath during the war). The requirement “to portray life in life’s own forms” and “glorify reality” at the same time became mandatory prerequisites. The accomplished masters of set design such as Boris Volkov, Nisson Shifrin, Valentina Khodasevich, Boris Erdman, famous graphic artist Andrei D. Goncharov worked at MAT in the 1950s and 1960s. Aleksandr Vasiliev designed several productions there, including Tolstoi’s *Fruits of Enlightenment* (1951), where the artistic take of the designer was in agreement with the directorial concept of Mikhail Kedrov. However the level of “mandatory playwrighting” (that the theatre was required to produce), directorlessness, emphasis on external realism – none of that fostered substantial progress in the area of scenography, though the theatre managed to maintain its overall artistic quality in the area of design and production. The latter was mainly due to the fact that Ivan Gremislavsky, who was the Production Manager of MAT for more than 20 years, managed to gather under the MAT banners the highest calibre craftsmen. During the Second World War he created *The MAT Experimental Lab of Theatre Technology* (1942) that developed and implemented many innovations in the more than 20 years of its existence. The graduates of the School of Design and Production of the Moscow Art Theatre School were invited to MAT. They became heads of various divisions within the Production Department. Some of them, such as Aleksei Ponsov, Oleg Sheintsis, Dmitry Krymov (set design), Valentina Komolova, Elena Afanasyeva (costume design), acted as designers for the Main Stage.

Years of the Khrushchev thaw did not make much of a difference in the artistic practice of MAT. The situation with scenography started changing gradually only in the 1970s when Oleg Efremov took over the artistic helm. The theatre again started searching for its designers in various trends, schools, and generations. Famous Czech master Jozsef Svoboda designed *The Dream of the Mind* by Valiejo (1973) and *Reverse Connection* by Gelman (1977), Iosif Sumbatashvili

обновления в творческую практику МХАТ. Ситуация в мхатовской сценографии начала постепенно меняться в 70-е годы с приходом Олега Ефремова. Театр вновь ищет своих художников в разных направлениях, школах, поколениях. Приглашается известный чешский мастер Йозеф Свобода (“Сон разума” Вальехо, 1973, “Обратная связь” Гельмана, 1977), вновь работает Иосиф Сумбаташвили (“Сталевары” Бокарева, 1972), привлекаются художники кино Алина Спешнева и Николай Серебряков (“Старый Новый год” Рощина, 1973). На этой сцене находит место живописный темперамент Георгия Алекси-Месхишвили (“Обвал” Джавахишвили, 1982), лирическое ощущение быта Станислава Бенедиктова, архитектурно-графическая орнаментика Бориса Мессерера. Игорь Попов строит здесь свои пластические объекты (“Соло для часов с боем” Заградника, 1973), а Валерий Левенталь демонстрирует образец объемного гиперреализма (“Мы, нижеподписавшиеся”, Гельмана, 1979).

За два последних десятилетия на двух сценах реконструированного и технически переоснащенного шехтлевского здания в Камергерском переулке испробованы едва ли не все современные сценографические идеи.

Принцип “единой пластической среды” обретает мощную образную силу у Эдуарда Кочергина в “Господах Головлевых” Салтыкова-Щедрина (1983) – сплав высокой обобщенности и бытовой достоверности. В освобожденном от быта чеховском “Иванове” (1976) Давид Боровский внушает ощущение обреченности героя и его Дома единой, строгой и цельной композицией, сочетающей экстерьер и интерьер.

“Иванов” – первый спектакль чеховского цикла Олега Ефремова на мхатовской сцене. В “Чайке” (1980) он вместе с Валерием Левенталем начинает идти к тому, что можно назвать “музыкальным реализмом”: единая среда “Чайки” соткана свободной, ассоциативной живописью и светом, пронизана странными, внебытовыми музыкальными звучаниями. В “Дядя Ване” (1985) Левенталь находит органическое сочетание театральной живописи и обжитого, конкретного пространства Дома. В “Трех сестрах” (1997) он полностью раскрывает пространство сцены, окружая его строгим каре многослойных живописных панно и помещая на диагонали сценического круга Дом Прозоровых. Его сложное и музыкальное движение дает зрителю возможность узнать как его внешний облик, сознательно напоминая симовские декорации первых чеховских премьер, проникнуть в тщательно разработанный интерьер, цвет стен которого меняется от акта к акту. Дает возможность пережить потрясение финала, когда Дом

came back to design *The Steel-Workers* by Bokarev (1972), film designers Alina Speshneva and Nikolai Serebryakov were invited to produce *The Old New Year* by Roshchin (1973). The Moscow Art Theatre stage became home to the picturesque world of Georgy Alexi-Meskhishvili (*The Landslide* by Djavakhishvili, 1982), the lyricism of Stanislav Benedictov, and the architectural and graphic decor of Boris Messerer. Igor Popov constructed his dynamic objects in *Zahradnik's Solo for a Clock with a Bell* (1973), while Valery Levental presented a model of three-dimensional hyper-realism in *We, the undersigned...* by Gelman (1979).

MAT has probably tried every modern concept of scenography in the last two decades since the company returned to its old but fully renovated building at Kamergersky Pereulok.

The amalgamation of highest-level generalisation and life-style authenticity was reflected and strengthened into a principle of global dynamic environment in Eduard Kochergin's *The Golovlevs* by Saltykov-Shchedrin (1983). In Chekhov's *Ivanov* (1976) David Borovsky eliminated all everyday details in order to install the feeling of doomed existence of both the leading character and his House by creating a rigid, unified composition combining exterior and interior elements.

Ivanov was the first among Oleg Efremov's series of Chekhovian productions. In *The Seagull* (1980) he, along with Valery Levental, started approaching what might be called a musical realism: the unified environment of *The Seagull* is full of free associative painting and lighting, as well as strange and mysterious musical sounds. In *Uncle Vanya* (1985) Levental discovered a genuine combination of theatrical painting and a tangible, inhabited House. In *Three Sisters* (1997) he opened up the stage completely, surrounding the space with a rigid square of multi-layered panels, and placing the Prozorov House on the diagonal of the stage's rotary. The pace at which the show progresses offers the audience an opportunity to see the exterior of the house (consciously reminiscent of Viktor Simov's original sets for the Chekhov productions), as well as delve into the interior, which is developed precisely, with its walls changing colour from one act to another. The show provides an opportunity to share the final emotional climax, as the House retreats upstage shrinking in front of our eyes and fading into the backdrop panels...

MAT scenography's biggest accomplishments of the last quarter of the 20th century are the works of those masters who have an acute feeling of life, who are capable of contributing their own vision into their art, and are truly modern artists with an appreciation for the MAT tradition of scenography. Those

неожиданно и неизбежно уходит в глубину сцены, словно уменьшаясь на глазах и растворяясь в живописи панно...

Самые крупные удаchi сценографии МХАТ последней четверти века связаны с работами тех мастеров, которые обладают острым чувством жизни, приносят свое видение мира, являются подлинно современными художниками, но способны почувствовать обаяние и ценность того культурного поля, которое называется традициями мхатовской сценографии. Эти удаchi связаны с работами тех мастеров, которые сегодня талантливо, на новом уровне воплощают одну из этих традиций — быть подлинными сопостановщиками спектакля.

Если этот процесс не прервется, если поиск новых художественных сил будет энергичным и точным, то дело наверняка дойдет и до открытий. В следующем мхатовском столетии.

Алла Михайлова

artists, in accordance with this tradition, have truly become co-directors of their productions.

There is every reason to believe that this quest will never cease. There is every reason to believe that we will witness new discoveries and revelations — in the second century of the Moscow Art Theatre's history.

Alla Mikhailova



Симов В.А.
“Царь Федор Иоаннович”
А.К.Толстой
1898
Макет
ГЦТМ им. А. А.Бахрушина

Simov, Viktor
Tsar Fyodor Ioannovich
by Aleksei Tolstoi
1898
Model
Bakhrushin Museum



Симов В.А.

“Антигона”

Софокл

1899

Мотив постановки

Черная бумага, акварель

20,5×18,5

Музей МХАТ

Simov, Viktor

Antigone by Sophocles

1899

Exploration of the theme

Black paper, watercolor

20.5×18.5

MAT Museum



Симов В.А.

“На дне”

М.Горький

1902

Макет

ГЦТМ им. А. А.Бахрушина

Simov, Viktor

The Lower Depths

by Maksim Gorky

1902

Model of the shelter

Bakhrushin Museum

Симов В.А.

“Вишневый сад”

А.П.Чехов

1904

Эскиз декорации

Картон, масло 37×52,5

Музей МХАТ

Simov, Viktor

The Cherry Orchard

by Anton Chekhov

1904

Sketch of the set for Act Two

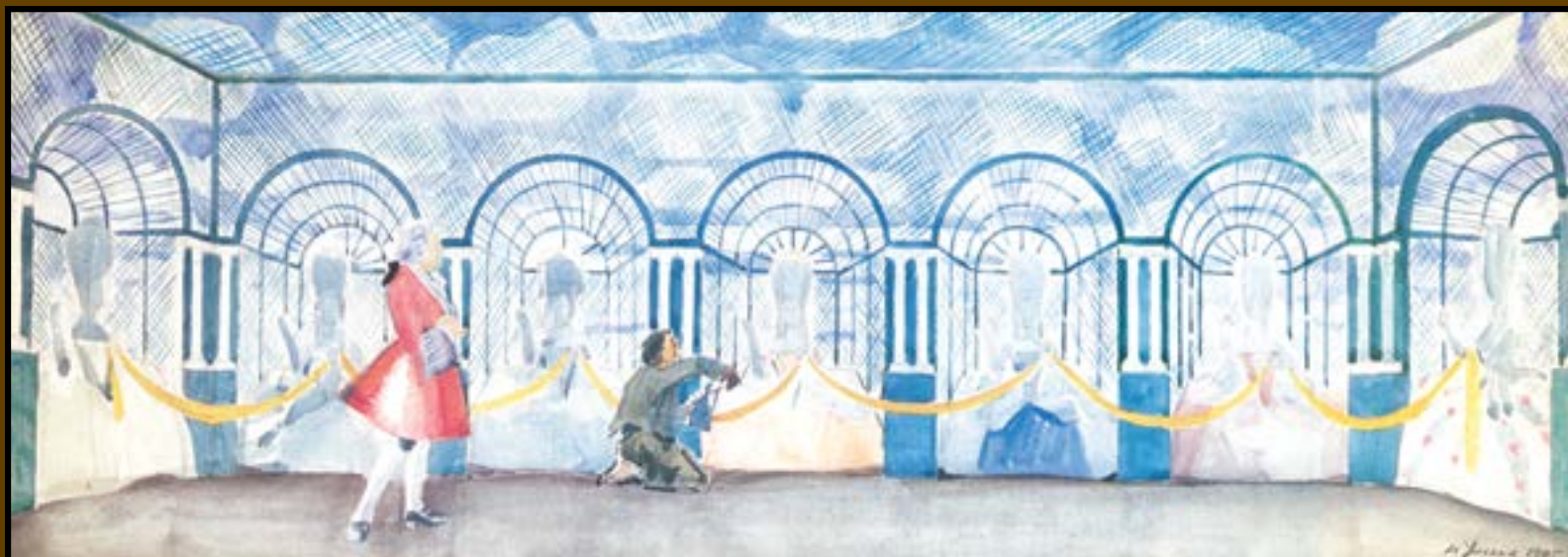
Cardboard, oil 37×52,5

MAT Museum



Симов В.А.
“Иванов”
А.П.Чехов
1904
Макет
Музей МХАТ

Simov, Viktor
Ivanov by Anton Chekhov
1904
Model
MAT Museum



Ульянов Н.П.

“Шлюк и Яу”

Г.Гауптман

1905

Эскиз декорации
Картон, акварель 32×85

Эскиз грима
Бумага, карандаш, акварель
23×17,4

ГЦТМ им. А. А.Бахрушина

Ulyanov, Nikolai

Schluck and Jau

by Gerhardt Hauptmann

1905

Sketch of the set for Scene Three
Cardboard, watercolor 32×85

Sketch of the make-up
Paper, pencil, watercolor 23×17.4

Bakhrushin Museum



Егоров В.Е.
“Жизнь Человека”
Л.Н.Андреев

1907

Эскиз декорации
1907

Черный картон, гуашь
33,5×45,5

ГЦТМ им. А. А.Бахрушина

Эскиз костюмов
Черный картон, гуашь,
карандаш 25×34
Музей МХАТ

Egorov, Vladimir
The Life of a Man
by Leonid Andreev

1907

Sketch of the set
Black cardboard, gouache
33.5×45.5
Bakhrushin Museum

Sketch of the costumes
Black cardboard, gouache,
pencil 25×34
MAT Museum



Егоров В.Е.
“Драма жизни”
К.Гамсун

1907
Эскиз декорации
Картон, акварель 49×63,5
Музей МХАТ

Egorov, Vladimir
The Drama of Life
by Knut Hamsun

1907
Sketch of the set for Act One
Cardboard, watercolor 49×63.5
MAT Museum



Ульянов Н.П.
“Драма жизни”
К.Гамсун
1907
Эскиз декорации
Бумага, гуашь 58×81
Музей МХАТ

Ulyanov, Nikolai
The Drama of Life
by Knut Hamsun
1907
Sketch of the set for Act Three
Paper, gouache 58×81
MAT Museum



Егоров В.Е.
“Синяя птица”
М.Метерлинк

1908
Эскиз декорации
Картон, акварель, гуашь,
карандаш 25×50

Мотив к спектаклю
Бумага, карандаш, акварель,
гуашь, тушь 24,5×42,9

ГЦТМ им. А. А.Бахрушина

Egorov, Vladimir
The Blue Bird
by Maurice Maeterlinck

1908
Sketch of the set for Act One
Cardboard, watercolor, gouache, pencil
25×50

Exploration of the characters
Paper, pencil, watercolor, gouache,
Indian ink 24.5×42.9

Bakhrushin Museum



Добужинский М.В.
“Месяц в деревне”
И.С.Тургенев

1909

Мотив к спектаклю
Бумага, карандаш, акварель
12×18,3
Музей МХАТ

Dobuzhinski, Mstislav
A Month in the Country
by Ivan Turgenev

1909

Exploration of the character
Paper, graphite pencil, watercolor
12×18.3
MAT Museum



Добужинский М.В.
“Месяц в деревне”
И.С.Тургенев

1909

Эскиз декорации
Бумага, акварель, гуашь
55,5×42
ГЦТМ им. А. А.Бахрушина

Dobuzhinski, Mstislav
A Month in the Country
by Ivan Turgenev

1909

Sketch of the set for Act One
Paper, watercolor, gouache, pencil
55,5×42
Bakhrushin Museum



Добужинский М.В.
 “Месяц в деревне”
 И.С.Тургенев

1909
 Эскиз декорации
 Бумага, акварель, гуашь,
 карандаш 34,5×52,5
 Музей МХАТ

Dobuzhinski, Mstislav
A Month in the Country
 by Ivan Turgenev

1909
 Sketch of the set for Act Three
 Paper, watercolor, gouache, pencil
 34.5×52.5
 MAT Museum



Егоров В.Е.
“Miserere”
С.С.Юшкевич

1910
Эскиз декорации
Бумага на дереве, гуашь
46,5×62,5
Музей МХАТ

Egorov, Vladimir
Miserere
by Semyon Yushkevich

1910
Sketch of the set for Act Two, Scene
Three
Paper, gouache
46.5×62.5
MAT Museum

Симов В.А.
“У жизни в лапах”
К.Гамсун

1911
Эскиз декорации
Картон, гуашь 14×38
Музей МХАТ

Simov, Viktor
In the Grip of Life
by Knut Hamsun

1911
Sketch of the set for Act Three
Cardboard, gouache
14×38
MAT Museum



Крэг Э.Г.
"Гамлет"
В.Шекспир

1911
Эскиз сцены
"Быть или не быть"
Бумага, пастель, уголь
55×47,5
Музей МХАТ

Craig Edward Henry Gordon
Hamlet
by William Shakespeare

1911
Sketch of the *To be or not to be* scene,
Act Three, Scene One
Paper, pastel, charcoal
55×47.5
MAT Museum



Рерих Н.К.
“Пер Гюнт”
Г.Ибсен
1912
Эскиз декорации
Картон, уголь, темпера 49×66
ГЦТМ им. А. А.Бахрушина

Roerich, Nikolai
Peer Gynt by Henrik Ibsen
1912
Sketch of the set
Cardboard, charcoal, tempera 49×66
Bakhrushin Museum



Рерих Н.К.

“Пер Гюнт”

Г.Ибсен

1912

Эскиз декорации

Картон, итальянский
карандаш, пастель 63,2×84,7

ГЦТМ им. А. А.Бахрушина

Roerich, Nikolai

Peer Gynl by Henrik Ibsen

1912

Sketch of the set for the Morocco scene

Cardboard, Italian pencil, pastel
63.2×84.7

Bakhrushin Museum



Бенуа А.Н.
“Брак поневоле”
Мольер

1913
Эскиз декорации
Бумага, карандаш, акварель,
тушь 23×31.2
ГЦТМ им. А. А.Бахрушина

Benois, Alexandre
The Forced Marriage by Molière

1913
Sketch of the set
Paper, pencil, watercolor, Indian ink
23×31.2
Bakhrushin Museum



Бенуа А.Н.
“Мнимый больной”
Мольер

1913

Эскиз декорации
Бумага, акварель, карандаш
52×70,5

Эскизы костюмов
Бумага, акварель,
золотой карандаш
32×24; 31,5×23,5

Музей МХАТ

Benois, Alexandre
The Imaginary Invalid
by Molière

1913

Sketch of the set, The Climax
Paper, pencil, watercolor 52×70.5
MAT Museum

Sketches of the costumes
Paper, watercolor,
golden pencil
32×24; 31.5×23.5

MAT Museum





Добужинский М.В.
“Николай Ставрогин”

Отрывки из романа “Бесы”
Ф.М.Достоевский
1913

“Скворешники”
Картина по мотивам
спектакля

Холст, масло 71×84
ГЦМ им. А. А.Бахрушина

Dobuzhinski, Mstislav
Nikolai Stavrogin
by Fyodor Dostoevsky

1913
Skvoreshniki
Painting based on the production
Canvas, oil 71×84
Bakhrushin Museum



Бенуа А.Н.
 “Хозяйка гостиницы”
 К.Гольдони
 1914
 Эскиз декорации
 Бумага, акварель, тушь 30×43
 Музей МХАТ

Benois, Alexandre
The Mistress of the Inn
 by Carlo Goldoni
 1914
 Sketch of the set for Act One
 Paper, watercolor, Indian ink 33×43
 MAT Museum



Кустодиев Б.М.
“Осенние скрипки”
И.Д.Сургучев

1915
Эскиз декорации
Холст, масло 58×117
Музей МХАТ

Kustodiev, Boris
The Autumn Violins
by Iliia Surguchev

1915
Sketch of the set for Acts One and Four
Canvas, oil 58×117
MAT Museum



Юон К.Ф.
“Ревизор”
Н.В.Гоголь

1921
Эскиз декорации
Бумага, гуашь 24,5×64,5
Музей МХАТ

Yuon, Konstantin
The Inspector General
by Nikolai Gogol

1921
Sketch of the set for Acts Three and Five
Paper, gouache 24.5×64.5
MAT Museum



Андреев Н.А.
"Каин"
Д. -Г.Байрон
1920
Эскиз декорации
Бумага, сепия 25×32,5
Музей МХАТ

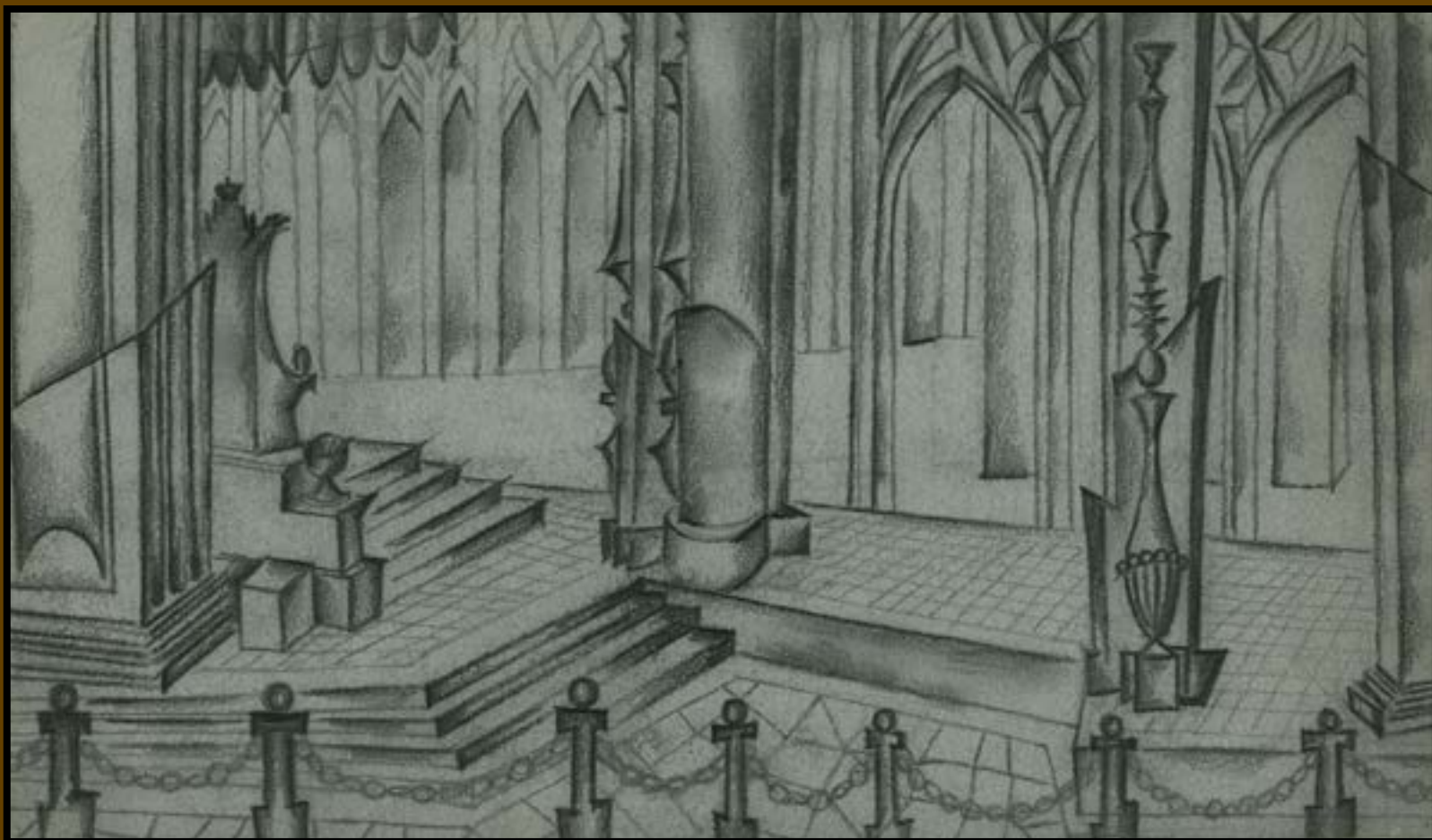


Андреев, Nikolai
Cain by George Gordon Byron
1920
Sketch of the set
Paper, sepia 25×32.5
MAT Museum



Андреев Н.А.
"Каин"
Д. -Г.Байрон
1920
Эскизы костюмов
Бумага, карандаш, акварель
35,5×10,5; 34,7×11; 37×21,2
Музей МХАТ

Андреев, Nikolai
Cain by George Gordon Byron
1920
Sketches of the costumes
for Abel, Adah, and Angel
Paper, pencil, watercolor
35.5×10.5; 34.7×11; 37×21.2
MAT Museum



Нивинский И.И.

“Эрик XIV”

А.Стринберг

1921

Эскиз декорации
Бумага, карандаш 20,1×35,1

Эскиз костюма
Бумага, карандаш, акварель
17,8×11

ГЦТМ им. А. А.Бахрушина

Nivinsky, Ignaty

Erik XIV

by August Strindberg

1921

Sketch of the set, Palace Hall
Paper, pencil 20.1×35.1

Sketch of the costume for Duke Johann
Paper, pencil, watercolor
17.8×11

Bakhrushin Museum



Нивинский И.И.
“Принцесса Турандот”
К.Гозци

1922

Эскиз декорации
Картон, карандаш, акварель,
гуашь 37×49,9

Nivinsky, Ignaty
Princess Turandot by Carlo Gozzi
1922

Sketch of the set, Peking
Cardboard, pencil, watercolor, gouache
37×49.9



Нивинский И.И.
 “Принцесса Турандот”
 К.Гоцци
 1922
 Эскиз декорации
 Картон, карандаш, акварель,
 гуашь 37×49,9
 Эскиз костюма
 Бумага акварель 44×35,5
 ГЦТМ им. А. А.Бахрушина

Nivinsky, Ignaty
Princess Turandot by Carlo Gozzi
 1922
 Sketch of the set, Peking
 Cardboard, pencil, watercolor, gouache
 37×49.9
 Sketch of the costume for Prince Calaf
 Paper, watercolor 44×35.5
 Bakhrushin Museum



Рабинович И.М.
“Лизистрата”
Аристофан

1923

Эскизы костюмов
Бумага, акварель
32,8×23,6; 30,5×21,5

Бумага, цветной карандаш
32,2×24
ГЦТМ им. А. А.Бахрушина

Rabinovich, Isaac
Lisistrata by Aristophanes

1923

Sketches of the costumes
Paper, watercolor
32,8×23,6; 30,5×21,5

Paper, colored pencil
32,2×24
Bakhrushin Museum



Рабинович И.М.
“Лизистрата”
Аристофан
1923
Макет
ГЦТМ им. А. А.Бахрушина

Rabinovich, Isaac
Lisistrata by Aristophanes
1923
Model
Bakhrushin Museum



Крымов Н.П.
“Горячее сердце”
А.Н.Островский

1926
Макет
ГЦТМ им. А. А.Бахрушина

Krymov, Nikolai
The Ardent Heart
by Aleksandr Ostrovsky

1926
Model
Bakhrushin Museum



Ульянов Н.П.
“Дни Турбиных”
М.А.Булгаков

1926
Эскиз декорации
Бумага на дереве, гуашь,
золотой карандаш 63,5×120,5
Музей МХАТ

Ulyanov, Nikolai
The Days of the Turbins
by Mikhail Bulgakov

1926
Sketch of the set for Act Two, Scene Four,
Hetman's Office
Paper, gouache, golden pencil 63×120.5
MAT Museum



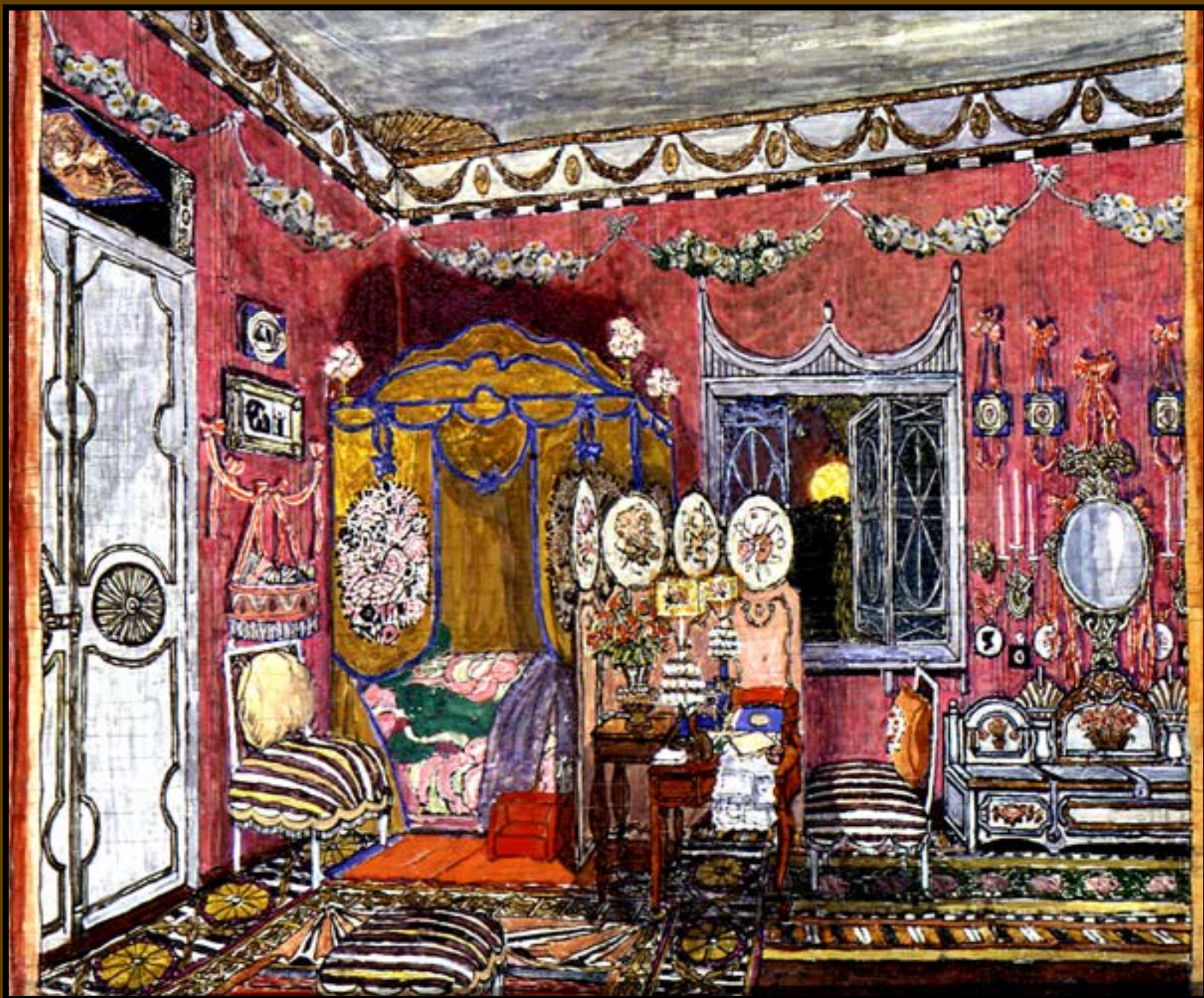
Симов В.А.
“Бронепоезд 14-69”
Вс.В.Иванов
1927
Макет
ГЦТМ им. А. А.Бахрушина

Simov, Viktor
The Armored Train 14-69
by Vsevolod Ivanov
1927
Model of the bell-tower
Bakhrushin Museum



Головин А.Я.
“Безумный день,
или Женидьба Фигаро”
Бомарше
1927
Эскиз декорации
Фанера, темпера 67,5×79
Музей МХАТ

Golovin, Aleksandr
Marriage of Figaro
by Beaumarchais
1927
Sketch of the set
for Scene Eleven. Garden
Plywood, tempera 67.5×79
MAT Museum



Головин А.Я.
 “Безумный день,
 или Женидьба Фигаро”
 Бомарше
 1927
 Эскиз декорации
 Фанера, темпера 66,5×80
 Музей МХАТ

Golovin, Aleksandr
Marriage of Figaro
 by Beaumarchais
 1927
 Sketch of the set for Scene Ten,
 Marcellina's Room
 Plywood, tempera 66.5×80
 MAT Museum



Рабинович И.М.
“Растратчики”
В.П.Катаев

1928

Эскизы костюмов
Черная бумага, гуашь
61,5×49,5

Rabinovich, Isaac
The Embezzlers
by Valentin Kataev

1928

Sketches of the costumes
Black paper, gouache
61.5×49.5



Рабинович И.М.
 “Растратчики”
 В.П.Катаев
 1928
 Картон, гуашь 50×62
 Музей МХАТ

Rabinovich, Isaac
The Embezzlers
 by Valentin Kataev
 1928
 Cardboard, gouache 50×62
 MAT Museum



Дмитриев В.В.
“Бесприданница”
А.Н.Островский

1929
Неосуществленная постановка
Эскиз декорации
Бумага, гуашь 37×33
Музей МХАТ

Dmitriev, Vladimir
The Dowerless
by Aleksandr Ostrovsky

1929 (unproduced)
Sketch of the set
Paper, gouache
37×33
MAT Museum



Головин А.Я.

“Отелло”

В.Шекспир

1930

Эскизы костюмов

Бумага, карандаш, акварель

38,5×30; 39,5×30

34,5×24,5; 39,5×30,5

Музей МХАТ

Golovin, Aleksandr

Othello by William Shakespeare

1930

Sketches of the costumes

Paper, pencil, watercolor

38.5×30; 39.5×30

34.5×24.5; 39.5×30.5

MAT Museum



Эрдман Б.Р.
“Три толстяка”
Ю.К.Олеша

1930
Эскизы костюмов
Бумага, карандаш, акварель,
тушь 36×27,5

Бумага, акварель,
золотой карандаш 36×28
Музей МХАТ

Erdman, Boris
Three Fat Men by Yuri Olesha

1930
Sketch of the costume
Paper, pencil, watercolor, Indian ink
36×27.5

Paper, watercolor, golden pencil
36×28
MAT Museum



Шифрин Н.А.

“Страх”

А.Н.Афиногенов

1931

Эскиз декорации

Бумага, карандаш, акварель

20,5×29,5

Музей МХАТ

Shifrin, Nisson

The Fear by Aleksandr Afinogenov

1931

Sketch of the set for Act One, Scene One

Paper, pencil, watercolor

20.5×29.5

MAT Museum



Дмитриев В.В.
“Мертвые души”
Н.В.Гоголь

1932
Эскиз декорации
Бумага, карандаш, акварель
32×23,5
Музей МХАТ

Dmitriev, Vladimir
Dead Souls
by Nikolai Gogol

1932
Sketch of the set
Paper, pencil, watercolor
32×23.5
MAT Museum



Вильямс П.В.

“Ложь”

А.Н.Афиногенов

1933

Неосуществленная постановка

Эскиз декорации

Бумага на дереве, масло, гуашь

71×55

Музей МХАТ

Williams Pyotr

The Lie by Aleksandr Afinogenov

1933 (unproduced).

Sketch of the set for Act Two

Paper, oil, gouache

71×55

MAT Museum



Юон К.Ф.
“Егор Булычов и другие”
М.Горький

1934
Эскиз декорации
Бумага, акварель, тушь
42,5×78,5
Музей МХАТ

Yuon, Konstantin
Egor Bulychov and Others
by Maksim Gorky

1934
Sketch of the set for Act One
Paper, watercolor, Indian ink
42.5×78.5
MAT Museum

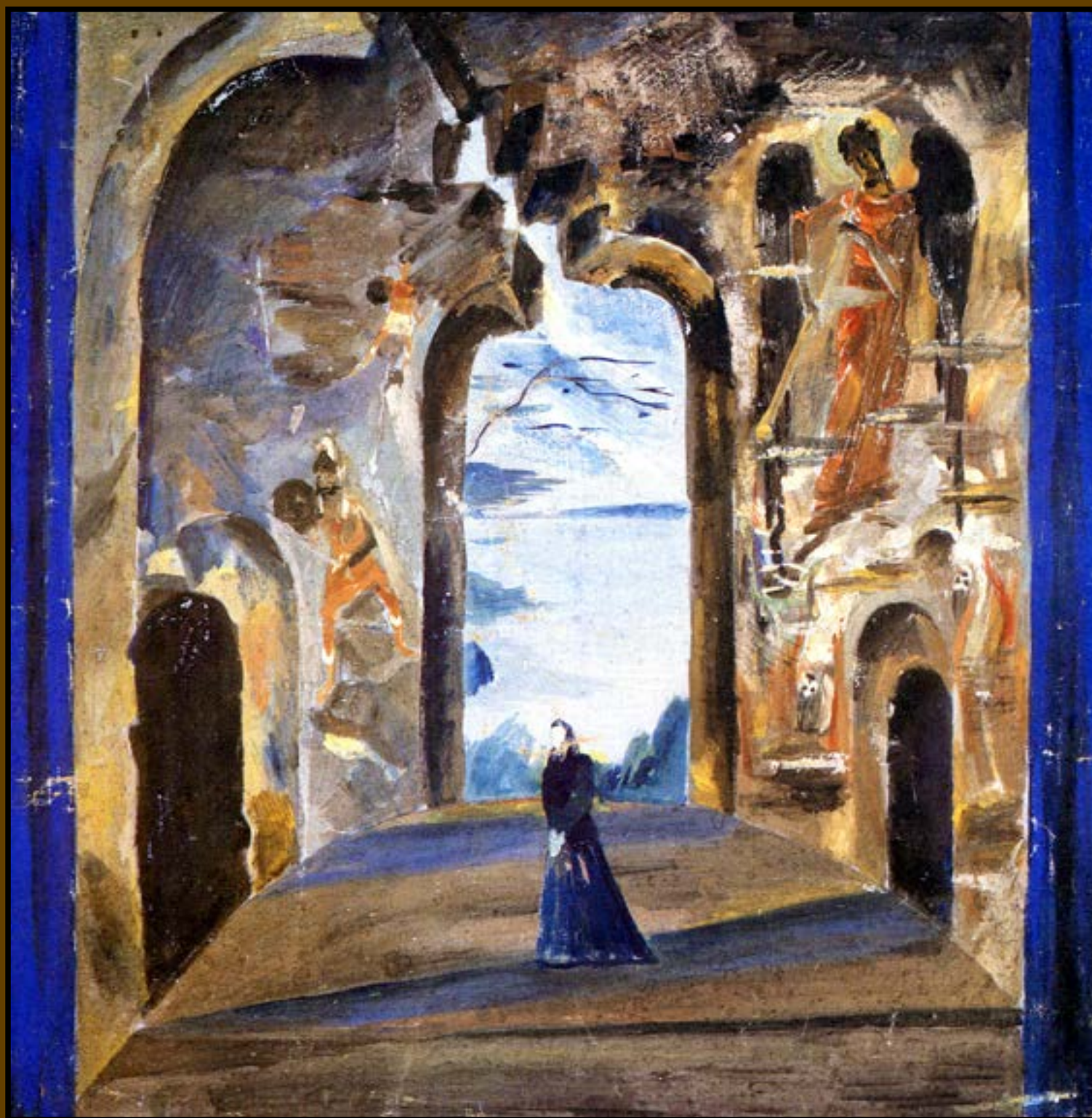


Вильямс П.В.
“Пиквикский клуб”
Ч.Диккенс

1934
Эскиз декорации
Бумага, гуашь 41×56,5
Музей МХАТ

Williams, Pyotr
The Pickwick Club
by Charles Dickens

1934
Sketch of the set for Scene Seven
Paper, gouache
41×56.5
MAT Museum



Рабинович И.М.
"Гроза"
А.Н.Островский
1934
Эскиз декорации
Холст, масло 113×99
Музей МХАТ

Rabinovich, Isaac
The Thunderstorm
by Alexander Ostrovsky
1934
Sketch of the set for Act Four
Canvas, oil 113×99
MAT Museum



Дмитриев В.В.
“Враги”
М.Горький
1935
Эскиз декорации
Холст, масло 41,5×64,5
Музей МХАТ

Dmitriev, Vladimir
The Enemies by Maksim Gorky
1935
Sketch of the set for Act One
Canvas, oil 41.5×64.5
MAT Museum

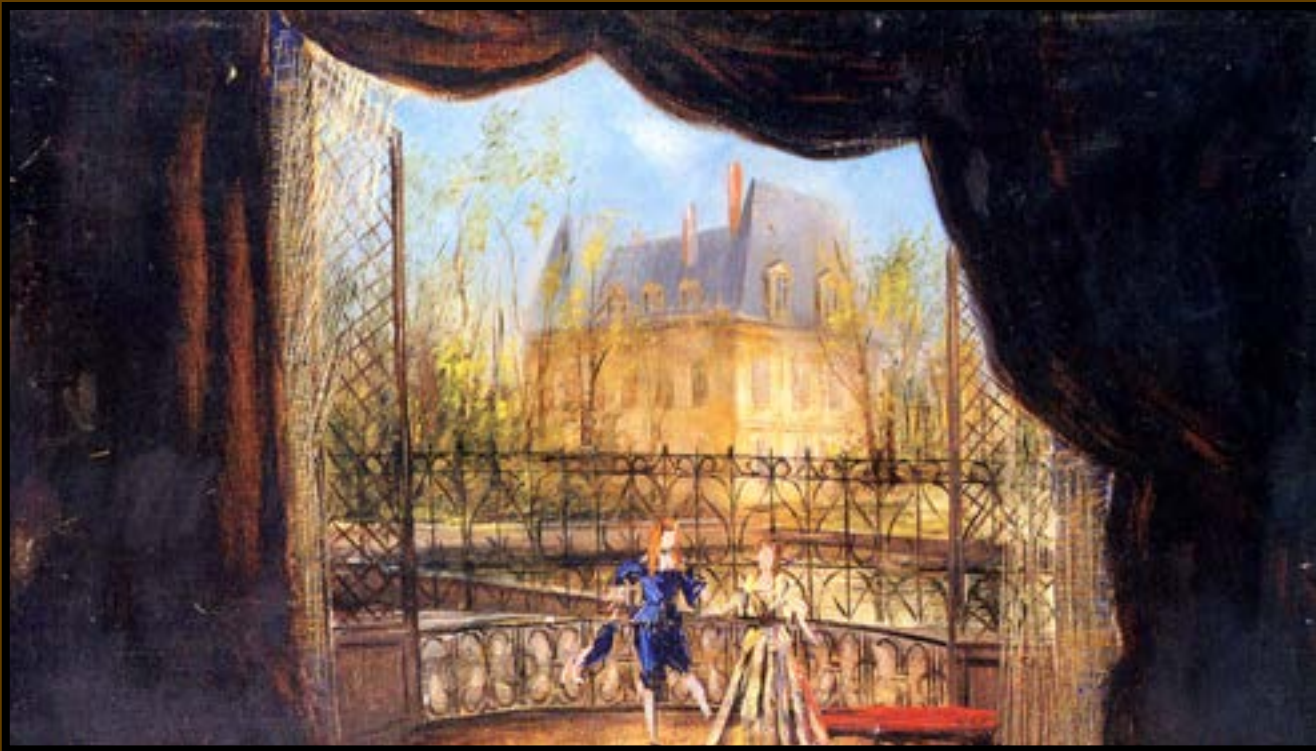


Рындин В.Ф.
“Земля”
Н.Е.Вирта
1937
Эскиз декорации
Холст, масло 42×60
Музей МХАТ

Ryndin, Vadim
The Land by Nikolai Virta
1937
Sketch of the set
Canvas, oil 42×60
MAT Museum

Дмитриев В.В.
“Горе от ума”
А.С.Грибоедов
1938
Эскиз декорации
Бумага, акварель 21,5×61
Музей МХАТ

Dmitriev, Vladimir
Woe of Wit
by Aleksandr Griboedov
1938
Sketch of the set for Act Two
Paper, watercolor 21.5×61
MAT Museum



Вильямс П.В.
“Тартюф”
Мольер
1939
Эскиз декорации
Холст, масло 39×68
Музей МХАТ

Williams, Pyotr
Tartuffe by Molière
1939
Sketch of the set for Act Two, Scene Four
Canvas, oil 39×68
MAT Museum

Вильямс П.В.
“Тартюф”
Мольер
1939
Эскиз декорации
Холст, масло 39×68
Музей МХАТ

Williams, Pyotr
Tartuffe by Molière
1939
Sketch of the set for Act Three, Scene Six
Canvas, oil 39×68
MAT Museum



Вильямс П.В.
 “Мольер”
 М.А.Булгаков
 1936
 Эскиз декорации
 Бумага, акварель 47,5×61
 Музей МХАТ

Williams, Pyotr
Molière by Mikhail Bulgakov
 1936
 Sketch of the set for Act Three, Scene Six,
 At the palace of Louis XIV (panel)
 Paper, watercolor 47.5×61
 MAT Museum



Акимов Н.П.
“Школа злословия”
Р.Шеридан
1940
Эскиз декорации
Бумага, гуашь 37×68,5
Музей МХАТ

Akimov, Nikolai
The School for Scandal
by Richard Brinsley Sheridan
1940
Sketch of the set
Paper, gouache 37×68.5
MAT Museum

Акимов Н.П.
“Школа злословия”
Р.Шеридан
1940
Эскизы костюмов
Бумага, акварель, карандаш
44,5×31,5
Бумага, акварель, карандаш,
гуашь 42×31
Музей МХАТ

Akimov, Nikolai
The School for Scandal
by Richard Brinsley Sheridan
1940
Sketches of the costume
Paper, pencil, watercolor
44.5×31.5
Paper, pencil, watercolor, gouache
42×31
MAT Museum



Дмитриев В.В.

“Три сестры”

А.П.Чехов

1940

Эскиз декорации

Холст, масло 52×71,5

Музей МХАТ

Dmitriev, Vladimir

Three Sisters by Anton Chekhov

1940

Sketch of the set for Act Four

Canvas, oil 52×71.5

MAT Museum



Вильямс П.В.
“Последние дни”
М.А.Булгаков
1943
Эскиз декорации
Бумага, масло 43,5х64
Музей МХАТ

Willams, Pyotr
The Last Days (Pushkin)
by Mikhail Bulgakov
1943
Sketch of the set for Act Four
Paper, oil 43.5x64
MAT Museum



Татлин В.Е.
"Глубокая разведка"
А.А.Крон

1943

Макет
Музей МХАТ

Эскиз декорации
Бумага, карандаш, акварель
23×50
ГЦТМ им. А. А.Бахрушина

Tatlin, Vladimir
The Deep Drilling
by Aleksandr Kron

1943

Model
MAT Museum

Sketch of the set for Act Four. Morning.
Paper, pencil, watercolor
23×50
Bakhrushin Museum



Дмитриев В.В.
“Дядя Ваня”
А.П.Чехов
1947
Эскиз декорации
Холст, масло 50×73
Музей МХАТ

Dmitriev, Vladimir
Uncle Vanya by Anton Chekhov
1947
Sketch of the set for Act Three
Canvas, oil 50×73
MAT Museum



Шифрин Н.А.

“Дни и ночи”

К.М.Симонов

1947

Эскиз декорации

Холст, масло 40,5×70,5

Музей МХАТ

Shifrin, Nisson

Days and Nights

by Konstantin Simonov

1947

Sketch of the set

Canvas, oil 40.5×70.5

MAT Museum



Волков Б.И.
“Домби и сын”
Ч.Диккенс
1949
Эскиз декорации
Холст, масло 40×70,5
Музей МХАТ

Volkov, Boris
Dombey and Son
Charles Dickens
1949
Sketch of the set for Scene Four
Canvas, oil 40×70.5
MAT Museum



Шифрин Н.А.
“Чайка”

А.П.Чехов

1960

Эскиз декорации

Картон, масло 33×47,5

Музей МХАТ

Shifrin, Nisson

The Seagull by Anton Chekhov

1960

Sketch of the set for Act Four

Cardboard, oil 33×47.5

MAT Museum

Батурин Л.В.

“Три толстяка”

Ю.К.Олеша,

М.А.Горюнов

1961

Эскиз декорации

Картон, масло 59,5×89,5

Музей МХАТ

Baturin, Lev

Three Fat Men

by Yuri Olesha,

Mikhail Goryunov

1961

Sketch of the set

Cardboard, oil 59.5×89.5

MAT Museum



Стенберг Э.Г.
“Чайка”

А.П.Чехов

1968

Эскиз декорации

Холст, масло 59,8×78,9

ГЦТМ им. А. А.Бахрушина

Stenberg, Enar

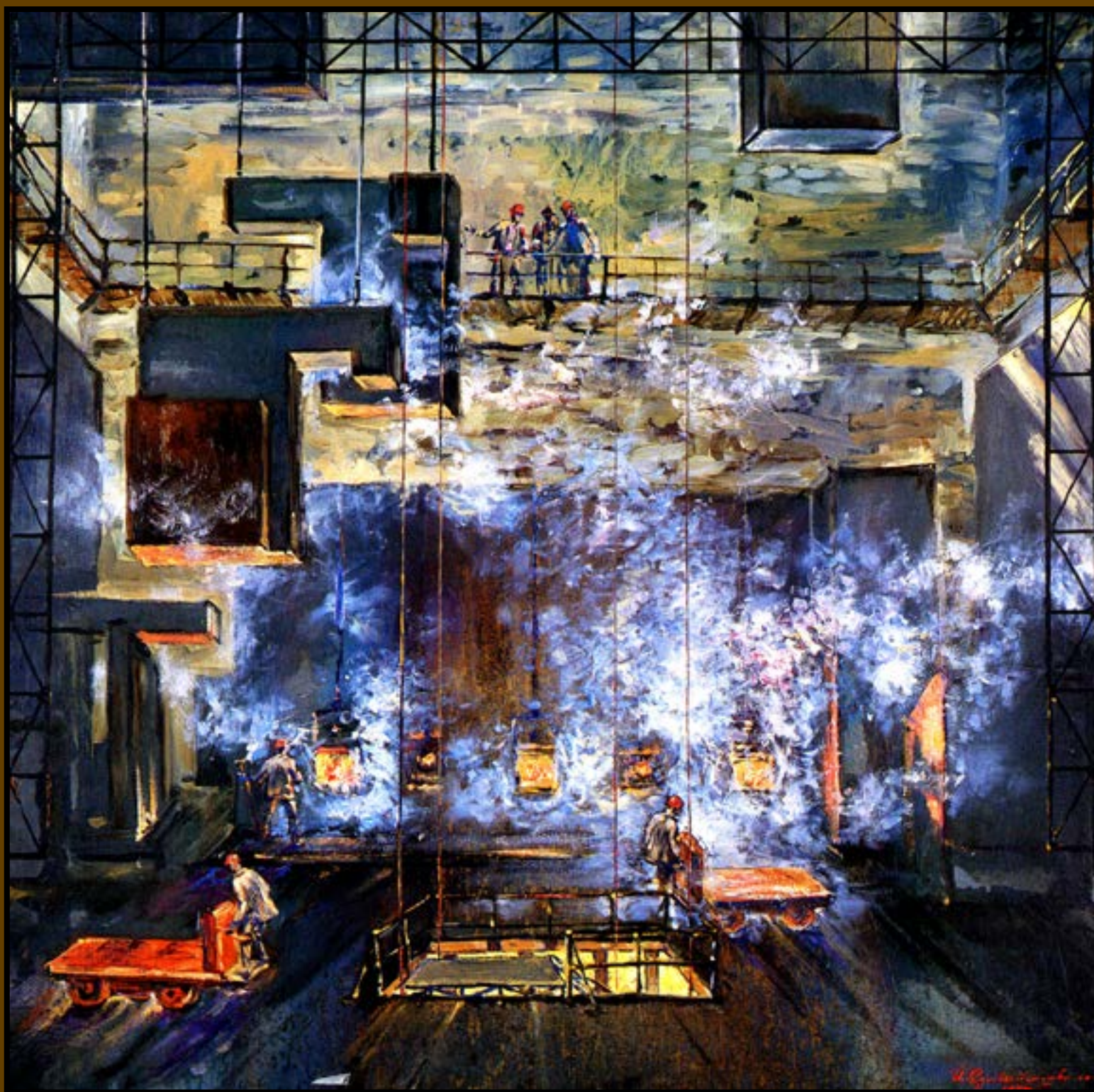
The Seagull by Anton Chekhov

1968

Sketch of the set

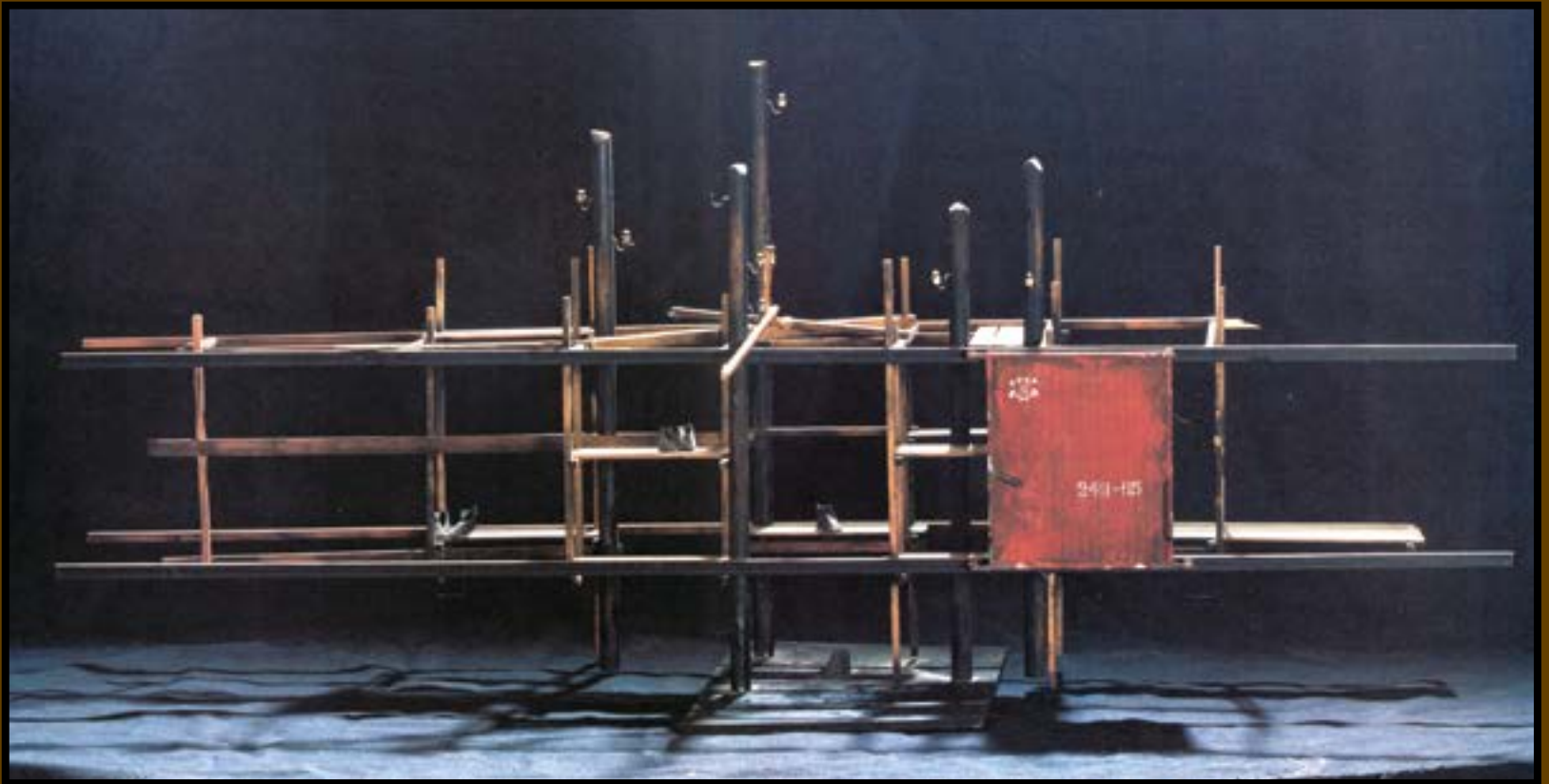
Canvas, oil 59.8×78.9

Bakhrushin Museum



Сумбаташвили И.Г.
“Сталевары”
Г.К.Бокарев
1972
Эскиз декорации
Металл, масло 71×71
ГЦТМ им. А. А.Бахрушина

Sumbatashvili, Iosif
The Steel Workers
by Gennady Bokarev
1972
Sketch of the set for Scene One.
Metal, oil 71×71
Bakhrushin Museum



Боровский Д.Л.
“Эшелон”
М.М.Рощин
1975
Макет
ГЦТМ им. А. А.Бахрушина

Borovsky, David
The Train by Mikhail Roshchin
1975
Model
Bakhrushin Museum



**Серебряков Н.Н.
Спешнева А.А.**
“Старый Новый год”
М.М.Рощин

1973
Эскиз декорации
Оргалит, масло,
смешанная техника 80×58
Музей МХАТ

**Serebryakov, Nikolai
and Speshneva, Alina**
The Old New Year
by Mikhail Roshchin

1973
Sketch of the set
Organic casting, oil; mixed media
80×58
MAT Museum



Попов И.В.
“Соло для часов с боем”
О.Заградник
1973
Макет
ГЦТМ им. А. А.Бахрушина

Popov, Igor
Solo for a Clock with a Bell
by Oswald Zahradnik
1973
Model
Bakhrushin Museum



Боровский Д.Л.
“Иванов”
А.П.Чехов
1976
Эскиз декорации
Холст, масло 60×90
Музей МХАТ

Borovsky, David
Ivanov by Anton Chekhov
1976
Sketch of the set. General view
Canvas, oil 60×90
MAT Museum



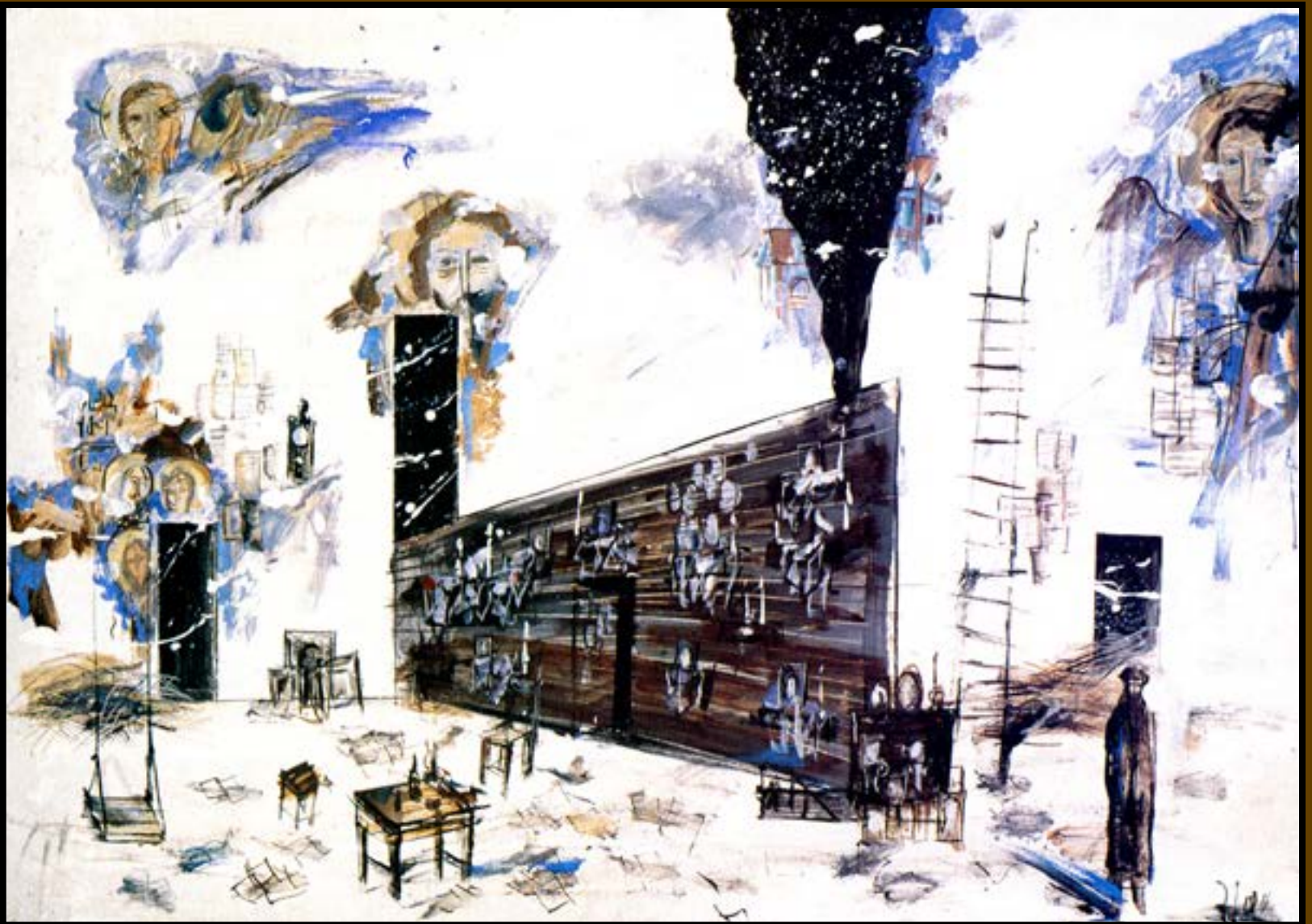
Левенталь В.Я.
 “Чайка”
 А.П.Чехов
 1980
 Эскиз декорации
 Холст, масло 72,7×89,9
 ГЦМ им. А. А.Бахрушина

Levental, Valery
The Seagull by Anton Chekhov
 1980
 Sketch of the set
 Canvas, oil 72.7×89.9
 Bakhrushin Museum



Комолова В.А.
“Тартюф”
Мольер
1981
Эскизы костюмов
Бумага, темпера
21,4×31,3; 19,5×30,5
ГЦТМ им. А. А.Бахрушина

Komolova, Valentina
Tartuffe by Molière
1981
Sketches of the costumes
Paper, tempera
21.4×31.3; 19.5×30.5
Bakhrushin Museum



Алекси-Месхишвили Г.В.
"Обвал"

М. Джавахишвили

1982

Эскиз декорации

Бумага, смешанная техника

50×60

Собственность автора

Aleksi-Meskhishvili, Georgi

The Landslide

by M. Djavakhishvili

1982

Sketch of the set

Paper, mixed media

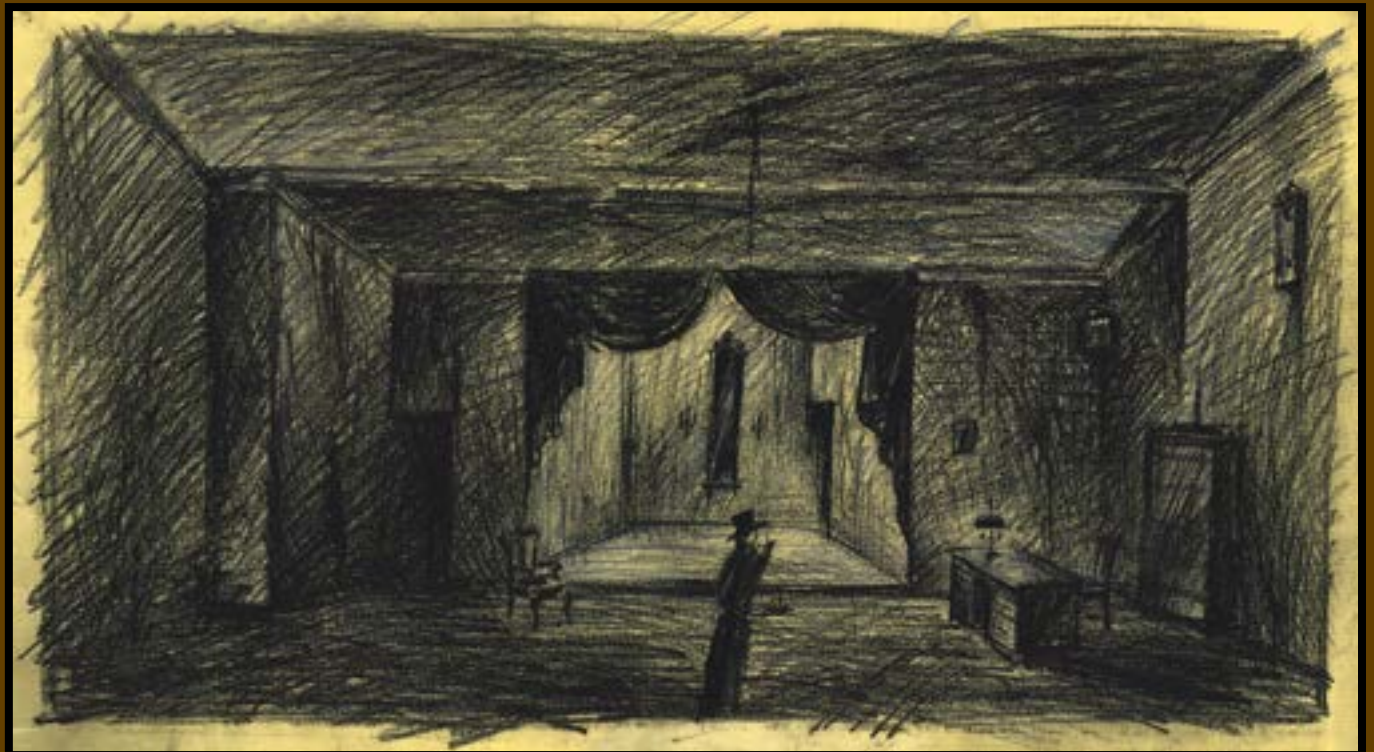
50×60

Property of the designer



Кочергин Э.С.
“Господа Головлевы”
М.Е.Салтыков-Щедрин
1984
Эскиз декорации
Бумага, акварель 44×54
ГЦТМ им. А. А.Бахрушина

Kochergin, Eduard
The Golovlevs
based on the novel
by Mikhail Saltykov-Schedrin
1984
Sketch of the set
Paper, watercolor 44×54
Bakhrushin Museum



Левенталь В.Я.
“Дядя Ваня”
А.П.Чехов

1985
Рисунок на тему спектакля
Бумага, карандаш 50×75
ГЦТМ им. А. А.Бахрушина

Levental, Valery
Uncle Vanya by Anton Chekhov

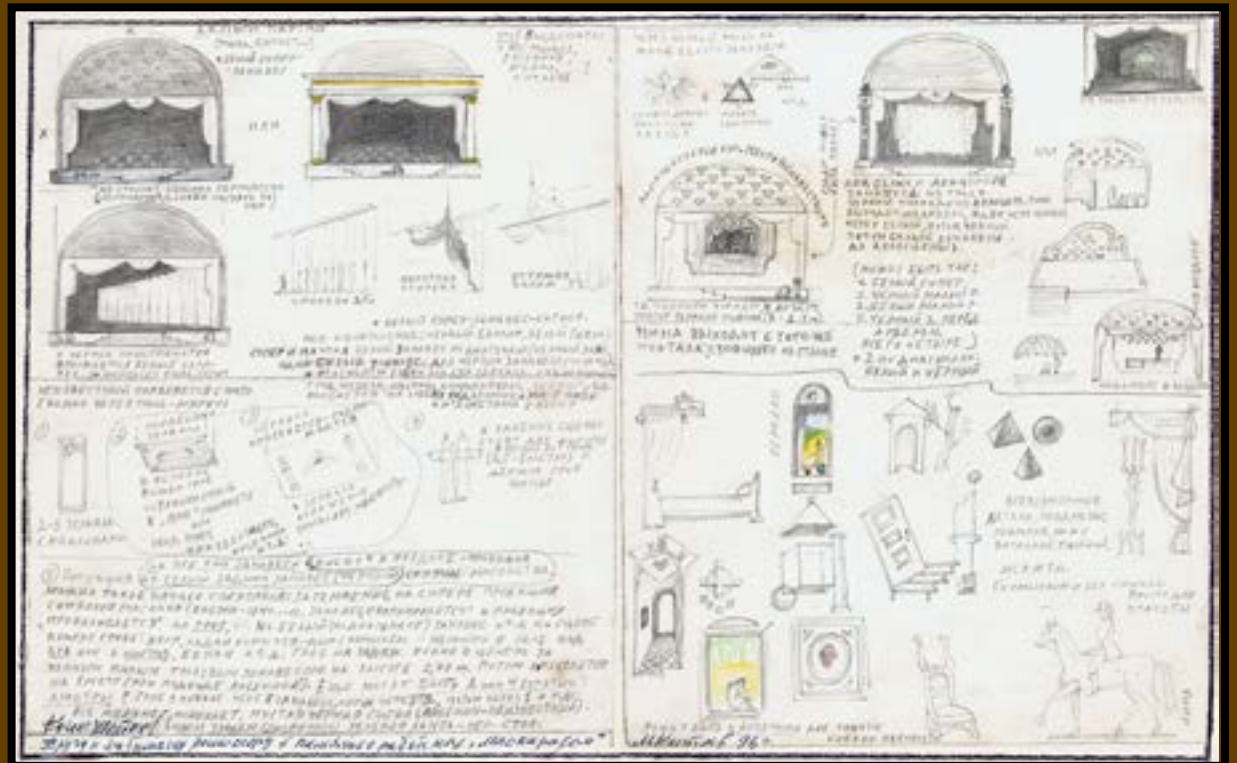
1985
Drawing based on the theme
of the production
Paper, pencil 50.1×75.2
Bakhrushin Museum

Кочергин Э.С.
“Кроткая”
Ф.М.Достоевский

1985
Эскиз декорации
Бумага, карандаш 26×43
ГЦТМ им. А. А. Бахрушина

Kochergin, Eduard
The Meek
based on the novel
by Fyodor Dostoevsky

1985
Sketch of the set. General view
Paper, pencil 26×43
Bakhrushin Museum



Мессерер Б.А.
“Трагики и комедианты”
В.К.Арро
1991
Макет
Собственность автора

Messerer, Boris
Tragedians and Comedians
by Vladimir Arro
1991
Model
Property of the designer

Китаев М.Ф.
“Маскарад”
М.Ю.Лермонтов
1995
Разработка
декорационного решения
Бумага, карандаш, акварель
28×43
Собственность автора

Kitaev, Mart
The Masquerade
by Mikhail Lermontov
1995
Exploration of the set design concept
Paper, pencil, watercolor
23×46
Property of the designer



Мессерер Б.А.
“Борис Годунов”
А.С.Пушкин
1994
Макет
Собственность автора

Messerer, Boris
Boris Godunov
by Aleksandr Pushkin
1994
Model
Property of the designer



Левенталь В.Я.
“Три сестры”
А.П.Чехов
1997
Макет
Собственность театра

Levental, Valery
Three Sisters
by Anton Chekhov
1997
Model
Property of the designer

Именной указатель

- А**
 Абдулов В. О. Том 1 - 206, Том 1 - 208
 Адашев А. И. Том 1 - 48
 Акимов Н. П. Том 1 - 124, Том 1 - 159, Том 1 - 160, Том 1 - 280, Том 1 - 340
 Александр III Том 1 - 126
 Александров Н. Г. Том 1 - 40, Том 1 - 51, Том 1 - 95
 Алексеев Н. П. Том 1 - 189
 Алексеева О. П. Том 1 - 30
 Алекси-Месхишвили Г. В. Том 1 - 282, Том 1 - 357
 Алешин С. И. Том 1 - 193
 Алперс Б. В. Том 1 - 146
 Анастасьева М. В. Том 1 - 181
 Андерс А. А. Том 1 - 116, Том 1 - 117
 Андреев Л. Н. Том 1 - 51-53, Том 1 - 58, Том 1 - 60, Том 1 - 75, Том 1 - 223, Том 1 - 275, Том 1 - 289
 Андреев Н. А. Том 1 - 92, Том 1 - 93, Том 1 - 95, Том 1 - 278, Том 1 - 310
 Андреева (Желябужская) М. Ф. Том 1 - 21, Том 1 - 22, Том 1 - 24, Том 1 - 26, Том 1 - 33, Том 1 - 39, Том 1 - 43, Том 1 - 44
 Андровская О. Н. Том 1 - 47, Том 1 - 114, Том 1 - 115, Том 1 - 117, Том 1 - 134, Том 1 - 135, Том 1 - 159-161, Том 1 - 174, Том 1 - 176, Том 1 - 181, Том 1 - 206, Том 1 - 207
 Антонов А. С. Том 1 - 151
 Апексимова И. В. Том 1 - 255
 Арбузов А. Н. Том 1 - 194, Том 1 - 262
 Аристофан Том 1 - 101, Том 1 - 102, Том 1 - 279, Том 1 - 314, Том 1 - 315
 Арро В. К. Том 1 - 360
 Артем А. Р. Том 1 - 11, Том 1 - 16, Том 1 - 18-20, Том 1 - 26, Том 1 - 29, Том 1 - 39, Том 1 - 45
 Арто А. Том 1 - 113
 Асанов Н. А. Том 1 - 175
 Аталов В. П. Том 1 - 137
 Афанасьева Е. П. Том 1 - 281
- Афиногенов А. Н. Том 1 - 122, Том 1 - 128, Том 1 - 129, Том 1 - 279, Том 1 - 327, Том 1 - 329
- Б**
 Байрон Дж. -Н. -Г. Том 1 - 53, Том 1 - 92, Том 1 - 278, Том 1 - 310
 Бакланова О. В. Том 1 - 75, Том 1 - 89, Том 1 - 102
 Бакшеев П. А. Том 1 - 75, Том 1 - 77, Том 1 - 83
 Балакин Б. И. Том 1 - 188
 Баранов Н. А. Том 1 - 31
 Барановская В. В. Том 1 - 53, Том 1 - 75
 Баратов Л. В. Том 1 - 279
 Барнет О. Б. Том 1 - 264, Том 1 - 267, Том 1 - 269
 Бархин С. Г. Том 1 - 217
 Барц П. Том 1 - 257, Том 1 - 258
 Басов О. Н. Том 1 - 100
 Бассехес А. И. Том 1 - 115
 Баталов Н. П. Том 1 - 114-116, Том 1 - 118, Том 1 - 120-122, Том 1 - 168
 Батулин Л. В. Том 1 - 347
 Бауман Н. Э. Том 1 - 44
 Бах И. -С. Том 1 - 257, Том 1 - 258
 Бахтин М. М. Том 1 - 107
 Бачелис Т. И. Том 1 - 220
 Бебутов В. М. Том 1 - 90
 Белинский В. Г. Том 1 - 38, Том 1 - 72
 Белокуров В. В. Том 1 - 153, Том 1 - 167, Том 1 - 178
 Бендина В. Д. Том 1 - 143, Том 1 - 144, Том 1 - 153, Том 1 - 155, Том 1 - 173
 Бенедиктов С. В. Том 1 - 282
 Бенуа А. Н. Том 1 - 73-76, Том 1 - 80-82, Том 1 - 86, Том 1 - 87, Том 1 - 278, Том 1 - 302, Том 1 - 303, Том 1 - 305
 Бергер Ю. -Х. Том 1 - 88
 Бердслей О. Том 1 - 67
 Берсенев И. Н. Том 1 - 70, Том 1 - 76, Том 1 - 77
 Биль-Белоцерковский В. Н. Том 1 - 112
- Бирман С. Г. Том 1 - 75, Том 1 - 80, Том 1 - 81, Том 1 - 92, Том 1 - 95
 Блинников С. К. Том 1 - 84, Том 1 - 117, Том 1 - 137, Том 1 - 153, Том 1 - 173, Том 1 - 193, Том 1 - 194
 Блок А. А. Том 1 - 52, Том 1 - 53, Том 1 - 61, Том 1 - 165, Том 1 - 276
 Блюм В. И. Том 1 - 56
 Богатырев Ю. Г. Том 1 - 222, Том 1 - 244
 Боголюбов Н. И. Том 1 - 174, Том 1 - 181
 Богомолот В. Н. Том 1 - 194
 Богоявленская Н. И. Том 1 - 153, Том 1 - 181
 Бокарев Г. К. Том 1 - 202, Том 1 - 282, Том 1 - 349
 Бокшанская О. С. Том 1 - 153, Том 1 - 156, Том 1 - 211
 Болдуман Н. П. Том 1 - 12, Том 1 - 144, Том 1 - 146, Том 1 - 156, Том 1 - 158, Том 1 - 167, Том 1 - 172, Том 1 - 173, Том 1 - 175, Том 1 - 180, Том 1 - 181, Том 1 - 194, Том 1 - 251
 Болеславский Р. В. Том 1 - 42, Том 1 - 62
 Большинцов М. В. Том 1 - 180
 Бомарше (П. -О. Карон де) Том 1 - 113, Том 1 - 279, Том 1 - 320, Том 1 - 321
 Бордуков Л. Н. Том 1 - 153
 Борзунов А. А. Том 1 - 195
 Борис Годунов Том 1 - 258
 Борисов О. И. Том 1 - 214, Том 1 - 234, Том 1 - 237, Том 1 - 239, Том 1 - 241, Том 1 - 243, Том 1 - 246
 Боровский Д. Л. Том 1 - 211, Том 1 - 215, Том 1 - 264, Том 1 - 282, Том 1 - 351, Том 1 - 354
 Борхес Х. -Л. Том 1 - 262
 Бояджиев Г. Н. Том 1 - 154
 Боярский Я. И. Том 1 - 154
 Брежнев Л. И. Том 1 - 227
 Брехт Б. Том 1 - 100
 Бродский А. М. Том 1 - 8, Том 1 - 9
 Бромлей Н. Н. Том 1 - 75
- Брусникин Д. В. Том 1 - 255, Том 1 - 265, Том 1 - 267
 Брусникина М. С. Том 1 - 247
 Брюсов В. Я. Том 1 - 71
 Булгаков Л. Н. Том 1 - 20
 Булгаков М. А. Том 1 - 7, Том 1 - 9, Том 1 - 110-113, Том 1 - 130, Том 1 - 131, Том 1 - 133, Том 1 - 136, Том 1 - 137, Том 1 - 145-147, Том 1 - 151, Том 1 - 164, Том 1 - 165, Том 1 - 173, Том 1 - 180, Том 1 - 223, Том 1 - 249, Том 1 - 250, Том 1 - 252, Том 1 - 280, Том 1 - 318, Том 1 - 339, Том 1 - 342
 Булгаков С. Н. Том 1 - 86
 Булгакова Е. С. Том 1 - 146
 Бунин И. А. Том 1 - 92
 Бурджалов Г. С. Том 1 - 22, Том 1 - 51, Том 1 - 80, Том 1 - 81, Том 1 - 275
 Буренин В. П. Том 1 - 76
 Бурков Г. И. Том 1 - 227, Том 1 - 234
 Бутова Н. С. Том 1 - 63, Том 1 - 83, Том 1 - 151
- В**
 Ваграмов Ф. А. Том 1 - 122, Том 1 - 128
 Вальехо А. -Б. Том 1 - 282
 Вальц К. Ф. Том 1 - 24
 Вампилов А. В. Том 1 - 214
 Варламов К. А. Том 1 - 92
 Васильев А. О. Том 1 - 206, Том 1 - 230
 Васильев А. П. Том 1 - 167, Том 1 - 179, Том 1 - 281
 Васильев И. А. Том 1 - 248, Том 1 - 249
 Васильева Е. С. Том 1 - 214, Том 1 - 217, Том 1 - 230, Том 1 - 231, Том 1 - 234, Том 1 - 236, Том 1 - 243, Том 1 - 244
 Васнецов В. М. Том 1 - 23
 Вахтангов Е. Б. Том 1 - 70, Том 1 - 73, Том 1 - 75, Том 1 - 85, Том 1 - 88, Том 1 - 89, Том 1 - 94, Том 1 - 97-100, Том 1 - 177, Том 1 - 279
 Векслер С. М. Том 1 - 258

- Веласкес Д. Том 1 - 87
Венгерова З. А. Том 1 - 55, Том 1 - 88
Венкстерн Н. А. Том 1 - 136
Вербицкий А. В. Том 1 - 181
Вербицкий В. А. Том 1 - 20, Том 1 - 70, Том 1 - 130, Том 1 - 160, Том 1 - 164
Вересаев В. В. Том 1 - 147
Веригина В. П. Том 1 - 74
Вертинская А. А. Том 1 - 201, Том 1 - 217-221, Том 1 - 234, Том 1 - 237, Том 1 - 239, Том 1 - 240, Том 1 - 244-246
Вершигора П. П. Том 1 - 202
Виктюк Р. Г. Том 1 - 222, Том 1 - 234
Виленкин В. Я. Том 1 - 8, Том 1 - 9, Том 1 - 164, Том 1 - 173
Вильде Н. Н. Том 1 - 72
Вильямс П. В. Том 1 - 137, Том 1 - 155, Том 1 - 164, Том 1 - 171, Том 1 - 279, Том 1 - 280, Том 1 - 329, Том 1 - 332, Том 1 - 337, Том 1 - 339, Том 1 - 342
Винников П. Г. Том 1 - 180, Том 1 - 181
Виноградская И. Н. Том 1 - 8, Том 1 - 9
Вирта Н. Е. Том 1 - 151, Том 1 - 175, Том 1 - 280, Том 1 - 336
Вишневский А. Л. Том 1 - 11, Том 1 - 16, Том 1 - 18-20, Том 1 - 26, Том 1 - 29, Том 1 - 45, Том 1 - 51, Том 1 - 58, Том 1 - 68, Том 1 - 80, Том 1 - 104, Том 1 - 117, Том 1 - 126, Том 1 - 129, Том 1 - 130
Вишневский В. В. Том 1 - 175, Том 1 - 180
Вознесенская А. В. Том 1 - 215, Том 1 - 242, Том 1 - 246
Волков Б. И. Том 1 - 175, Том 1 - 281, Том 1 - 346
Волков Л. А. Том 1 - 173
Волков Н. Д. Том 1 - 148
Володин А. М. Том 1 - 195, Том 1 - 199, Том 1 - 210, Том 1 - 223
Волошин М. А. Том 1 - 111
Волькенштейн В. М. Том 1 - 90
Воронов С. Н. Том 1 - 66
Врубель М. А. Том 1 - 273
- Г**
Гаврилов А. В. Том 1 - 119
Гамсун К. Том 1 - 49-52, Том 1 - 56, Том 1 - 67, Том 1 - 68, Том 1 - 275, Том 1 - 290, Том 1 - 292, Том 1 - 298
Гаррель С. Н. Том 1 - 57
Гауптман Г. Том 1 - 20, Том 1 - 22, Том 1 - 86, Том 1 - 275, Том 1 - 288
Гвоздицкий В. В. Том 1 - 266, Том 1 - 267
Гейрот А. А. Том 1 - 87, Том 1 - 88, Том 1 - 153
Гельман А. И. Том 1 - 199, Том 1 - 208, Том 1 - 210, Том 1 - 223-225, Том 1 - 282
Гендель Г. Том 1 - 257, Том 1 - 258
Георг, герцог Мейнингенский Том 1 - 13
Георгиевская А. П. Том 1 - 156, Том 1 - 175, Том 1 - 194, Том 1 - 195, Том 1 - 201, Том 1 - 209, Том 1 - 210, Том 1 - 234, Том 1 - 236
Герасимов Г. А. Том 1 - 57, Том 1 - 181
Германова М. Н. Том 1 - 19, Том 1 - 44, Том 1 - 45, Том 1 - 48, Том 1 - 56, Том 1 - 63, Том 1 - 66, Том 1 - 67, Том 1 - 70, Том 1 - 75, Том 1 - 87
Гзовская О. В. Том 1 - 72, Том 1 - 80, Том 1 - 82, Том 1 - 97
Гиацинтова С. В. Том 1 - 66, Том 1 - 68, Том 1 - 73, Том 1 - 74, Том 1 - 85
Гинкас К. М. Том 1 - 222, Том 1 - 230, Том 1 - 231, Том 1 - 234
Глаголь С. Том 1 - 53, Том 1 - 54
Глебова Т. С. Том 1 - 258
Гнедич П. П. Том 1 - 72
Гоголь Н. В. Том 1 - 95, Том 1 - 105, Том 1 - 130-132, Том 1 - 276, Том 1 - 309, Том 1 - 328
Гойя Ф. Том 1 - 58, Том 1 - 60
Голиков А. Б. Том 1 - 237
Головин А. Я. Том 1 - 56, Том 1 - 114, Том 1 - 115, Том 1 - 127, Том 1 - 279, Том 1 - 320, Том 1 - 321, Том 1 - 325
Гольдони К. Том 1 - 80-82, Том 1 - 159, Том 1 - 305
Гончаров А. Д. Том 1 - 140, Том 1 - 190, Том 1 - 281
Горбачев М. С. Том 1 - 246
Горев А. Ф. Том 1 - 54, Том 1 - 96
Горчаков Н. М. Том 1 - 100, Том 1 - 145, Том 1 - 151, Том 1 - 176
Горький М. Том 1 - 24, Том 1 - 25, Том 1 - 29-33, Том 1 - 43, Том 1 - 44, Том 1 - 49, Том 1 - 58, Том 1 - 76, Том 1 - 77, Том 1 - 117, Том 1 - 121, Том 1 - 130, Том 1 - 142, Том 1 - 197, Том 1 - 198, Том 1 - 211, Том 1 - 223, Том 1 - 246, Том 1 - 280, Том 1 - 286, Том 1 - 331, Том 1 - 334
Горюнов М. А. Том 1 - 247, Том 1 - 347
Готовцев В. В. Том 1 - 66, Том 1 - 75, Том 1 - 95, Том 1 - 164, Том 1 - 174, Том 1 - 178
Гоцци К. Том 1 - 80, Том 1 - 98, Том 1 - 279, Том 1 - 313
Гошева И. П. Том 1 - 164, Том 1 - 174, Том 1 - 175
Графова Е. Том 1 - 92
Гремиславский И. Я. Том 1 - 133, Том 1 - 150, Том 1 - 155, Том 1 - 276, Том 1 - 280, Том 1 - 281
Гречанинов А. Т. Том 1 - 24
Грибков В. В. Том 1 - 117, Том 1 - 136, Том 1 - 137, Том 1 - 140, Том 1 - 153, Том 1 - 176, Том 1 - 179, Том 1 - 190
Грибов А. Н. Том 1 - 107, Том 1 - 117, Том 1 - 122, Том 1 - 126, Том 1 - 144, Том 1 - 151, Том 1 - 153, Том 1 - 156, Том 1 - 159, Том 1 - 163, Том 1 - 164, Том 1 - 173, Том 1 - 175, Том 1 - 179, Том 1 - 181, Том 1 - 184, Том 1 - 185, Том 1 - 193, Том 1 - 206, Том 1 - 207
Грибоедов А. С. Том 1 - 46, Том 1 - 47, Том 1 - 253, Том 1 - 255, Том 1 - 336
Грибунин В. Ф. Том 1 - 11, Том 1 - 20, Том 1 - 26, Том 1 - 33, Том 1 - 39, Том 1 - 40, Том 1 - 45, Том 1 - 54, Том 1 - 62, Том 1 - 75, Том 1 - 83, Том 1 - 91, Том 1 - 92, Том 1 - 95, Том 1 - 104-106, Том 1 - 122, Том 1 - 126
Гришина И. Г. Том 1 - 230, Том 1 - 231
Громов М. А. Том 1 - 26, Том 1 - 32
Громов П. П. Том 1 - 155
Губанов Л. И. Том 1 - 184, Том 1 - 185, Том 1 - 193, Том 1 - 209
Гуляева Н. И. Том 1 - 195, Том 1 - 197, Том 1 - 199, Том 1 - 216, Том 1 - 217, Том 1 - 243, Том 1 - 246
Гуревич Л. Я. Том 1 - 54, Том 1 - 56, Том 1 - 74, Том 1 - 85, Том 1 - 86
Гусман Б. Е. Том 1 - 100
- Д**
Давыдов В. С. Том 1 - 218, Том 1 - 233
Дадзиани Ш. Н. Том 1 - 180
Дантес Ж. Том 1 - 165
Дарский М. Е. Том 1 - 11, Том 1 - 30
Дейкун Л. И. Том 1 - 75
Дементьева В. А. Том 1 - 176, Том 1 - 206, Том 1 - 230, Том 1 - 236, Том 1 - 240
Демичев П. Н. Том 1 - 224
Денисов В. И. Том 1 - 275
Джавахишвили М. Том 1 - 282, Том 1 - 357
Дикий А. Д. Том 1 - 73, Том 1 - 90
Диккенс Ч. Том 1 - 84-86, Том 1 - 136, Том 1 - 151, Том 1 - 332, Том 1 - 346
Димент И. А. Том 1 - 195
Дмитревская Л. И. Том 1 - 62
Дмитриев В. В. Том 1 - 47, Том 1 - 126, Том 1 - 130-132, Том 1 - 142, Том 1 - 150, Том 1 - 156, Том 1 - 161, Том 1 - 164, Том 1 - 168, Том 1 - 276, Том 1 - 277, Том 1 - 279-281, Том 1 - 324, Том 1 - 328, Том 1 - 334, Том 1 - 336, Том 1 - 341, Том 1 - 344
Дмитрий Максимович [Лубенин] Том 1 - 26
Добровольская Е. В. Том 1 - 251, Том 1 - 261-263
Добронравов Б. Г. Том 1 - 11, Том 1 - 81, Том 1 - 105, Том 1 - 106, Том 1 - 110, Том 1 - 113, Том 1 - 117, Том 1 - 119, Том 1 - 122, Том 1 - 129, Том 1 - 130, Том 1 - 140, Том 1 - 141, Том 1 - 151, Том 1 - 152, Том 1 - 175, Том 1 - 180
Добужинский М. В. Том 1 - 46, Том 1 - 60, Том 1 - 75, Том 1 - 90, Том 1 - 276-278, Том 1 - 294, Том 1 - 296, Том 1 - 304
Додин Л. А. Том 1 - 222, Том 1 - 234-237
Долгачев В. В. Том 1 - 257
Доронина Т. В. Том 1 - 195
Дорохин Н. И. Том 1 - 122, Том 1 - 140, Том 1 - 181
Дорошевич В. М. Том 1 - 31
Достоевский Ф. М. Том 1 - 64-66, Том 1 - 75, Том 1 - 76, Том 1 - 86, Том 1 - 90, Том 1 - 105, Том 1 - 119, Том 1 - 122, Том 1 - 124, Том 1 - 170, Том 1 - 188, Том 1 - 189, Том 1 - 277, Том 1 - 304, Том 1 - 359
Дурасова М. А. Том 1 - 75, Том 1 - 164
- Е**
Еврейнов Н. Н. Том 1 - 93
Евстигнеев Е. А. Том 1 - 201-203, Том 1 - 206, Том 1 - 210, Том 1 - 217, Том 1 - 234, Том 1 - 239, Том 1 - 240, Том 1 - 243-245
Егоров В. Е. Том 1 - 50, Том 1 - 54, Том 1 - 71, Том 1 - 275, Том 1 - 289, Том 1 - 290, Том 1 - 293, Том 1 - 298
Егорова Н. С. Том 1 - 246, Том 1 - 248, Том 1 - 267
Еланская К. Н. Том 1 - 57, Том 1 - 105, Том 1 - 107, Том 1 - 117, Том 1 - 122, Том 1 - 126, Том 1 - 149, Том 1 - 150, Том 1 - 156, Том 1 - 158, Том 1 - 175, Том 1 - 184, Том 1 - 185

- Елизавета I Тюдор Том 1 - 171
 Епифанцев Г. С. Том 1 - 203, Том 1 - 205
 Ермолова М. Н. Том 1 - 63
 Ершов В. Л. Том 1 - 20, Том 1 - 47, Том 1 - 70, Том 1 - 93, Том 1 - 120, Том 1 - 125, Том 1 - 126, Том 1 - 130, Том 1 - 134, Том 1 - 135, Том 1 - 181
 Ефремов М. О. Том 1 - 233, Том 1 - 253, Том 1 - 260-263
 Ефремов О. Н. Том 1 - 194-197, Том 1 - 199, Том 1 - 201, Том 1 - 202, Том 1 - 206, Том 1 - 208-210, Том 1 - 214-218, Том 1 - 222-226, Том 1 - 232, Том 1 - 234, Том 1 - 237, Том 1 - 239, Том 1 - 241, Том 1 - 242, Том 1 - 244-252, Том 1 - 254-259, Том 1 - 261, Том 1 - 264-268, Том 1 - 282
- Ж**
 Жарков А. Д. Том 1 - 259, Том 1 - 265, Том 1 - 267
 Жарри А. Том 1 - 75
 Жильцов А. В. Том 1 - 117, Том 1 - 168, Том 1 - 179
 Журбин А. Б. Том 1 - 246
- З**
 Забродина Т. А. Том 1 - 178
 Завадский Ю. А. Том 1 - 99, Том 1 - 100, Том 1 - 113, Том 1 - 114
 Загаров А. Л. Том 1 - 32
 Заградник О. Том 1 - 206, Том 1 - 282, Том 1 - 352
 Зандин М. Т. Том 1 - 124
 Заславская А. В. Том 1 - 220
 Заславский Д. И. Том 1 - 153
 Засулич В. И. Том 1 - 86
 Захава Б. Е. Том 1 - 100
 Захаров М. А. Том 1 - 211, Том 1 - 213
 Захарова Б. И. Том 1 - 231
 Звенигорский А. В. Том 1 - 190
 Зимин М. Н. Том 1 - 209, Том 1 - 210
 Знаменский Н. А. Том 1 - 20, Том 1 - 59
 Зорин Л. Г. Том 1 - 199, Том 1 - 210
 Зоркая Н. М. Том 1 - 172
 Зуева А. П. Том 1 - 120, Том 1 - 122, Том 1 - 126, Том 1 - 130, Том 1 - 132, Том 1 - 134, Том 1 - 153, Том 1 - 175, Том 1 - 195, Том 1 - 236
 Зуева Л. И. Том 1 - 117, Том 1 - 130
- И**
 Ибсен Г. Том 1 - 24, Том 1 - 25, Том 1 - 48, Том 1 - 49, Том 1 - 193, Том 1 - 300, Том 1 - 301
 Иванов В. В. Том 1 - 116, Том 1 - 117, Том 1 - 121, Том 1 - 122, Том 1 - 173, Том 1 - 319
 Иванов В. И. Том 1 - 80
 Иванов Л. В. Том 1 - 197
 Иванова (Головка) К. Н. Том 1 - 173
 Изралевский Б. Л. Том 1 - 173
 Иоанн IV Грозный Том 1 - 11, Том 1 - 23, Том 1 - 170-172, Том 1 - 258
 Иоффе Г. З. Том 1 - 225
 Ирошникова И. Том 1 - 202
- К**
 Кабалецкий Д. Б. Том 1 - 159
 Калинин С. И. Том 1 - 153
 Калиновская Г. И. Том 1 - 179, Том 1 - 199
 Калужский Е. В. Том 1 - 105
 Калягин А. А. Том 1 - 204-206, Том 1 - 209, Том 1 - 217-219, Том 1 - 221-223, Том 1 - 227, Том 1 - 234, Том 1 - 242, Том 1 - 244, Том 1 - 246
 Карев А. М. Том 1 - 174, Том 1 - 175
 Карташов С. М. Том 1 - 122
 Катаев В. П. Том 1 - 121, Том 1 - 151, Том 1 - 279, Том 1 - 322
 Качалов В. И. Том 1 - 11, Том 1 - 12, Том 1 - 20-22, Том 1 - 23, Том 1 - 26, Том 1 - 28, Том 1 - 32, Том 1 - 33, Том 1 - 37-39, Том 1 - 42-45, Том 1 - 47-49, Том 1 - 56-60, Том 1 - 63-68, Том 1 - 70-72, Том 1 - 76, Том 1 - 83, Том 1 - 87, Том 1 - 93, Том 1 - 102, Том 1 - 103, Том 1 - 116, Том 1 - 120-122, Том 1 - 124-126, Том 1 - 133, Том 1 - 134, Том 1 - 143, Том 1 - 153, Том 1 - 161, Том 1 - 257
 Кашпур В. Т. Том 1 - 216, Том 1 - 218, Том 1 - 231, Том 1 - 234, Том 1 - 237, Том 1 - 246, Том 1 - 249, Том 1 - 260
 Квачадзе В. И. Том 1 - 180, Том 1 - 181
 Кедров М. Н. Том 1 - 105, Том 1 - 113, Том 1 - 117, Том 1 - 120, Том 1 - 122, Том 1 - 131, Том 1 - 132, Том 1 - 143, Том 1 - 153-154, Том 1 - 166-168, Том 1 - 174, Том 1 - 175, Том 1 - 178-181, Том 1 - 194, Том 1 - 281
 Кемпер М. Н. Том 1 - 80, Том 1 - 81
 Керженцев П. М. Том 1 - 147
 Килти Дж. Том 1 - 191
 Кин В. П. Том 1 - 122
 Киндинов Е. А. Том 1 - 201, Том 1 - 209, Том 1 - 217, Том 1 - 249, Том 1 - 253, Том 1 - 255
 Киришон В. М. Том 1 - 122, Том 1 - 128
 Китаев М. Ф. Том 1 - 360
 Кнебель М. О. Том 1 - 122, Том 1 - 124, Том 1 - 161, Том 1 - 162, Том 1 - 164, Том 1 - 171, Том 1 - 175, Том 1 - 178, Том 1 - 193
 Книппер-Чехова О. Л. Том 1 - 11, Том 1 - 16, Том 1 - 18-21, Том 1 - 24, Том 1 - 26-28, Том 1 - 30, Том 1 - 32, Том 1 - 33, Том 1 - 39, Том 1 - 40, Том 1 - 42, Том 1 - 44, Том 1 - 45, Том 1 - 51, Том 1 - 60-62, Том 1 - 67, Том 1 - 68, Том 1 - 71, Том 1 - 73, Том 1 - 75, Том 1 - 83, Том 1 - 95, Том 1 - 117, Том 1 - 123, Том 1 - 126, Том 1 - 129, Том 1 - 130, Том 1 - 143, Том 1 - 153, Том 1 - 164
 Ковшов Н. Д. Том 1 - 190
 Коженкова А. В. Том 1 - 232
 Козак Р. Е. Том 1 - 218, Том 1 - 233
 Колесников С. В. Том 1 - 253
 Колин Н. Ф. Том 1 - 75, Том 1 - 77
 Колтаков С. М. Том 1 - 253
 Колчицкий Г. Н. Том 1 - 181
 Комиссаржевская В. Ф. Том 1 - 56, Том 1 - 60, Том 1 - 177
 Комиссаржевский Ф. Ф. Том 1 - 80
 Комиссаров А. М. Том 1 - 115, Том 1 - 160, Том 1 - 179
 Комолова В. А. Том 1 - 281, Том 1 - 356
 Конан-Дойл А. Том 1 - 257
 Конский Г. Г. Том 1 - 168
 Коонен А. Г. Том 1 - 53-55, Том 1 - 69-71
 Коренева Л. М. Том 1 - 19, Том 1 - 61, Том 1 - 62, Том 1 - 66, Том 1 - 75, Том 1 - 76, Том 1 - 92, Том 1 - 95, Том 1 - 97, Том 1 - 124, Том 1 - 153, Том 1 - 155, Том 1 - 178
 Корнакова Е. И. Том 1 - 92
 Корнейчук А. Е. Том 1 - 140, Том 1 - 153, Том 1 - 194
 Королева Е. Г. Том 1 - 222
 Корш Ф. А. Том 1 - 220
 Коротникова И. Ф. Том 1 - 231
 Костелянец Б. О. Том 1 - 155
 Котлубай К. И. Том 1 - 122
 Котляревская В. В. Том 1 - 38, Том 1 - 44
 Кочергин Э. С. Том 1 - 230, Том 1 - 235, Том 1 - 282, Том 1 - 358, Том 1 - 359
 Кошеверов А. С. Том 1 - 20
 Кошукова Л. А. Том 1 - 190
 Кровский (Красовский) И. Ф. Том 1 - 11
 Кроммелинк Ф. Том 1 - 102
 Крон А. А. Том 1 - 166, Том 1 - 167, Том 1 - 343
 Кроненберг А. И. Том 1 - 72
 Крупская Н. К. Том 1 - 136
 Крути И. А. Том 1 - 128
 Крыжановская М. А. Том 1 - 20
 Крылов И. А. Том 1 - 26
 Крымов Д. А. Том 1 - 281
 Крымов Н. П. Том 1 - 105, Том 1 - 107, Том 1 - 119, Том 1 - 133, Том 1 - 276, Том 1 - 278, Том 1 - 316
 Крымова Н. А. Том 1 - 235
 Крэг Э. Том 1 - 52, Том 1 - 71-73, Том 1 - 276, Том 1 - 299
 Кторов А. П. Том 1 - 68, Том 1 - 137, Том 1 - 153, Том 1 - 159, Том 1 - 160, Том 1 - 178, Том 1 - 179, Том 1 - 181, Том 1 - 191, Том 1 - 192
 Кугель А. Р. Том 1 - 21, Том 1 - 30, Том 1 - 72, Том 1 - 211
 Кудрявцев И. М. Том 1 - 100, Том 1 - 105, Том 1 - 113, Том 1 - 117, Том 1 - 122, Том 1 - 135, Том 1 - 136, Том 1 - 173, Том 1 - 174, Том 1 - 188, Том 1 - 189
 Кузенков В. Н. Том 1 - 201
 Кустодиев Б. М. Том 1 - 83, Том 1 - 278, Том 1 - 307
 Кшесинская М. Ф. Том 1 - 181
- Л**
 Лабзина О. Н. Том 1 - 169, Том 1 - 185
 Лабищ Э. Том 1 - 174
 Лаврова Т. Е. Том 1 - 217, Том 1 - 224, Том 1 - 225, Том 1 - 234, Том 1 - 247
 Лакшин В. Я. Том 1 - 177
 Лакшин Я. И. Том 1 - 126
 Ламанова Н. П. Том 1 - 99, Том 1 - 150
 Ланской В. А. Том 1 - 11
 Левенталь В. Я. Том 1 - 217, Том 1 - 237, Том 1 - 240, Том 1 - 244, Том 1 - 248, Том 1 - 264, Том 1 - 265, Том 1 - 282, Том 1 - 355, Том 1 - 359, Том 1 - 362
 Левитан И. И. Том 1 - 273
 Лекко Ш. Том 1 - 102
 Ленин В. И. Том 1 - 93, Том 1 - 136, Том 1 - 152, Том 1 - 161, Том 1 - 181, Том 1 - 225-227, Том 1 - 230
 Ленский А. П. Том 1 - 63
 Леонидов Л. М. Том 1 - 26, Том 1 - 37, Том 1 - 40, Том 1 - 44, Том 1 - 45, Том 1 - 51, Том 1 - 53, Том 1 - 56, Том 1 - 63, Том 1 - 65, Том 1 - 68, Том 1 - 70, Том 1 - 83, Том 1 - 93, Том 1 - 95, Том 1 - 105, Том 1 - 120, Том 1 - 127-129, Том 1 - 132, Том 1 - 151, Том 1 - 152, Том 1 - 161, Том 1 - 164, Том 1 - 257

- Леонидов О. Л. Том 1 - 98
 Леонов Е. П. Том 1 - 211
 Леонов Л. М. Том 1 - 119, Том 1 - 121, Том 1 - 184
 Лермонтов М. Ю. Том 1 - 26, Том 1 - 360
 Лесков Н. С. Том 1 - 105
 Лесли П. В. Том 1 - 178
 Лешковская Е. К. Том 1 - 63
 Либаков М. В. Том 1 - 88
 Ливанов Б. Н. Том 1 - 57, Том 1 - 114, Том 1 - 120-122, Том 1 - 127-129, Том 1 - 132, Том 1 - 146, Том 1 - 156, Том 1 - 162-164, Том 1 - 173, Том 1 - 188, Том 1 - 189, Том 1 - 194
 Лилина М. П. Том 1 - 16, Том 1 - 19, Том 1 - 20, Том 1 - 22, Том 1 - 24, Том 1 - 26, Том 1 - 28, Том 1 - 39, Том 1 - 45, Том 1 - 50, Том 1 - 51, Том 1 - 55, Том 1 - 56, Том 1 - 63, Том 1 - 67, Том 1 - 70, Том 1 - 75, Том 1 - 90, Том 1 - 93, Том 1 - 95, Том 1 - 97, Том 1 - 117, Том 1 - 124, Том 1 - 150, Том 1 - 153, Том 1 - 177
 Лисовская Я. К. Том 1 - 253
 Литовцева Н. Н. Том 1 - 27, Том 1 - 29, Том 1 - 30, Том 1 - 51, Том 1 - 57, Том 1 - 116, Том 1 - 133, Том 1 - 178
 Лобанов А. М. Том 1 - 173, Том 1 - 174, Том 1 - 202
 Лобанов М. А. Том 1 - 203
 Логинов В. Т. Том 1 - 225
 Лордкипанидзе Н. Г. Том 1 - 237
 Лужский (Калужский) В. В. Том 1 - 11, Том 1 - 16, Том 1 - 19, Том 1 - 20, Том 1 - 26, Том 1 - 29, Том 1 - 44, Том 1 - 54, Том 1 - 56-58, Том 1 - 63, Том 1 - 64, Том 1 - 66-68, Том 1 - 70, Том 1 - 75, Том 1 - 83, Том 1 - 95, Том 1 - 98, Том 1 - 101, Том 1 - 104, Том 1 - 122, Том 1 - 123, Том 1 - 130, Том 1 - 177, Том 1 - 277
 Луначарский А. В. Том 1 - 99
 Любимов А. Том 1 - 26, Том 1 - 52
 Любимов Б. Н. Том 1 - 222
 Любимов Ю. П. Том 1 - 193, Том 1 - 249
 Любшин С. А. Том 1 - 220, Том 1 - 221, Том 1 - 223, Том 1 - 257, Том 1 - 258, Том 1 - 260, Том 1 - 265, Том 1 - 267, Том 1 - 269
 Людовик XIV Том 1 - 147
 Ляуданская Е. В. Том 1 - 100
- М**
 Майорова Е. В. Том 1 - 230, Том 1 - 231, Том 1 - 246, Том 1 - 247, Том 1 - 264, Том 1 - 265, Том 1 - 267, Том 1 - 269
 Макаров В. И. Том 1 - 173-175
 Малолетков Б. С. Том 1 - 140
 Мамонтов С. И. Том 1 - 273
 Мандельштам О. Э. Том 1 - 51, Том 1 - 102
 Манн Т. Том 1 - 191
 Мансурова Ц. Л. Том 1 - 100
 Марджанов К. А. Том 1 - 64, Том 1 - 67, Том 1 - 72
 Марков В. П. Том 1 - 163, Том 1 - 164, Том 1 - 190
 Марков П. А. Том 1 - 8, Том 1 - 9, Том 1 - 56, Том 1 - 82, Том 1 - 86, Том 1 - 89, Том 1 - 94, Том 1 - 98-102, Том 1 - 107, Том 1 - 111-113, Том 1 - 118, Том 1 - 119, Том 1 - 121, Том 1 - 122, Том 1 - 124, Том 1 - 134, Том 1 - 136, Том 1 - 142, Том 1 - 144, Том 1 - 159, Том 1 - 178, Том 1 - 184, Том 1 - 188, Том 1 - 193, Том 1 - 223
 Массалитинов Н. О. Том 1 - 61, Том 1 - 62, Том 1 - 73, Том 1 - 75, Том 1 - 91, Том 1 - 92
 Массальский П. В. Том 1 - 47, Том 1 - 117, Том 1 - 137, Том 1 - 150, Том 1 - 160, Том 1 - 165, Том 1 - 176, Том 1 - 179, Том 1 - 182
 Мацкин А. П. Том 1 - 153
 Маяковский В. В. Том 1 - 124
 Мгебров А. А. Том 1 - 48
 Медведева П. В. Том 1 - 246, Том 1 - 253, Том 1 - 256, Том 1 - 264, Том 1 - 266, Том 1 - 267
 Мейерхольд В. Э. Том 1 - 11, Том 1 - 16, Том 1 - 21, Том 1 - 22, Том 1 - 24, Том 1 - 26, Том 1 - 49, Том 1 - 52, Том 1 - 74, Том 1 - 80, Том 1 - 99, Том 1 - 102, Том 1 - 107, Том 1 - 124, Том 1 - 128, Том 1 - 131, Том 1 - 132, Том 1 - 275
 Мессерер Б. А. Том 1 - 253, Том 1 - 258, Том 1 - 282, Том 1 - 360, Том 1 - 361
 Метерлинк М. Том 1 - 7, Том 1 - 9, Том 1 - 43, Том 1 - 49, Том 1 - 53, Том 1 - 55, Том 1 - 274, Том 1 - 275, Том 1 - 293
 Минина К. А. Том 1 - 205, Том 1 - 244, Том 1 - 246
 Миронова Т. Н. Том 1 - 213
 Мирошниченко И. П. Том 1 - 204, Том 1 - 206, Том 1 - 208, Том 1 - 214, Том 1 - 217, Том 1 - 246
 Михайлов В. М. Том 1 - 20, Том 1 - 177
 Михалков С. В. Том 1 - 175
 Михеева Т. Е. Том 1 - 153, Том 1 - 155
 Мишарин А. Н. Том 1 - 241, Том 1 - 243
 Мозалевский С. А. Том 1 - 104
 Мольер (Ж. -Б. Поклен) Том 1 - 73, Том 1 - 133, Том 1 - 145, Том 1 - 146, Том 1 - 153, Том 1 - 155, Том 1 - 159, Том 1 - 220-222, Том 1 - 249, Том 1 - 252, Том 1 - 280, Том 1 - 302, Том 1 - 303, Том 1 - 337, Том 1 - 356
 Монахова А. А. Том 1 - 117, Том 1 - 140
 Монокуров В. К. Том 1 - 193
 Морес Е. Н. Том 1 - 130, Том 1 - 137, Том 1 - 140, Том 1 - 141
 Морозов С. Т. Том 1 - 274
 Москвин И. М. Том 1 - 11-14, Том 1 - 24, Том 1 - 26, Том 1 - 33, Том 1 - 39, Том 1 - 44, Том 1 - 45, Том 1 - 47, Том 1 - 51, Том 1 - 54, Том 1 - 62-66, Том 1 - 69, Том 1 - 70, Том 1 - 75, Том 1 - 82-84, Том 1 - 90, Том 1 - 91, Том 1 - 95-97, Том 1 - 103-107, Том 1 - 117, Том 1 - 119, Том 1 - 123, Том 1 - 126, Том 1 - 127, Том 1 - 131, Том 1 - 132, Том 1 - 145, Том 1 - 169, Том 1 - 170, Том 1 - 173
 Моцарт В. -А. Том 1 - 255, Том 1 - 258
 Мунт Е. М. Том 1 - 24
 Муратова Е. П. Том 1 - 40, Том 1 - 62
 Мусоргский М. П. Том 1 - 104
 Мягков А. В. Том 1 - 215, Том 1 - 217, Том 1 - 234, Том 1 - 237-239, Том 1 - 246, Том 1 - 253, Том 1 - 255, Том 1 - 267
- Н**
 Наврозов Ф. Н. Том 1 - 274
 Назарова Н. И. Том 1 - 234, Том 1 - 246
 Названов М. М. Том 1 - 129
 Найденос С. А. Том 1 - 29
 Наумкина Е. А. Том 1 - 213
 Невинный В. М. Том 1 - 195, Том 1 - 205-206, Том 1 - 209-213, Том 1 - 217, Том 1 - 238, Том 1 - 241, Том 1 - 243, Том 1 - 245, Том 1 - 246, Том 1 - 249, Том 1 - 253, Том 1 - 254, Том 1 - 256, Том 1 - 265, Том 1 - 267
 Некрасов В. П. Том 1 - 173
 Нельсон Р. Том 1 - 223
 Немирович-Данченко В. И. Том 1 - 11, Том 1 - 13, Том 1 - 14, Том 1 - 16, Том 1 - 17, Том 1 - 19, Том 1 - 20, Том 1 - 24, Том 1 - 27-49, Том 1 - 56, Том 1 - 58-60, Том 1 - 63-67, Том 1 - 69, Том 1 - 71, Том 1 - 75-76, Том 1 - 81-83, Том 1 - 86, Том 1 - 87, Том 1 - 90, Том 1 - 91, Том 1 - 95, Том 1 - 101-104, Том 1 - 121-124, Том 1 - 130, Том 1 - 131, Том 1 - 140, Том 1 - 142, Том 1 - 143, Том 1 - 145, Том 1 - 146, Том 1 - 148, Том 1 - 149, Том 1 - 151-153, Том 1 - 156, Том 1 - 158, Том 1 - 159, Том 1 - 161-166, Том 1 - 170, Том 1 - 171, Том 1 - 176, Том 1 - 178, Том 1 - 182, Том 1 - 188, Том 1 - 190, Том 1 - 199, Том 1 - 211, Том 1 - 267, Том 1 - 273, Том 1 - 276, Том 1 - 277, Том 1 - 279-281
 Нивинский И. И. Том 1 - 94, Том 1 - 98, Том 1 - 177, Том 1 - 279, Том 1 - 311, Том 1 - 313
 Нивуа П. Том 1 - 151
 Николай I Том 1 - 95, Том 1 - 98
 Никольский Н. Н. Том 1 - 203
 Новицкий П. И. Том 1 - 166
- О**
 Олеша Ю. К. Том 1 - 122, Том 1 - 128, Том 1 - 151, Том 1 - 326, Том 1 - 347
 Орлов В. А. Том 1 - 20, Том 1 - 105, Том 1 - 107, Том 1 - 133, Том 1 - 134, Том 1 - 143, Том 1 - 156, Том 1 - 166, Том 1 - 173, Том 1 - 184, Том 1 - 185, Том 1 - 195
 Орлов Д. Н. Том 1 - 175
 Орочко А. А. Том 1 - 99, Том 1 - 100
 Островский А. Н. Том 1 - 22, Том 1 - 63, Том 1 - 105, Том 1 - 107, Том 1 - 133-135, Том 1 - 168, Том 1 - 170, Том 1 - 176, Том 1 - 236, Том 1 - 276, Том 1 - 281, Том 1 - 316, Том 1 - 324, Том 1 - 332
 Оффенбах Ж. Том 1 - 102
 Охлобыстин И. И. Том 1 - 262
 Охлопков Н. П. Том 1 - 280
- П**
 Павлов П. А. Том 1 - 20
 Павлова Н. А. Том 1 - 230
 Панин А. В. Том 1 - 260
 Паньоль М. Том 1 - 151
 Пастернак Б. Л. Том 1 - 69, Том 1 - 70, Том 1 - 182, Том 1 - 236
 Патрик-Кемпбелл С. Том 1 - 191
 Пашенная В. Н. Том 1 - 102
 Певцов И. Н. Том 1 - 12
 Петкер Б. Я. Том 1 - 164, Том 1 - 169, Том 1 - 178, Том 1 - 179, Том 1 - 181, Том 1 - 185
 Петлюра С. В. Том 1 - 113
 Петренко А. В. Том 1 - 215
 Петров В. Г. Том 1 - 205, Том 1 - 206
 Петров-Водкин К. С. Том 1 - 116
 Петрова В. А. Том 1 - 18, Том 1 - 20
 Петрушевская Л. С. Том 1 - 223, Том 1 - 246-248, Том 1 - 268
 Пешкова Е. П. Том 1 - 30
 Пикассо П. Том 1 - 194
 Пилявская С. С. Том 1 - 162, Том 1 - 164, Том 1 - 201, Том 1 - 247-249, Том 1 - 253, Том 1 - 254
 Пинчевский В. Ю. Том 1 - 232, Том 1 - 233, Том 1 - 251
 Победоносцев К. П. Том 1 - 150
 Погодин Н. Ф. Том 1 - 161, Том 1 - 164, Том 1 - 180, Том 1 - 194, Том 1 - 281
 Подгорный Н. А. Том 1 - 20, Том 1 - 51

- Позднякова Э. А. Том 1 - 184, Том 1 - 185
- Покровский А. Н. Том 1 - 173
- Поленов В. Д. Том 1 - 273
- Полонская В. В. Том 1 - 68
- Полякова Е. И. Том 1 - 107
- Понсов А. Д. Том 1 - 184, Том 1 - 281
- Попов А. А. Том 1 - 212, Том 1 - 213, Том 1 - 215-218, Том 1 - 234
- Попов А. Д. Том 1 - 170-173
- Попов В. А. Том 1 - 164, Том 1 - 178, Том 1 - 190
- Попов И. В. Том 1 - 206, Том 1 - 208, Том 1 - 282, Том 1 - 352
- Попова В. Н. Том 1 - 168, Том 1 - 175
- Попова Г. А. Том 1 - 190
- Проклова Е. И. Том 1 - 233
- Прудкин М. И. Том 1 - 113, Том 1 - 118, Том 1 - 126, Том 1 - 129, Том 1 - 134, Том 1 - 149, Том 1 - 150, Том 1 - 167-169, Том 1 - 173-175, Том 1 - 181, Том 1 - 184, Том 1 - 185, Том 1 - 189, Том 1 - 194, Том 1 - 199, Том 1 - 206, Том 1 - 207, Том 1 - 211, Том 1 - 213
- Пушкин А. С. Том 1 - 7, Том 1 - 9, Том 1 - 86, Том 1 - 87, Том 1 - 164, Том 1 - 165, Том 1 - 258, Том 1 - 260, Том 1 - 261, Том 1 - 361
- Пыжова О. И. Том 1 - 81
- Пятницкий К. П. Том 1 - 30
- Р**
- Рабинович И. М. Том 1 - 102, Том 1 - 121, Том 1 - 279, Том 1 - 314, Том 1 - 315, Том 1 - 322, Том 1 - 332
- Радищева О. А. Том 1 - 8, Том 1 - 9
- Радомысленский В. З. Том 1 - 175, Том 1 - 181
- Раевская Е. М. Том 1 - 18, Том 1 - 61, Том 1 - 91, Том 1 - 92, Том 1 - 104, Том 1 - 117
- Раевский И. М. Том 1 - 117, Том 1 - 136, Том 1 - 164, Том 1 - 175, Том 1 - 191, Том 1 - 193, Том 1 - 194
- Раздольский В. А. Том 1 - 193
- Райкин А. И. Том 1 - 206
- Ракитин Ю. Л. Том 1 - 61
- Раскольников Ф. Ф. Том 1 - 124
- Распутин Г. Е. Том 1 - 64
- Расцветаев В. Н. Том 1 - 202, Том 1 - 203
- Ремез А. О. Том 1 - 230
- Ремизова А. И. Том 1 - 100
- Рерих Н. К. Том 1 - 278, Том 1 - 300, Том 1 - 301
- Римский-Корсаков Н. А. Том 1 - 24, Том 1 - 25
- Розов В. С. Том 1 - 210, Том 1 - 223
- Розовский М. Г. Том 1 - 232, Том 1 - 234
- Роксанова М. Л. Том 1 - 11
- Росси Э. Том 1 - 128
- Ростовцева К. И. Том 1 - 173
- Рошин М. М. Том 1 - 199, Том 1 - 201, Том 1 - 204, Том 1 - 206, Том 1 - 220, Том 1 - 244, Том 1 - 282, Том 1 - 351, Том 1 - 352
- Рубенс П. Том 1 - 258
- Рудницкий К. Л. Том 1 - 176
- Рустейкис А. А. Том 1 - 87
- Рынди́н В. Ф. Том 1 - 152, Том 1 - 280, Том 1 - 336
- Рюриков Б. С. Том 1 - 181
- С**
- Саввина И. С. Том 1 - 215-217, Том 1 - 234, Том 1 - 241, Том 1 - 243, Том 1 - 246, Том 1 - 248, Том 1 - 249, Том 1 - 253, Том 1 - 254
- Савицкая М. Г. Том 1 - 11, Том 1 - 26, Том 1 - 27, Том 1 - 53, Том 1 - 71
- Садовские М. П. и О. О. Том 1 - 63
- Сазонтьев С. В. Том 1 - 260
- Салтыков-Щедрин М. Е. Том 1 - 82, Том 1 - 131, Том 1 - 234, Том 1 - 236, Том 1 - 237, Том 1 - 282, Том 1 - 358
- Салынский А. Д. Том 1 - 193
- Сальвини Т. Том 1 - 127
- Сальери А. Том 1 - 258
- Самарова М. А. Том 1 - 19-21, Том 1 - 24, Том 1 - 26, Том 1 - 33, Том 1 - 62
- Санин А. А. Том 1 - 11, Том 1 - 21, Том 1 - 24
- Сапунов Н. Н. Том 1 - 275
- Саркисов В. Ю. Том 1 - 230
- Сахновский В. Г. Том 1 - 119, Том 1 - 122, Том 1 - 130, Том 1 - 131, Том 1 - 136, Том 1 - 148, Том 1 - 159, Том 1 - 171
- Сац И. А. Том 1 - 50, Том 1 - 52, Том 1 - 54, Том 1 - 67, Том 1 - 71
- Свобода Й. Том 1 - 282
- Свободин Н. К. Том 1 - 164, Том 1 - 165, Том 1 - 181
- Сергачев В. Н. Том 1 - 208, Том 1 - 217, Том 1 - 234, Том 1 - 246
- Сергей Александрович, вел. кн. Том 1 - 11
- Серебряков Н. Н. Том 1 - 282, Том 1 - 352
- Серебрякова Т. В. Том 1 - 164
- Серов В. А. Том 1 - 273
- Сизов Н. И. Том 1 - 137
- Силич Л. Н. Том 1 - 184
- Симов В. А. Том 1 - 11, Том 1 - 22, Том 1 - 27, Том 1 - 36, Том 1 - 44, Том 1 - 56, Том 1 - 57, Том 1 - 67, Том 1 - 95, Том 1 - 116, Том 1 - 117, Том 1 - 132, Том 1 - 273, Том 1 - 276-278, Том 1 - 282, Том 1 - 284-287, Том 1 - 298, Том 1 - 319
- Симонов К. М. Том 1 - 173, Том 1 - 175, Том 1 - 345
- Симонов Р. Н. Том 1 - 180
- Синицын В. А. Том 1 - 57, Том 1 - 124, Том 1 - 127, Том 1 - 128
- Скирмунт С. А. Том 1 - 30
- Скриб Э. Том 1 - 174
- Скрябин А. Н. Том 1 - 54, Том 1 - 268
- Сластенина Н. И. Том 1 - 113, Том 1 - 114, Том 1 - 181
- Смирнов Б. А. Том 1 - 163, Том 1 - 164, Том 1 - 189, Том 1 - 194
- Смоктунувский И. М. Том 1 - 211-214, Том 1 - 217-220, Том 1 - 234, Том 1 - 236, Том 1 - 237, Том 1 - 239, Том 1 - 249-252, Том 1 - 257, Том 1 - 258
- Смолин Д. С. Том 1 - 105
- Смышляев В. С. Том 1 - 88
- Снайдерс Ф. Том 1 - 258
- Соболев Ю. В. Том 1 - 89, Том 1 - 100, Том 1 - 124
- Соколова В. С. Том 1 - 111, Том 1 - 112, Том 1 - 119, Том 1 - 143, Том 1 - 160, Том 1 - 164
- Соколовская Н. А. Том 1 - 129
- Соловьев В. А. Том 1 - 170
- Соловьева В. В. Том 1 - 85
- Соловьева И. Н. Том 1 - 60
- Солодовников А. В. Том 1 - 184
- Софокл Том 1 - 285
- Спешнева А. А. Том 1 - 282, Том 1 - 352
- Сталин И. В. Том 1 - 112, Том 1 - 142, Том 1 - 147, Том 1 - 164, Том 1 - 180, Том 1 - 181, Том 1 - 225, Том 1 - 227, Том 1 - 279
- Станиславский К. С. Том 1 - 11, Том 1 - 13, Том 1 - 14, Том 1 - 16-26, Том 1 - 28-33, Том 1 - 36, Том 1 - 38-44, Том 1 - 46-56, Том 1 - 58, Том 1 - 60-68, Том 1 - 70-77, Том 1 - 80, Том 1 - 81, Том 1 - 84, Том 1 - 86-93, Том 1 - 95-97, Том 1 - 100, Том 1 - 103, Том 1 - 105, Том 1 - 107, Том 1 - 111-113, Том 1 - 115, Том 1 - 117-120, Том 1 - 123, Том 1 - 127-134, Том 1 - 136, Том 1 - 145, Том 1 - 146, Том 1 - 153-155, Том 1 - 161, Том 1 - 163, Том 1 - 165, Том 1 - 168, Том 1 - 174, Том 1 - 177, Том 1 - 178, Том 1 - 188, Том 1 - 194, Том 1 - 273-276, Том 1 - 278, Том 1 - 279
- Станицын В. Я. Том 1 - 57, Том 1 - 105, Том 1 - 113, Том 1 - 117, Том 1 - 118, Том 1 - 136, Том 1 - 137, Том 1 - 145, Том 1 - 159, Том 1 - 164, Том 1 - 169, Том 1 - 174, Том 1 - 175, Том 1 - 179, Том 1 - 182, Том 1 - 184, Том 1 - 193, Том 1 - 194, Том 1 - 206, Том 1 - 207
- Стахович А. А. Том 1 - 77
- Стенберг Э. Г. Том 1 - 348
- Степанов А. Ф. Том 1 - 104
- Степанова А. И. Том 1 - 47, Том 1 - 124, Том 1 - 126, Том 1 - 140, Том 1 - 141, Том 1 - 146, Том 1 - 151, Том 1 - 153, Том 1 - 156, Том 1 - 158, Том 1 - 165, Том 1 - 174, Том 1 - 176, Том 1 - 179, Том 1 - 182, Том 1 - 183, Том 1 - 191, Том 1 - 192, Том 1 - 221, Том 1 - 243, Том 1 - 247, Том 1 - 248
- Стефенсон Дж. Том 1 - 110
- Столярова Л. Г. Том 1 - 201
- Стриндберг А. Том 1 - 94, Том 1 - 279, Том 1 - 311
- Строева М. Н. Том 1 - 105
- Суворин А. С. Том 1 - 11, Том 1 - 76
- Суворин М. А. Том 1 - 76
- Судаков И. Я. Том 1 - 105, Том 1 - 111, Том 1 - 116-118, Том 1 - 121, Том 1 - 124, Том 1 - 127, Том 1 - 129, Том 1 - 140, Том 1 - 175
- Судейкин С. Ю. Том 1 - 275
- Судьбинин С. Н. Том 1 - 31
- Сукачев И. И. Том 1 - 262
- Сумбаташвили И. Г. Том 1 - 282, Том 1 - 349
- Сулержицкий Л. А. Том 1 - 38, Том 1 - 51, Том 1 - 52, Том 1 - 56, Том 1 - 72, Том 1 - 75, Том 1 - 84, Том 1 - 88, Том 1 - 275
- Сургучев И. Д. Том 1 - 307
- Суреньяц В. Я. Том 1 - 274, Том 1 - 275
- Сурков Е. Д. Том 1 - 184
- Суров А. А. Том 1 - 173, Том 1 - 175
- Сушкевич Б. М. Том 1 - 84, Том 1 - 85, Том 1 - 88, Том 1 - 90
- Т**
- Табаков О. П. Том 1 - 232-234, Том 1 - 241, Том 1 - 242, Том 1 - 244, Том 1 - 249, Том 1 - 251-255
- Тагор Р. Том 1 - 151
- Таиров А. Я. Том 1 - 124
- Таманцова Р. К. Том 1 - 127
- Тамиров А. М. Том 1 - 81
- Тарасова А. К. Том 1 - 20, Том 1 - 42, Том 1 - 66, Том 1 - 70, Том 1 - 103, Том 1 - 112, Том 1 - 127, Том 1 - 130, Том 1 - 134, Том 1 - 135, Том 1 - 142, Том 1 - 143, Том 1 - 148, Том 1 - 149, Том 1 - 156, Том 1 - 158, Том 1 - 169, Том 1 - 170, Том 1 - 174, Том 1 - 175, Том 1 - 182, Том 1 - 183, Том 1 - 194, Том 1 - 201
- Тарханов М. М. Том 1 - 47, Том 1 - 68, Том 1 - 84, Том 1 - 105-107, Том 1 - 122, Том 1 - 126, Том 1 - 131, Том 1 - 132, Том 1 - 143, Том 1 - 161, Том 1 - 164
- Татлин В. Е. Том 1 - 166, Том 1 - 343
- Тенякова Н. М. Том 1 - 249, Том 1 - 251
- Титова М. А. Том 1 - 129, Том 1 - 140, Том 1 - 153
- Тихомиров И. А. Том 1 - 26
- Тихомирова Н. В. Том 1 - 117, Том 1 - 120
- Ткачук Н. Р. Том 1 - 226
- Товстоногов Г. А. Том 1 - 193, Том 1 - 202
- Толстой А. К. Том 1 - 11, Том 1 - 284
- Толстой А. Н. Том 1 - 170

- Толстой Л. Н. Том 1 - 28, Том 1 - 49, Том 1 - 60, Том 1 - 69, Том 1 - 70, Том 1 - 72, Том 1 - 86, Том 1 - 124, Том 1 - 148, Том 1 - 150, Том 1 - 177, Том 1 - 178, Том 1 - 277, Том 1 - 281
- Топорков В. О. Том 1 - 113, Том 1 - 126, Том 1 - 130-132, Том 1 - 137, Том 1 - 140, Том 1 - 141, Том 1 - 153-155, Том 1 - 164-166, Том 1 - 168, Том 1 - 169, Том 1 - 173, Том 1 - 178, Том 1 - 179, Том 1 - 181
- Топчиев Л. Г. Том 1 - 184, Том 1 - 185
- Тренев К. А. Том 1 - 103, Том 1 - 153, Том 1 - 280
- Троцюк Б. Я. Том 1 - 201
- Тулуз-Лотрек А. де Том 1 - 67
- Тургенев И. С. Том 1 - 7, Том 1 - 9, Том 1 - 60-62, Том 1 - 278, Том 1 - 294, Том 1 - 296
- У**
- Уайльд О. Том 1 - 151, Том 1 - 174
- Узунов П. Г. Том 1 - 88
- Ульянов Н. П. Том 1 - 50, Том 1 - 111, Том 1 - 275, Том 1 - 278, Том 1 - 288, Том 1 - 292, Том 1 - 318
- Уралов И. М. Том 1 - 62, Том 1 - 95
- Успенская М. А. Том 1 - 75
- Ф**
- Федотов И. С. Том 1 - 176
- Федотова Г. Н. Том 1 - 63
- Феклистов А. В. Том 1 - 234, Том 1 - 244
- Феодор Иоаннович, царь Том 1 - 258
- Фрейбергс А. Том 1 - 252
- Фурцева Е. А. Том 1 - 226
- Х**
- Хайютина С. В. Том 1 - 40, Том 1 - 54, Том 1 - 75
- Ханаева Е. Н. Том 1 - 179, Том 1 - 210, Том 1 - 213, Том 1 - 217
- Харламов А. П. Том 1 - 30
- Хачатурян А. И. Том 1 - 164
- Хмелев Н. П. Том 1 - 11, Том 1 - 105-107, Том 1 - 110, Том 1 - 113, Том 1 - 116, Том 1 - 120, Том 1 - 122, Том 1 - 124, Том 1 - 142, Том 1 - 143, Том 1 - 149-151, Том 1 - 153, Том 1 - 156, Том 1 - 164, Том 1 - 168, Том 1 - 170-173, Том 1 - 281
- Хованская Е. А. Том 1 - 164, Том 1 - 190, Том 1 - 251
- Ходасевич В. М. Том 1 - 281
- Храпченко М. Б. Том 1 - 170
- Ц**
- Церетелли Н. М. Том 1 - 75
- Ч**
- Чайковский П. И. Том 1 - 24
- Чаковский А. Б. Том 1 - 194
- Чебан А. И. Том 1 - 173, Том 1 - 174, Том 1 - 178
- Чепурин К. Э. Том 1 - 262, Том 1 - 263
- Чесноков П. Г. Том 1 - 93
- Чехов А. П. Том 1 - 7, Том 1 - 9, Том 1 - 14, Том 1 - 16, Том 1 - 17, Том 1 - 19, Том 1 - 24, Том 1 - 26-30, Том 1 - 39-41, Том 1 - 43, Том 1 - 45, Том 1 - 48, Том 1 - 49, Том 1 - 52, Том 1 - 69, Том 1 - 72, Том 1 - 86, Том 1 - 105, Том 1 - 128, Том 1 - 156, Том 1 - 159, Том 1 - 184, Том 1 - 211, Том 1 - 214, Том 1 - 217-219, Том 1 - 223, Том 1 - 237, Том 1 - 246, Том 1 - 258, Том 1 - 264-268, Том 1 - 280, Том 1 - 281, Том 1 - 286, Том 1 - 287, Том 1 - 341, Том 1 - 344, Том 1 - 347, Том 1 - 348, Том 1 - 354, Том 1 - 355, Том 1 - 359, Том 1 - 362
- Чехов М. А. Том 1 - 12, Том 1 - 20, Том 1 - 59, Том 1 - 73, Том 1 - 75, Том 1 - 84-86, Том 1 - 88, Том 1 - 89, Том 1 - 94-98, Том 1 - 100, Том 1 - 103, Том 1 - 105
- Чиатурели М. Э. Том 1 - 180
- Чирсков Б. Ф. Том 1 - 174
- Чупятов Л. Т. Том 1 - 116
- Чурикова И. М. Том 1 - 213
- Чушкин Н. Н. Том 1 - 72
- Чхеидзе Т. Том 1 - 222, Том 1 - 234
- Ш**
- Шалапин Ф. И. Том 1 - 87
- Шаширо А. Я. Том 1 - 249
- Шатров М. Ф. Том 1 - 199, Том 1 - 225, Том 1 - 226
- Шверубович В. В. Том 1 - 150, Том 1 - 164
- Шевченко Ф. В. Том 1 - 63, Том 1 - 75, Том 1 - 83, Том 1 - 105, Том 1 - 107, Том 1 - 120, Том 1 - 169, Том 1 - 178, Том 1 - 185
- Шейнин Л. Р. Том 1 - 193, Том 1 - 194
- Шейнцис О. А. Том 1 - 281
- Шекспир В. Том 1 - 7, Том 1 - 9, Том 1 - 36, Том 1 - 37, Том 1 - 72, Том 1 - 73, Том 1 - 124, Том 1 - 127, Том 1 - 128, Том 1 - 153, Том 1 - 171, Том 1 - 182, Том 1 - 274, Том 1 - 299, Том 1 - 325
- Шереметьева А. А. Том 1 - 93
- Шеридан Р. -Б. Том 1 - 159, Том 1 - 160, Том 1 - 280, Том 1 - 340
- Шестопалова Н. А. Том 1 - 231
- Шеффер П. Том 1 - 232, Том 1 - 258
- Шехтель Ф. О. Том 1 - 274
- Шиллер Ф. Том 1 - 75, Том 1 - 124, Том 1 - 182
- Шифрин Н. А. Том 1 - 128, Том 1 - 279, Том 1 - 281, Том 1 - 327, Том 1 - 345, Том 1 - 347
- Шишков А. Г. Том 1 - 179
- Шкаликов С. В. Том 1 - 253, Том 1 - 262, Том 1 - 263
- Шнырев С. Ю. Том 1 - 260, Том 1 - 261
- Шоу Б. Том 1 - 191, Том 1 - 192
- Щ**
- Щербаков А. А. Том 1 - 180
- Щербаков Б. В. Том 1 - 202, Том 1 - 253
- Щербаков П. И. Том 1 - 242, Том 1 - 243, Том 1 - 246
- Щукин Б. В. Том 1 - 100
- Э**
- Эггерт К. В. Том 1 - 75
- Эзов Л. Д. Том 1 - 167
- Эльясон И. Л. Том 1 - 164
- Эрдман Б. Р. Том 1 - 281, Том 1 - 326
- Эрдман Н. Р. Том 1 - 192
- Эфрос А. В. Том 1 - 193, Том 1 - 220-222, Том 1 - 234, Том 1 - 249
- Эфрос А. М. Том 1 - 88, Том 1 - 104
- Эфрос Н. Е. Том 1 - 8, Том 1 - 9, Том 1 - 20, Том 1 - 21, Том 1 - 23, Том 1 - 30, Том 1 - 33, Том 1 - 36, Том 1 - 38, Том 1 - 42, Том 1 - 44, Том 1 - 49, Том 1 - 60, Том 1 - 64, Том 1 - 81, Том 1 - 82, Том 1 - 84
- Ю**
- Южин А. И. Том 1 - 58, Том 1 - 63
- Юзовский Ю. Том 1 - 143, Том 1 - 155
- Юон К. Ф. Том 1 - 95, Том 1 - 278, Том 1 - 309, Том 1 - 331
- Юра Г. П. Том 1 - 140
- Юревич И. А. Том 1 - 230, Том 1 - 250, Том 1 - 251
- Юткевич С. И. Том 1 - 164
- Юшкевич С. С. Том 1 - 58, Том 1 - 298
- Я**
- Яблоновский С. В. Том 1 - 88
- Якубовская О. А. Том 1 - 129
- Якунина В. С. Том 1 - 240
- Яншин М. М. Том 1 - 107, Том 1 - 111, Том 1 - 112, Том 1 - 140, Том 1 - 146, Том 1 - 159-161, Том 1 - 176, Том 1 - 177, Том 1 - 195, Том 1 - 206-208
- Ярошенко Н. А. Том 1 - 176
- Ярцев П. М. Том 1 - 42, Том 1 - 49, Том 1 - 61, Том 1 - 82

Содержание

От редакторов-составителей.....	7	Село Степанчиково.....	90	Залп “Авроры”.....	180
Спектакли		Каин.....	92	Мария Стюарт.....	182
Царь Федор Иоаннович.....	11	Эрик XIV.....	94	Золотая карета.....	184
Чайка.....	14	Ревизор.....	95	Братья Карамазовы.....	188
Дядя Ваня.....	17	Принцесса Турандот.....	98	Милый лжец.....	191
Одинокое.....	20	Лизистрата.....	101	Дульсинея Тобосская.....	195
Снегурочка.....	22	Пугачевщина.....	103	Последние.....	197
Доктор Штокман.....	24	Горячее сердце.....	105	Валентин и Валентина.....	199
Три сестры.....	26	Дни Турбиных.....	110	Сталевары.....	202
Мещане.....	29	Безумный день.....	113	Старый Новый год.....	204
На дне.....	31	Бронепоезд 14-69.....	116	Соло для часов с боем.....	206
Юлий Цезарь.....	36	Унтиловск.....	119	Заседание парткома.....	208
Вишневы сад.....	39	Блокада.....	121	Иванов.....	211
Иванов.....	41	Дядюшкин сон.....	122	Утиная охота.....	214
Дети солнца.....	43	Воскресение.....	124	Чайка.....	217
Горе от ума.....	45	Отелло.....	127	Тартюф.....	220
Бранд.....	48	Страх.....	128	Наедине со всеми.....	223
Драма жизни.....	49	Мертвые души.....	130	Так победим!.....	225
Жизнь человека.....	51	Таланты и поклонники.....	133	Вагончик.....	230
Синяя птица.....	53	Пиквикский клуб.....	136	Амадей.....	232
У врат царства.....	56	Платон Кречет.....	140	Господа Головлевы.....	234
Анатэма.....	58	Враги.....	142	Дядя Ваня.....	237
Месяц в деревне.....	60	Мольер.....	145	Серебряная свадьба.....	241
На всякого мудреца		Анна Каренина.....	148	Перламутровая Зинаида.....	244
довольно простоты.....	63	Земля.....	151	Московский хор.....	246
Братья Карамазовы.....	64	Тартюф.....	153	Кабала святош.....	249
У жизни в лапах.....	67	Три сестры.....	156	Горе от ума.....	253
Живой труп.....	69	Школа злословия.....	159	Возможная встреча.....	257
Гамлет.....	71	Кремлевские куранты.....	161	Борис Годунов.....	258
Мнимый больной.....	73	Последние дни.....	164	Злодейка или Крик дельфина.....	262
Николай Ставрогин.....	75	Глубокая разведка.....	166	Три сестры.....	264
Хозяйка гостиницы.....	80	Последняя жертва.....	168	Сценография	
Смерть Пазухина.....	82	Трудные годы.....	170	Вступительная статья.....	273
Сверчок на печи.....	84	Зеленая улица.....	173	Иллюстрации.....	284
Пушкинский спектакль.....	86	Поздняя любовь.....	176		
Потоп.....	88	Плоды просвещения.....	177	Именной указатель.....	363

МОСКОВСКИЙ
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕАТР

СТО ЛЕТ

Том первый
Спектакли и сценография

Техническое редактирование
и верстка

Т. В. Новицкой

Сканирование
и обработка иллюстраций

Н. Ю. Панкевича

Корректор

О.Г.Наренкова

Московский Художественный театр. 100 лет
В двух томах. Том I
М.: МХТ, 1998—368 с.: ил.

Подписано в печать 11.11.97
Формат 60×100/8. Бумага мелованная матовая
Гарнитура NewBaskerville
Печ. л. 46. Тираж 4 000

Издательство
“Московский Художественный театр”
ЛР № 021090 от 27.01.97
103009, Москва, Камергерский переулок, 3
Телефон издательства (095) 229 91 71

Отпечатано в типографии
Mladinska Knjiga, Любляна, Словения
при содействии ООО “Инкомбук”

ISBN 5-900020-02-9



9 785900 020020 >



Генеральный спонсор издания
Falcondale Developments Ltd



Издательство
“Московский Художественный театр”



МОСКОВСКИЙ
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕАТР

СТО ЛЕТ

Moscow Art Theatre: One Hundred Years

Том второй

Имена и документы

Volume Two

The Names and the Documents

Издательство
“Московский
Художественный
театр”
Москва
1998

ISBN 5-900020-03-7

©
Издательство
“Московский
Художественный театр”,
текст,
1998
Moscow Art Theatre
Publishers, Inc.,
1998

Все права защищены
All rights reserved
worldwide

©
В. Е. Валериус,
Т. В. Новицкая,
Н. Ю. Панкевич,
оформление,
1998

Работа выполнена
в научно-исследовательском
секторе
Школы-студии (ВУЗ) им.
Вл. И. Немировича-Данченко
при МХАТ
им. А. П. Чехова
Под редакцией
А. М. Смелянского
(главный редактор),
И. Н. Соловьевой,
О. В. Егошиной

Авторы статей
в разделе
“Имена”:
А. Л. Бобылева,
Г. Ю. Бродская,
В. Я. Виленкин,
И. Н. Виноградская,
В. С. Давыдов,
М. Ю. Давыдова,
О. В. Егошина,
С. М. Курач,
А. А. Михайлова,
А. М. Островский,
О. А. Радищева,
Лоренс Сенелик,
А. М. Смелянский,
И. Н. Соловьева,
М. И. Туровская,
М. В. Хализева,
Е. А. Шингарева

Художники
В. Е. Валериус,
Т. В. Новицкая,
Н. Ю. Панкевич

Редактор-организатор
А. А. Ильницкая

*Книга увидела свет
благодаря содействию
Банковской группы*



*Исследовательская часть
проекта
была поддержана грантом
Российского гуманитарного
научного фонда*

*Второй том настоящего издания
выпущен при поддержке
Государственного Комитета РФ
по печати*

МХАТ имени А. П. Чехова

*выражает глубокую благодарность
всем тем, кто помог изданию этой книги:*



**Диалог Банку
Министерству культуры России
Фонду им. К. С. Станиславского
АО “Корпорация СИНТЕЗ”
Компании “Филип Моррис”**

Сердечная благодарность:
Олегу Табакову,
ректору Школы-студии МХАТ
Александру Калягину,
председателю СТД России
Андрею Маковскому,
заместителю председателя СТД России
Олегу Лернеру,
директору Культурного центра СТД России
Игорю Погребинскому,
директору Школы оперного искусства
Леониду Шафферу,
советнику председателя СТД России
Григорию Нерсесяну,
директору АСТИ
Нине Костиной,
*вице-президенту международного
гуманитарного фонда “Франк”*

*Искренняя признательность тем, кто помогал
на всех этапах создания этой книги:*

В. С. Давыдову,
директору Музея МХАТ
**М. Н. Бубновой, Т. Л. Ждановой,
М. Ф. Полкановой, О. А. Радищевой,
Л. И. Савельевой, Е. А. Шингаревой,**
научным сотрудникам Музея МХАТ
В. П. Нечаеву,
директору Центральной научной библиотеки СТД РФ

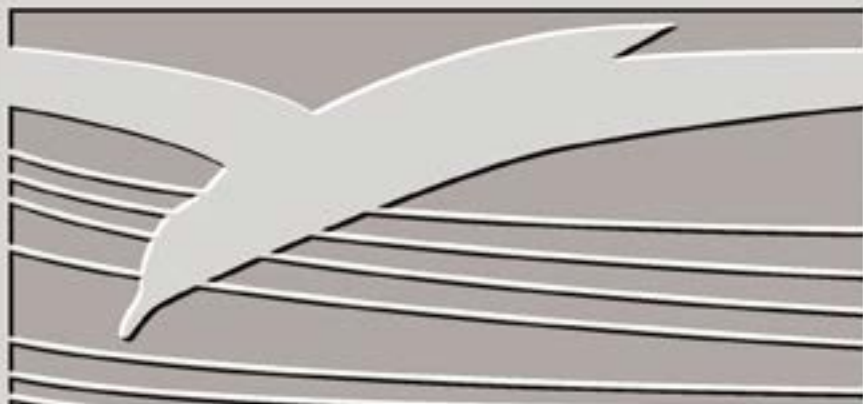
а также:

**А. В. Оганесян, З. П. Удальцовой,
М. В. Хализевой,
И. А. Александрову,**
фотографу МХАТ

**В. П. Брейтбурд, Т. А. Горячевой, Е. А. Кеслер, Н. Ю.
Мягковой, А. А. Ниловской,**
сотрудникам МХАТ и Школы-студии

Принятые сокращения:

- МХТ** –
Московский Художественно-Общедоступный театр (до 1901 г.) и Московский Художественный театр (до 1919 г.)
- МХАТ** –
Московский Художественный академический театр
- МХАТ-2** –
Московский Художественный академический театр Второй
- БДТ** –
Ленинградский Большой Драматический театр им. М. Горького и Ленинградский Большой Драматический театр им. Г. А. Товстоногова
- ЦДТ** –
Центральный Детский театр (Российский академический молодежный театр, РАМТ)
- ЦТКА** –
Центральный театр Красной Армии
- ЦТСА** –
Центральный театр Советской Армии
- Школа-студия** –
Школа-студия МХАТ (ВУЗ) им. Вл. И. Немировича-Данченко при МХАТ СССР им. М. Горького и Школа-студия им. Вл. И. Немировича-Данченко при МХАТ им. А. П. Чехова
- Филармоническое училище** –
Музыкально-драматическое училище при Московском Филармоническом обществе
- ГИТИС** –
Государственный институт театрального искусства им. А. В. Луначарского, с 1990 г. – Российская академия театрального искусства (РАТИ)
- ГЦТМ** –
Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина
- ЛГИТМиК** –
Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии, до 1961 г. – Ленинградский театральный институт им. А. Н. Островского
- ВГИК** –
Всесоюзный государственный институт кинематографии
- Н.а. СССР** –
народный артист СССР
- Н.а. РСФСР** –
народный артист РСФСР
- Н.а. России** –
народный артист России (после 1991 г.)
- З.д.и. РСФСР** –
заслуженный деятель искусств РСФСР
- З.д.и. России (з.д.и. РФ)** –
заслуженный деятель искусств России (после 1991 г.)
- З.а. РСФСР (з.а. РФ)** –
заслуженный артист РСФСР
- З.а. России** –
заслуженный артист России (после 1991 г.)
- З.р.к. РСФСР** –
заслуженный работник культуры РСФСР
- Нар. худ. СССР** –
народный художник СССР
- Нар. худ. РСФСР** –
народный художник РСФСР
- Нар. худ. РФ** –
народный художник России
- КС-8** –
К. С. Станиславский. Собрание сочинений в восьми томах. М., “Искусство”, 1954–1961
- КС-9** –
К. С. Станиславский. Собрание сочинений в девяти томах. М., “Искусство”, 1988 –
- Архив КС** –
Музей МХАТ, архив К. С. Станиславского
- Архив НД** –
Музей МХАТ, архив Вл. И. Немировича-Данченко
- Летопись** –
И. Н. Виноградская. Жизнь и творчество К. С. Станиславского. Летопись в четырех томах. М., ВТО, 1971–1976
- НД. ИП** –
Вл. И. Немирович-Данченко. Избранные письма в двух томах. М., “Искусство”, 1979
- КЧ** –
Ольга Леонардовна Книппер-Чехова. Часть первая. Воспоминания и статьи. Переписка с А. П. Чеховым (1902–1904). Часть вторая. Переписка (1896–1959). Воспоминания об О. Л. Книппер-Чеховой. М., “Искусство”, 1972
- МЧ-2** –
Михаил Чехов. Литературное наследие в двух томах. М., “Искусство”, 1986
- Марков** –
П. А. Марков. О театре. В четырех томах. М., “Искусство”, 1974–1977
- Гиацинтова** –
С. В. Гиацинтова. С памятью наедине. М., “Искусство”, 1985
- В текстах допускаются сокращения:
К. С. –
К. С. Станиславский;
Н.-Д. –
Вл. И. Немирович-Данченко

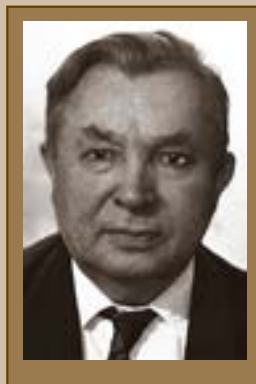


МОСКОВСКИЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕАТР

100 ЛЕТ
ИМЕНА

Цифры слева от текста отсылают читателя к страницам первого тома настоящего издания, где фигурирует лицо, которому посвящена данная словарная статья.

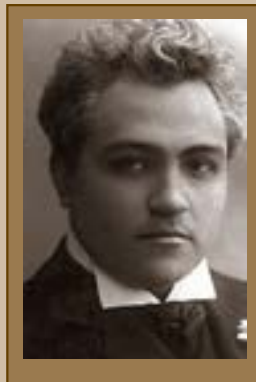
Николай Николаевич Авдеев



(10.4.1912, дер. Тельвяково Каржаченского р-на Ивановской обл. – 24.4.1995, Москва) – столяр-краснодеревщик. З.р.к.РСФСР (1969). До поступления в МХАТ в 1937 г. работал столяром в кооперативной артели, на заводе “Станколит”, кинофабрике, в ТЮЗе, Театре им. Ермоловой. А. умел найти решение любой предложенной

художником конструкции декораций. Прослужил в Художественном театре почти полвека в начале как столяр объемно-декорационной мастерской, потом стал заведующим цехом объемных декораций.

Александр Иванович Адашев



(наст. фам. Платонов; 1871–1934[?]) – актер, педагог. До поступления в МХТ был на первых ролях в провинции. Во МХТ был с 1898 по 1913 г. С его приглашением связывались известные надежды – Станиславский репетировал с ним царя Федора и довел работу до показа, после которого исполнителя заме-

48
нили (впрочем, в первом сезоне А. все же дали возможность выступить в этой роли). Потеряв перспективу быть премьером, А., однако, остался в труппе. Первый исполнитель ролей: Бассанио (“Венецианский купец”, 1898), Вестник (“Антигона”, 1899), Орсино (“Двенадцатая ночь”, 1899), Алешка (“На дне”, 1902), Молчалин (“Горе от ума”, 1906), дедушка (“Синяя птица”, 1908), Земляника (“Ревизор”, 1908), пан Муссялович (“Братья Карамазовы”, 1910), отец Маши (“Живой труп”, 1911),

Трембинский (“Нахлебник”, 1912), генерал на “балу искусств” (“Николай Ставрогин”, 1913) и др.

С 1906 г. – руководитель частной школы на паях Курсы драмы Адашева, пользовавшейся большой популярностью. Так, эти курсы закончили Серафима Бирман, Мария Дурасова и некоторые другие участники будущей Первой студии. Преподавателями были актеры МХТ; здесь намеревался вести педагогическую деятельность сам Станиславский и по его указаниям приступил к занятиям Л. А. Сулержицкий. Здесь начинал Е. Б. Вахтангов. По сложившейся традиции курсы стали подготовительными для последующего поступления в школу МХТ. В 1913 г. Курсы драмы Адашева распались из-за внутреннего скандала, когда их покинуло большинство учащихся и преподавателей. А. был обвинен в нарушении норм нравственности. Дальнейшая актерская и педагогическая деятельность А. прошла в провинции, в частности в Киеве.

О. Р.

Стелла Адлер



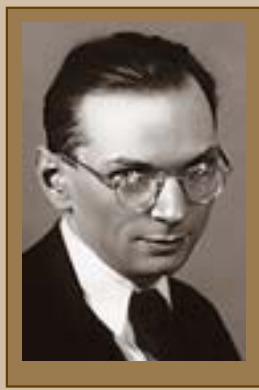
(10.2.1902 [1903?] – 1992) – американская актриса и педагог. Дочь известного еврейского актера-продюсера, А., начиная с четырех лет, играла вместе с родителями в пьесах Толстого и Гауптмана. В 20-е годы училась у Р. Болеславского в Американском Лабораторном театре. Несмотря на расхождение в некоторых

существенных принципах, А. присоединилась к Group-Theatre в 1931 г., став женой его основателя Харолда Клермена и исполнительницей ведущих ролей в пьесах Клиффорда Одетса “Проснись и пой” и “Потерянный рай” (обе – 1935 г.). В июле 1934 г. А. и Клермен отправились в Париж, надеясь в личных встречах со Станиславским разрешить возникавшие у нее творческие проблемы и получить истолкование “системы” из первых рук. По воспоминаниям Клермена, их беседы и занятия продолжались пять недель (работали над пьесой Ховарда Лоусона

“Gentlewoman”). А. вернулась в США с тем, что можно бы назвать схемой основных элементов “системы”, которую Станиславский начертил для нее собственноручно. Ощувив себя прямой ученицей русского мэтра, А. обвинила руководителя Group Theatre Ли Страсберга в отступлении от сути “системы”, а тот в свою очередь настаивал, что А. дезинформировала Станиславского насчет его, Страсберга, практики. Итогом стал развал их театра и пожизненная неприязнь двух главных пропагандистов “системы” в Америке. Суть спора заключалась в том, что в противоположность Страсбергу, который опирался прежде всего на аффективную память (понятие, важное для ранних поисков Станиславского), А. фокусировала внимание студентов прежде всего на сквозном действии и сверхзадаче. Ее учениками были Марлон Брандо, Уоррен Битти, Роберт Де Ниро, который говорит, что он обязан всем ее школе. Автор книги “Техника актера”, А. продолжала преподавать актерское мастерство вплоть до самой смерти.

Лоренс Сепелик

Николай Павлович Акимов



(3.4.1901, Харьков — 6.9.1968, Москва) — театральный художник, режиссер, график. Н.а. СССР (1960). В 1916—1918 гг. учится в Новой художественной мастерской (Петроград) у М. Добужинского, В. Шухаева, А. Яковлева, которые предъявляют особо строгие требования к рисунку. В 1922—1924 гг. — студент Академии художеств.

159
160
340

Занимается книжной и журнальной графикой. Жесткий “шухаевский” рисунок, подчеркнутая объемность форм, чеканность очертаний, ироничность — эти свойства графики А. сохраняются в его театральных работах, портретах, плакатах. Как сценограф А. начинает в 1923—1924 гг. в петроградских театрах малых форм, музыкальной комедии. Затем оформляет ряд спектаклей в БДТ, Актраме (б.Александринский) и др. В ранних спектаклях А. декорации трансформируются на глазах у зрителей, мебель оживает и делает трюки, применяются кинематографические ракурсы, приемы киномонтажа.

При этом декорации А. всегда сохраняют изобразительную конкретность. Затем все более последовательно сочетает архитектурно-объемную декорацию с живописью, сохраняя неожиданность ракурсов, подчеркнутость форм, ироничность.

В 1927 г. приглашается в Театр им. Вахтангова, где оформляет “Разлом” Б. Лавренева (1927), “Коварство и любовь” Ф. Шиллера (1930), “Гамлета” В. Шекспира (1932), в котором А. выступает как режиссер (с вахтанговским театром А. неоднократно работает и впоследствии).

В 1935—1949 гг. и в 1956—1968 гг. возглавляет художественное руководство Ленинградского театра Комедии. В 1954 г. организует театральнопостановочный факультет в Ленинградском театральном институте имени А. Н. Островского и остается его главой до конца своей жизни.

В МХАТ А. приглашается для оформления “Любови Яровой” К. Тренева (1936) в режиссуре Вл. И. Немировича-Данченко и И. Я. Судакова. Вряд ли пьеса Тренева соответствовала вкусам художника, время также не способствовало проявлению индивидуальности (началась “борьба с формализмом”), во всяком случае декорации А. к “Любови Яровой” не обнаруживали своеобразия его изобразительной интерпретации драмы, но не утратили акимовской манеры. Поворотный круг подавал интерьеры, дворы, фрагменты улиц южного городка времен гражданской войны, архитектурные объемы подчеркивались искусной живописной обработкой. В “Школе злословия” Р. -Б. Шеридана (1940, режиссура Н. М. Горчакова и П. С. Ларгина, руководитель постановки В. Г. Сахновский) выбор художника был точен. Склонность А. к пародии, шутке реализовалась здесь в той мягкой манере, в которой играли спектакль мхатовские мастера. А. создал чуть чопорные и безукоризненно элегантные интерьеры староанглийской архитектуры, с панелями темного дерева или шпалерами, с портретами в изысканных рамках, регулярный до педантизма парк на заднике, исторически точные костюмы с подчеркнутыми силуэтами и акцентированными деталями.

В “Офицере флота” А. Крона (1945, режиссура Н. М. Горчакова и И. М. Раевского) открыл поэтическую сторону своего дарования, скупю и проникновенно написал пейзажи блокадного Ленинграда: пустынные набережные, каналы, разрушенные обстрелами стены домов, замершие у причалов корабли.

А. Михайлова

Ирина Григорьевна Акулова



(р. 8.6.1951, Кинешма) — актриса. З.а. РСФСР (1986). Окончила Школу-студию в 1972 г. и поступила в “Современник” (Валентину в пьесе “Валентин и Валентина” Рощина сыграла здесь, еще будучи студенткой, 1971). В МХАТ с сезона 1972/73 г. Первые роли здесь: девочка, “На дне”; Цаго, “Пока арба не перевернулась”; Воронцова, “Последние дни”. Она

использовала в ранних работах свои данные лирической актрисы (по-старому ее числили бы инженером), трогательную женственность и изящество, обаяние юности (А. была почти ровесницей своих первых героинь-девочек). Играла (хотя чаще всего не в первом составе) центральные женские роли: Пушкина (“Последние дни”, 1974), Валентина, а потом Женя (“Валентин и Валентина”, 1974, 1977), Нина (“Чайка” в постановке Б. Ливанова, 1975), Саша (“Иванов”, 1977), Алена (“Муж и жена снимут комнату”, 1977), Машенька (“На всякого мудреца довольно простоты”, 1979), Маша (“Кремлевские куранты”, 1980), Мария Александровна (“Путь”, 1981), Наташа (“Колея”, 1987) и др. Однако рост мастерства, саморазвитие интересного дарования в этом цикле работ вряд ли обнаруживались. После раздела вошла в МХАТ им. Горького (Наташа, “На дне”, 1987; Наташа, “Три сестры”, 1988; Эльза, “Путь в Мекку”, 1988; Настя, “На дне”, 1988). В 1989 г. перешла в студию “Арт-центр”.

Анна Сергеевна Алеева



(урожд. Алексеева, в замуж. Штекер; 15.11.1866, Москва — 1.5.1936, Москва) — сестра, ученица и партнерша К. С. Станиславского по Алексеевскому кружку и Обществу искусства и литературы, в труппе МХТ с 1899 до 1903 г. Сыграла в МХТ: Марию Годунову в “Смерти Иоанна Грозного”,

Ганну в “Геншеле”, Елену Прекрасную и Весну (один раз) в “Снегурочке”. Ушла из театра по домашним обстоятельствам.

Игорь Абрамович Александров



(р.22.4.1931, Москва) – театральный фотограф. Работает в МХАТ с 1958 г. Вслед за М. А. Сахаровым и А. А. Горнштейном стал основным фотолетописцем Художественного театра.

Николай Григорьевич Александров



(21.12.1870, Москва – 3.11.1930, Москва) – актер, режиссер, педагог. З.а.РСФСР (1928). Родился в семье ювелирного мастера, происходившего из крепостных. Учился в Училище живописи, ваяния и зодчества. С 1887 г. играл как любитель в московских театрах Немчинова, Секретарева, Пушкинском, в Немецком клубе у А.

40

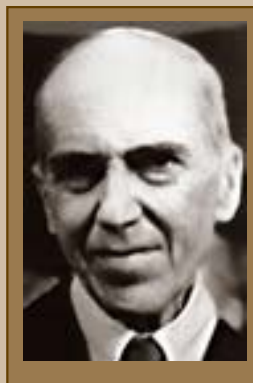
А. Рассказова, в селе Богородском у Р. Вейхеля и др., а также в антрепризах Орла и Новочеркасска. В 1896–1898 гг. – помощник режиссера и актер Общества искусства и литературы (Вася в “Горячем сердце”, становой в “Завтраке у предводителя”). С 1898 г. до конца жизни – в МХТ. Первый исполнитель ролей: Яша (“Вишневый сад”, 1904), Свиныя (“Синяя птица”, 1908), Коробкин (“Ревизор”, 1908), Артемьев (“Живой труп”, 1911), Иван Петрович (“Мысль”, 1914), Трофим Северьяныч (“Смерть Пазухина”, 1914), комендант (“Путачевщина”, 1925), Ришбон (“Продавцы славы”, 1926). Играл роли Медведева и Актера в “На дне”. Вместе с К. С. Станиславским – режиссер спектакля “Слепые”, “Непрошенная”, “Там, внутри” (1904). По словам Вл. И. Немировича-Данченко, в А. “главное было не артист, а необыкновенный помощник режиссера.

Исключительный, каких мало знал русский театр за все время его существования. А потом и исполнитель многих вторых ролей”.

С 1913 г. – один из основателей и педагогов частной Школы драматического искусства (“Школа трех Николаев” – Н. Г. Александрова, Н. О. Массалитинова и Н. А. Подгорного), в 1916 г. преобразованной во Вторую студию МХТ.

О. Р.

Игорь Константинович Алексеев



(14.9.1894, Москва – 5.5.1974, Москва) – хранитель Дома-музея К. С. Станиславского. Сын Станиславского и М. П. Лилиной. Окончил три курса историко-филологического факультета Московского университета. Заболев туберкулезом, А. не смог продолжить образование. В 1918 г. был формально зачислен сотрудником в труппу МХТ. С 1922 по

1930 г. – лечился в Швейцарии (Давос). С 1930 по 1936 г. А. жил в Париже, где учился в архитектурной школе. В 1931 г. участвовал в репетициях театра М. А. Чехова (Париж). В 1932–1942 гг. был женат на внучке Толстого Александре Михайловне. С 1936 по 1947 г. жил в Марокко (Сиди-Бетташ, Рабат), где обосновались некоторые члены семьи Толстых. А. имел землю и вел хозяйство. В 1948 г. вместе с дочерью Ольгой А. вернулся в Москву. С 1948 по 1966 г. работал в музее МХАТ и в его филиале – Доме-музее Станиславского. “Тихий, нежный Игорь” (В. В. Шверубович, “О старом Художественном театре”) – вечное опасение и забота Станиславского. Необходимость оплачивать его лечение была одной из причин, побудившей Станиславского принять заказ американского издательства и надиктовать “Мою жизнь в искусстве”. Их духовная связь укрепляется тем, что А. увлекается “системой”. А. приехал к отцу в Баденвейлер и Ниццу, в 1929 г. записывал под диктовку режиссерские планы постановок “Огелло” (МХАТ) и “Севильский цирюльник” (Оперный театр им. Станиславского). А. состоял в постоянной переписке с родителями, представляющей серьезный историко-театральный интерес.

О. Радищева

Николай Павлович Алексеев

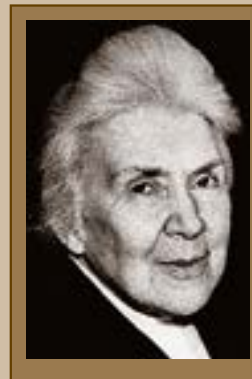


189

(30.10.1929, Москва – 18.8.1983, Соловецкие острова) – актер, педагог. З.а.РСФСР (1967). Окончил Школу-студию (1952). В МХАТ работал с 1952 по 1983 г. В 1973 г. назначен проректором Школы-студии по научной работе, с 1980 г. – ректор. На сцене МХАТ сыграл 48 ролей. Из них наиболее значительные: Влас (“Дачники”, 1953), Вася (“Горячее сердце”, 1956), Рыбаков (“Кремлевские куранты”, 1956), Андрей (“Три сестры”, 1958), Алеша (“Братья Карамазовы”, 1960), Платон Кречет (“Платон Кречет”, 1963), Синцов (“Враги”, 1968), Медведенко (“Чайка”, 1968). Как актеру А. были присущи мягкость красок, деликатный психологический анализ, готовность вникнуть в мир идей, которыми живут его герои.

О. Р.

Кира Константиновна Алексеева-Фальк



(21.7.1891, Любимовка – 13.5.1977, Москва) – дочь К. С. Станиславского. Образование получила в гимназии Ржевской, училась затем на Высших женских курсах Герье (философское отделение), думала о карьере певицы и о профессиональных занятиях живописью, брала уроки в частной школе К. Ф. Юона, затем в студии

И. И. Машкова; в 1916 г. участвовала в выставке “Бубновый валет”, а также в ряде выставок, устраиваемых в пользу раненых воинов. Вышла замуж за художника Р. Р. Фалька. После революции продолжала занятия живописью в Высших художественно-технических мастерских (ВХУТЕМАС), где была до 1929 г. в классе П. П. Кончаловского. Осенью 1937 г. включилась в занятия Оперно-драматической студии Станиславского, а

в 1938 г. была принята на ассистентское (режиссерско-педагогическое) отделение студии, которое окончила в феврале 1941 г. и была оставлена в студии как педагог по художественному чтению и словесному действию.

С 1943 г. хранитель (по договору), с 1947 г. — директор, а с 1965 г. — главный хранитель Дома-музея Станиславского.

Самуил Иосифович Алешин



(наст. фам. Котляр; р. 8.7.1913) — драматург. Окончил Военную академию моторизации в 1935 г., опыт работы на военном заводе дал энергию и достоверность его пьесе-дебюту (“Директор”, 1950). После премьеры пьесы “Одна” в Театре им. Вахтангова стал одним из наиболее репертуарных авторов

своего поколения, привлекая возвращением на сцену житейской материи, сопряженных с нею бытовых и нравственных коллизий и эффектностью ролей. В Художественном театре в 1959 и 1960 гг. режиссеры Г. Г. Конский и Ю. В. Недзвецкий поставили его пьесы “Все остается людям” (роль академика Дронова стала одной из лучших поздних ролей В. А. Орлова) и “Точка опоры”. Однако сколько-нибудь углубленной связи между автором и театром не возникло.

И. С.

Мargarита Викторовна Анастасьева



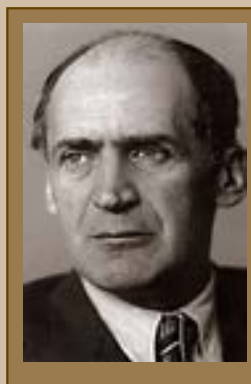
(р. 10.1.1925, Москва) — актриса. З.а.РСФСР (1967). Ее благодарные данные были отмечены И. М. Москвиным, возглавлявшим приемную комиссию создававшейся Школы-студии при МХАТ. Выпускница первого набора, в 1947 г. она вступила в Художественный театр, где оставалась до 1985 г. Первыми ее

ролями стали Магда в “Заговоре обреченных” Н. Вирты и Елена в “Чужой тени” К. Симонова; в дальнейшем ее творче-

скую судьбу — как и судьбу большинства ее однокурсников — искажая дарование, подчинили политизированному советскому репертуару. Ей поручались роли положительных “социальных” героинь (Наташа в “Залпе «Авроры»”, 1952, и т.п.) в расчете на то, что обаяние и органичность актрисы оживят предложенные в пьесах схемы. Большой простор оставляли индивидуальности А. иные работы, и прежде всего ввод в “Синюю птицу” (Душа Света, 1954). Среди ее ролей: Елена (“Мещане”, 1950), Маша (“Кремлевские куранты”, 1956), Тина Карамыш (“Битва в пути”, 1959), Майя Голубь (“Над Днепром”, 1961), Павла (“Дом, где мы родились”, 1962), Ада (“Иду на грозу”, 1963) и др. Признание и успех имело ее исполнение Елены Андреевны (“Дядя Ваня”) на гастролях в Лондоне и Париже в 1958 г.

А. Грегер

Александр Александрович Андерс



(28.11.1898, Киев — ?) — актер, педагог. З.а.РСФСР (1948). Сценическую деятельность начал в сезоне 1918/19 г. в театре “Соловцов” (антреприза И. Е. Дуван-Торцова) в Киеве. Работал в театрах Петрограда, Харькова. В МХАТ с 1922 по 1958 г. Исполнитель 43 ролей второго плана и эпизодов. Среди них: Муравьев-

116
51–53
58–60

Апостол (“Николай I и декабристы”, 1926), Васья Пепел (“На дне”, 1927), Ушаков (“Елизавета Петровна”, 1928), Просперо (“Три толстяка”, 1930), Корней (“Анна Каренина”, 1937), Наблюдатель (“Последняя жертва”, 1944), Прокурор (“Мертвые души”, 1947) и др. Преподавал в ГИТИСе.

Леонид Николаевич Андреев



(9.8.1871, Орел — 12.9.1919, дер. Нейвала близ Мустамяки, Финляндия) — писатель, драматург. С момента образования МХТ стал для А. символом новой веры (“Художественный

51–53
58–60

театр есть знамя, принцип, та загадочная, но необходимая вещь, не во имя которой, а под покровом которой люди борются за самые дорогие свои интересы”). Позднее он обмолвится: “Не будь Художественного театра, я и не подумал бы писать пьес”. Начиная с первой пьесы, он все свои драматические произведения будет отправлять в МХТ. “Я уже написал Вл. И. (Немировичу-Данченко. — О. Е.) и повторю Вам, что раз и навсегда — я друг Художественного театра и не только “К звездам”, но и все другое идет к Вам” (из письма к Станиславскому).

Художественный театр при всем интересе к творчеству А. никогда не испытывал к нему ни влюбленности, которая была в отношении к Чехову, ни преклонения, как перед Толстым, ни очарованности личностью, какая была во взаимоотношениях с Горьким. А. всегда оставался для МХТ драматургом, у которого искали актуальных тем, проблем, новых стилевых задач. Ни в одной из четырех постановок его пьес в Художественном театре не стал задачей поиск авторского присутствия. Скорее напротив, “андреевское” очень быстро стало синонимом сомнительного, от чего лучше избавиться (“Однако, разумеется, я уберу все специфически безвкусное андреевское и сумею поднять и углубить даже то, что у него уже значительно и глубоко”). — Архив НД, № 2329).

Принятая к постановке драма “К звездам” была запрещена цензурой, и первой его пьесой на сцене МХТ стала “Жизнь Человека” (1907). Станиславский позднее писал: “В то время, о котором идет речь, я почти исключительно интересовался в театре ирреальным и искал средств, форм и приемов для его сценического воплощения. Поэтому пьеса Леонида Андреева пришлась как раз ко времени, то есть отвечала нашим тогдашним требованиям и исканиям”. К. С. быстро разочаровался как в спектакле, так и в самой фигуре А. (“Лучше совсем закрыть театр, чем ставить Сологуба и Андреева”. — “Утро России”, 1912, 6 июля).

Проводником пьес А. в Художественный театр стал Немирович-Данченко, считавший одной из основных задач МХТ — постановку современных авторов. На репетициях “Анатэмы” (1909) он пытался найти способ существования актера в двух планах — ирреальном и бытовом. Это удалось исполнителю заглавной роли В. И. Качалову. Спектакль вызвал острый интерес, но шел недолго — в 1910 г. по специальному распоряжению министра внутренних дел представления “Анатэмы” были запрещены.

Написанную в 1912 г. “Екатерину Ивановну” сам А. считал первым образцом “новой драмы” на бытовом материале. Почти вся труппа во главе со Станиславским была против ее постановки, и Немирович-Данченко, приступив к репетициям вместе с В. В. Лужским, почувствовал некоторые сомнения в правильности сделанного шага (“... нет ли тут с моей стороны увлечения, заблуждения. Я что-то вижу, чего решительно никто не видит”. — Архив НД, № 2330). В “Екатерине Ивановне” он видит “ключую пьесу”, нарушающую сытое спокойствие публики. Он слышит в ней живые ноты современной жизни. Репетиции шли тяжело. “А в «Екатерине Ивановне» Качалов, Москвин так враждебно настроены к ролям, что нужен весь мой авторитет, чтобы хоть что-нибудь выходило” (архив НД, № 2342). На премьере первые два акта были приняты публикой удовлетворительно. Часто описывалось в рецензиях начало спектакля: полумрак столовой богатого дома. Голоса за сценой — чередующиеся звуки мужского и женского голосов. Из боковой двери выходит студент, прислушивается, качает головой, уходит. Выстрел, женский визг, другой выстрел. Третий акт закончился почти без аплодисментов, четвертый — шиканьем.

Анализируя причины неудачи спектакля, рецензенты обвиняли драматурга в логических несуразностях и в психологическом неправдоподобии характеров, не преодоленном тонким режиссерским решением спектакля и замечательными актерами. У Германовой — Катерины Ивановны был широк диапазон контрастных состояний: то лучезарная мадонна, то мраморное изваяние, то бесстыдная распутница, то полумертвая лунатичка. Запоминалась обдуманная отточенность поз и жестов — как ее героиня отдергивала от мужа руку, которой касался пошляк-любовник, или отодвигала предмет, который трогали недостойные руки. Качалов, игравший мужа, наделил своего суховатого и несимпатичного героя обаянием рыцарского благородства и душевной интеллигентности. Укрупнил и облагородил образ Коромыслова Москвин. Берсенева с большой мягкостью и сдержанностью сыграл Алешу. Был убедителен Воронов (Ментиков). Непосредственным и капризным ребенком играла Коонен Лизу. Последней пьесой А. на сцене Художественного театра стала “Мысль” (1914). Актуальной была тема — неопределенность границы между нормальностью и безумием. Совет МХТ отнесся к драме благосклонно, хотя и выразились мнения

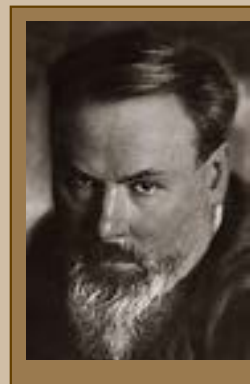
насчет “мрачности содержания”. На репетициях основное внимание Немирович-Данченко уделял Л. М. Леонидову, исполнителю роли Керженцева (“99/100 работы идет на главную фигуру”). Общий стиль постановки был выдержан в натуралистических традициях. Потрясала больница с длинным коридором, по которому носят грязное белье и лед для компрессов, с открывающимися дверями одиночных палат, где слышен дикий вой больного за стеной. Рецензенты отмечали, что в спектакле “реальность бьет по нервам”.

С той же суровой откровенностью Леонидов играл безумие высокообразованного ученого, совершающего преступление из любопытства экспериментатора. “Никогда не забыть этой трагической фигуры, все быстрее чертящей круги по узкой комнате. Нельзя забыть того момента, когда Леонидов внезапно останавливался перед зеркалом и, увидев свое отражение, в испуге кричал звериным, безумным криком. Леонидов шел в исполнении до конца, и ему с его бесконечной правдивостью более чем кому-либо было опасно играть эту патологическую пьесу” (П. А. Марков). Керженцев потребовал от актера такого напряжения душевных сил, что Леонидов вынужден был на время оставить сцену. Из остальных исполнителей выделяли В. В. Соловьеву — Машу, И. Н. Берсенева — Савелова, В. В. Барановскую — Савелову, Н. Г. Александрова — Ивана Петровича, В. В. Лужского — Семенова, А. Д. Попова — слугу Василия.

Недовольный итогами работы, Немирович-Данченко пришел к выводу, что “чего-то не дает автор или, сказать вернее, ставит актеру чересчур суровые рамки”. После 19 представлений “Мысль” была снята с репертуара вместе с остальными пьесами, которые сочли слишком “мрачными” для военного времени (из афиши театра исчезли все пьесы А.). Последние пьесы А. “Самсон в окопах” и “Собачий вальс” были приняты к постановке Советом МХТ. Но революция 1917 г. оборвала работы. На вечере памяти А. в МХТ Немирович-Данченко подвел итоги непростым многолетним отношениям: “Между Художественным театром и Андреевым не было поставлено точки, а было какое-то многооточие, он мог дать театру еще что-нибудь большее. [...] Я думаю, что перед памятью Леонида Андреева на Х.Т. лежит грех, который так и остался не ликвидированным”.

О. Егоровна

Николай Андреевич Андреев



92
93
310

(14.10.1873, Москва — 24.12.1932, Москва) — скульптор, график. З.д.и.РСФСР (1931). В 1883—1891 гг. учится в Строгановском училище (Москва), в 1892—1900 гг. — в Московском училище живописи, ваяния и зодчества (у скульптора С. Волнухина). В 1892—1918 гг. — преподаватель Строгановского училища. Автор памятников Гоголю, Островскому,

Герцену, Огареву в Москве. В 20-х гг. создает серию графических портретов государственных деятелей, писателей, артистов, цикл скульптурных и графических портретов В. И. Ленина.

С искусством театрального художника А. практически соприкоснулся в 1913 г., оформив “Клеопатру” П. Потемкина в “Летучей мыши”, в 1916 г. приглашен в МХТ для работы над “Флорентийской трагедией” О. Уайльда (спектакль не был осуществлен). В работу над “Каином” Байрона вступил в 1919 г. (преьера 4 апреля 1920 г.). Исходная идея постановщика “Каина” К. С. Станиславского — сыграть мистерию Байрона в пространстве храма, объединив соответствующим оформлением сцену и зал, — была проработана А., но оказалась невыполнимой в связи с материальными трудностями МХАТ в первые послереволюционные годы. Постановщиком был выдвинут “скульптурный принцип”: гигантские пустотелые колонны, ведущие в храм, так же как Великие существа, были сделаны А. из обычного холста (голова, плечи, руки существ были вылеплены), складки их одежд переходили в рельеф сцены. Эффект “черного бархата”, призванный обеспечивать фантазмагорический полет Люцифера и Каина в межзвездном пространстве (актеры располагались на неподвижном станке, который предполагалось обтянуть черным бархатом, а “черные люди”, невидимые на фоне черного бархатного задника, должны были пронести мимо них светящиеся транспаранты планет, что обеспечило бы иллюзию полета в черной бездне неба), не сработал, так как в тогдашней Москве театр не смог добыть необходимого количества бархата, а заменивший его черный холст не поглощал света. Многие из задуманного осуществить не удалось, хотя А. провел огромную подготовительную работу (эски-

зы декораций, разработка их конструкций; эскизы костюмов, предлагающие исполнителям определенную пластику; эскизы гримов, наброски мизансцен) и практически содействовал осуществлению задуманного (лепка, драпировка, изготовление каркасов и т.п.). А. оказался весьма чутким партнером в восприятии постановочных и технологических идей Станиславского. Несмотря на неуспех “Каина”, Станиславский высоко оценивал найденный им в работе с А. “скульптурный и архитектурный принцип постановки” благодаря соответствию объемности и лаконизму сценической архитектуры и игровых элементов трехмерности актера и пространственным параметрам сцены. Кроме того, “Каин” заставил режиссера обратить особое внимание на пластическую выразительность актера, возникла идея открытия балетной студии при МХАТ. Однако ни одного спектакля в архитектурно-скульптурном принципе Станиславский так и не поставил, как не создал и балетной студии. В творческой судьбе А. театр не занял значительного места, хотя, одновременно с “Каином”, он разрабатывал проект сценографии к пьесе Р. Тагора “Король темного покоя” и сделал эскизы к пьесе В. Волькенштейна “Маринка” (оба спектакля не осуществлены). С увлечением делал зарисовки мизансцен и персонажей мхатовского “Ревизора” (1921). Впоследствии оформил два спектакля в МХАТ-2: “Дело” А. Сухово-Кобылина и “Человек, который смеется” В. Гюго.

А. Михайлова

Анна Михайловна Андреева



(наст. фам. Бабахан; р. 1.1.1923, Харьков) – актриса. З.а.Мордовской АССР (1953).

Окончила первый курс Харьковского театрального училища. Дальнейшее учение было прервано в 1941 г. началом Великой Отечественной войны. До поступления в МХАТ работала на периферии (Орджоникидзе, Великие Луки, Тамбов,

Курск, Саранск, Казань, в Военном театре Южно-Сахалинска). В МХАТ с 1957 по 1978 г. Дебют на сцене МХАТ в роли Анны Карениной (“Анна Каренина”, 5 февраля

1957 г.) принес Андреевой известность. Само появление исполнительницы “со стороны” на эту роль явилось событием театральной жизни. Однако созданный ею образ не вытеснил легендарной Анны – А. К. Тарасовой. Сыграла роли: Клея (“Лиса и виноград”, 1958), Настя (“Третья патетическая”, 1958), Коринкина (“Без вины виноватые”, 1963), Леокадия (“Сон разума”, 1973) и др., менее значительные. Сильный голос и внешний темперамент придавали работам А. подчеркнутую выразительность.

О. Р.

Мария Федоровна Андреева



(урожд. Юрковская, в первом замуж. Желябужская; 1868, Петербург – 8.12.1953, Москва) – актриса и общественная деятельница. Отец ее Ф. А. Федоров-Юрковский был режиссером Александринского театра, на этой сцене служили мать и сестры; А. в 18 лет уже играла в казанской антрепризе Медведева. Выйдя замуж

21 за крупного чиновника, она отказалась от
22 профессиональной карьеры, но выступала
24 как любительница – сперва в Тифлисе,
26 потом в Москве, войдя в состав Общества
33 искусства и литературы; с декабря 1894 г.
39 была партнершей Станиславского в его
44 постановках “Светит, да не греет” (Оля Василькова), “Уриэль Акоста” (Юдифь), “Бесприданница” (Лариса), “Потонувший колокол” (Раутенделейн), “Самоуправцы” (жена князя Платона). Станиславский пестовал в этой красавице с исключительными сценическими данными для ролей “героинь” способность смирять самолюбие, растил качества “серьезной работницы”. В труппе МХТ в первый сезон, кроме повторенных туг ролей из репертуара Общества, она сыграла Порцию в “Венецианском купце” и эффектную, беспощадную героиню “Эдды Габлер”; спектакли не имели того отклика, который сопровождал “Царя Федора” и “Чайку” (в чеховской премьере голос А. был слышен в первом акте – поют на том берегу озера). Ее хвалили за стильность облика Оливии в “Двенадцатой ночи” (1899), за лиричность и глубокую трогательность Кэте (“Одинокие”, 1899), замечая, впрочем, что замыслу Гауптмана и образу бедняж-

ки-мещаночки вряд ли на пользу властное очарование артистки. Весною 1900 г. в Ялте, во время гастрольной поездки МХТ, она произвела большое впечатление на Чехова. В “Трех сестрах”, которые он вскоре передал в театр, он ей назначил Ирину, и роль стала одной из лучших работ актрисы: острота мечтательности; терпение, которым не удастся скрыть тайную и сильную отчужденность от всего, что вокруг; порывистость натуры; повышенный болевой порог души. Тогда же произошло ее знакомство с Горьким (он впервые увидел ее в “Эдде Габлер”, поспешил за кулисы – “Черт знает как вы великолепно играете!”). В поездке 1900 г. А. сыграла также Нину Заречную в “Чайке”.

Появление Горького перестроило всю жизнь женщины. Вместе с ним А. примыкает к революционному движению и от преданного ей мецената Художественного театра С. Т. Морозова получает деньги на издание большевистской газеты “Искра” и другие нужды партии. Она по-прежнему (и даже больше прежнего) занята в театре: не сходят с репертуара “Одинокие” и “Три сестры”, в конце 1902 г. она играет премьеру “На дне” (Наташа). Среди ее ролей – Лель в “Снегурочке”; упорная, раздраженная труженица, старая дева Микалина в “Микаэле Крамере” (не слишком удачные поиски характерности); нервный декадентский силуэт – Вера Кирилловна в спектакле “В мечтах”. Но актриса так же неудовлетворена своим положением в театре, как неудовлетворена самим театром. В ее поведении столько же от новейших политических тенденций, сколько и от традиционной “власти женщин”, которой так опасались создатели МХТ. Она играет в “Вишневом саде” Варю, но едва ли не разделяет раздражения Горького, который в новой пьесе Чехова слышит только отыгранные тоскливые мотивы (“а – о чем тоска – не знаю”). Взрыв раздражается после того, как МХТ знакомится с “Дачниками” Горького и не видит возможности поставить их; А. с лета 1904 г. берет отпуск на год. Вместе с Горьким и с Саввой Морозовым она ждет, что за ними пойдут строить новое театральное дело многие – может быть, и Качалов, может быть, даже и Станиславский. “Великая мутила”, как назвал ее в эту пору Немирович-Данченко, еще появится в театре с начала сезона 1905/06 г., сыграет обличающую и пророчествующую Лизу в “Детях солнца” (1905), но будет смущать остальных своим явным неуважением к театральным заботам в пору баррикад. После поражения декабрьского восстания А. вместе с Горьким в начале 1906 г. перебирается за границу – снова с партийными поручениями. Ее желание вернуться в

МХТ, выраженное в 1913 г. (для начала она вместе с Качаловым и Москвиным рискнула возобновить и сыграть в Киеве “Одиноких”), не встретило поддержки, и это вновь обострило исчерпанный было (после встреч со Станиславским на Капри, 1911) конфликт Горького с театром. По возвращении в Россию А. вступила в Свободный театр, но разрыв не замедлил; в дальнейшем она играла в Киеве у Н. Н. Синельникова, с 1915 г. — в Москве у Незлобина. После Октября актриса-большевичка стала “комиссаром театров и зрелищ в Петрограде”; в созданном при ее участии Большом Драматическом театре играла с 1919 по 1921 г. В ее наследие, кроме содержательной переписки, входят воспоминания о Станиславском и Горьком.

И. Соловьева

Ольга Николаевна Андровская



(наст. фам. Шульц; 8.7.1897, Москва — 31.3.1975, Москва) — актриса. Н.а. СССР (1948). Училась на Высших юридических курсах в Москве, выступала на сцене как любительница. Профессиональную театральную карьеру начала в 1918 г. под руководством Н. М. Радина в театре Корша и одновременно участвовала

115
159—160
206—207

в Шаляпинской студии. С 1919 г. — во Второй студии. После слияния студии с метрополией на филиальную сцену МХАТ была перенесена “Дама-невидимка” Кальдерона, где А. играла служанку. Сыграла Лизу в возобновлении “Горя от ума” (1925), Сюзанну в “Женитьбе Фигаро” (1927), Рокси в “Рекламе” М. Уоткинса (1930), Смелскую и Варвару в пьесах Островского “Таланты и поклонники” (1933) и “Гроза” (1934). Она тонко и разнообразно передавала женственность героинь, лукавую силу их обаяния. В 1936 г. она и точно, и саркастично, и сострадательно сыграла в пьесе К. Тренева “Любовь Яровая” истрепанную перипетиями гражданской войны красавицу машинистку Панову. Шедевром актрисы стала роль леди Тизл в “Школе злоловия” (1940), в которой сполна выказались ее грация, юмор, вкус к сценическому дуэту. Играла миссис Чивли (“Идеальный

муж” Уайльда, 1945), Лебедкину в “Поздней любви” Островского (1949). Нежной любовью публики был окружен спектакль “Соло для часов с боем” Заградника (1973), в котором А., в окружении четырех старых партнеров по великой когда-то труппе, сыграла свою последнюю роль — пани Конти.

И. С.

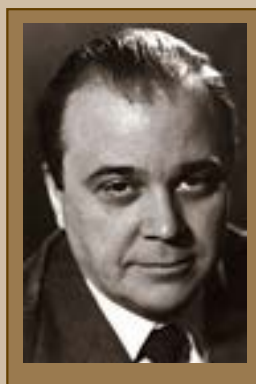
Нина Сергеевна Анурина



(19.8.1893, г. Касимов — 10.5.1967, Москва) — работник МХАТ с 1922 г. Дочь купца. Окончила 4 курса Высших женских курсов на Девичьем поле. Работала библиотекарем. В Художественный театр пришла заведующей репертуарной конторой (в дальнейшей репертуарной частью) и оставалась тут до ухода

на пенсию в 1957 г. Поддерживая мхатовские традиции, в своей работе А. отличалась пунктуальностью, корректностью и чувством ответственности.

Виталий Семенович Ануров



(р. 7.6.1930, село Тросно, Тульская обл.) — директор МХАТ с 1982 по 1987 г. З.р.к. РСФСР. По образованию актер (окончил Училище им. Щепкина в 1953 г.) и два сезона играл в Московском областном театре драмы (1953—1955). Затем перешел на штатную работу по комсомольской линии: прошел путь от зам. секретаря комитета ВЛКСМ в Институте

автоматики АН СССР до зам. директора московского отделения бюро международного туризма ЦК ВЛКСМ. С 1961 г. — инспектор отдела театров в управлении культуры исполкома Моссовета. В 1971—1975 гг. — инструктор отдела культуры ЦК КПСС. В 1975—1982 гг. — начальник главного управления культуры Моссовета, член коллегии Министерства культуры

СССР. В 1980 г. окончил спецфакультет Института управления им. Орджоникидзе. С июля 1982 г. по решению инстанций (ЦК КПСС) переведен на работу в МХАТ.

Ирина Викторовна Апексимова



255

(р. 13.1.1966, Волгоград) — актриса. Окончила Школу-студию в 1990 г. (руководитель курса О. П. Табаков, соученики — В. Машков и Е. Миронов). Работать в МХАТ начала с 1989 г., входя в студийно-стажерскую группу. С первых шагов ей поручались ответственные роли. Первая исполнительница ролей: графиня Берта (“Ундина”, 1990), Полина (“Археология”, 1990), Лиза (“Трагики и комедианты”, 1991), Гертруда (“Красивая жизнь”, 1991), Она (“Нечаянная радость”, 1992), Христеня (“Блаженный остров”, 1993), Юлия (“Гофман”, 1995), баронесса Штраль (“Маскарад”, 1995), Лаура (“Маленькие трагедии”, 1997). Сыграла роли: Елена Андреевна (“Дядя Ваня”, 1992), Сумасшедшая барыня (“Гроза”, 1996). Ее дарованию свойственны уверенность и жесткая энергия, разработанный пластический рисунок, она охотно придает своим героиням победоносную агрессивность.

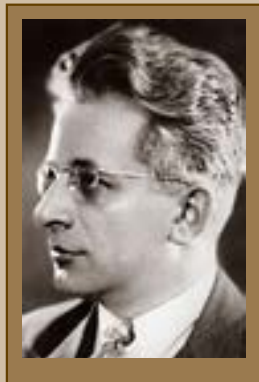
Изольда Федоровна Апинь-Грибова



(2.5.1920, Иркутск — 29.5.1995, Москва) — помощник режиссера, старший администратор, секретарь дирекции. З.р.к. РСФСР (1969). В Художественном театре начала работать сразу по окончании постановочного ф-та Школы-студии (1947) и оставалась тут до 1993 г. Работала в парткоме МХАТ, помогая А. И. Степановой, которая этот партком

возглавляла. Отличаясь безукоризненной выдержкой, пунктуальностью, воспитанностью, она была среди лучших помрежей своего времени.

**Михаил Павлович
Аркадьев**

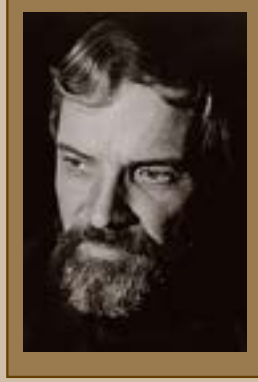


(29.12.1896 – 20.9.1937) – директор МХАТ СССР им. М. Горького в 1936–1937 г. Участник гражданской войны, деятель культуры. Назначению А. директором предшествовало письмо Станиславского Сталину (предположительно датированное концом 1935 г.). “При преклонном возрасте нас, обоих руководителей, и разности наших творческих

принципов и запутанных между нами 40-летних отношений можно было бы вывести театр из того состояния, в котором он находится. Необходимо опытный, культурный директор-коммунист, который помог бы нам с Вл. И. Немировичем-Данченко наладить наши взаимные отношения для творческого руководства театром. Наиболее подходящей кандидатурой для этой сложной, трудной работы мне представляется тов. М. П. Аркадьев, начальник Управления театрами НКП РСФСР как человек с театральным опытом, тактом и большой энергией” (архив КС, № 6540). Газета “Горьковец” в феврале 1936 г. приветствовала приход А. статьей под заголовком “Исторический день в жизни Художественного театра”. А. попытался сделать то, для чего он был приглашен, но из его усилий ничего не вышло. В июне 1937 г. А. был снят с работы. Официальной причиной увольнения “Правда” назвала “ложную” информацию, данную А. в связи с репертуаром МХАТ на гастролях в Париже (гастроли прошли в августе 1937 г.). Немирович-Данченко 14 июня 1937 г. сообщал из Берлина продюсеру Л. Д. Леонидову: “Аркадьев, действительно, “снят”. К великому огорчению всего театра. Его очень полюбили. Это дает надежду на возвращение”. Надежды не сбылись. 20 сентября 1937 г., обвиненный в шпионаже в пользу польской разведки, А. был расстрелян. Винным себя не признал, как значится в его деле. Мхатовцев из Парижа встречал новый директор Я. О. Боярский, который, поработав два года, был снят (1939) и репрессирован. В сложившейся системе жизни МХАТ был, конечно, “кругом первым”, актеров и режиссеров сажали очень редко. Однако уничтожая одного за другим мхатовских директоров, Сталин имел возможность показать остальным мхатовцам, сколь призрачно их благополучие.

А. Смелянский

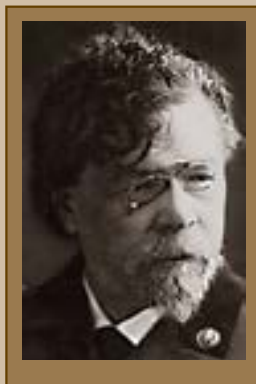
**Владимир Константинович
Арро**



(р.2.8.1932, Ленинград) – драматург, прозаик. Дебютировал как автор детских книг. Для театра начал работать с начала 80-х гг.: “Сад”, “Пять романсов в старом доме”, “Синее небо, а в нем облака”. Ироническим и жестким предчувствием социальных перемен выделилась его полугротескная драма “Смотрите, кто пришел”. По определению критиков, принадлежал к направлению “новой волны” в драматургии. Он был уже состоявшимся и самоопределившимся писателем, когда его пьесы появились в афише МХАТ одновременно с пьесами другого мастера того же направления А. М. Галина (сыгранная 28 октября 1986 г. премьера “Тамады” Галина в постановке К. М. Гинкаса и в декорациях Д. Л. Боровского состоялась незадолго до премьеры “Колен” А. – 30 июня 1987 г., художник тот же Боровский, режиссер Л. Е. Хейфец, в ролях Е. А. Евстигнеев, Т. Е. Лаврова, С. А. Любшин, О. Б. Барнет и др.). Если успешное сотрудничество и не сделало для МХАТ ни Галина, ни А. тем, что называется “автором театра”, их пьесы прочно вошли в репертуар и дали материал для заметных актерских работ. Вслед за “Колеей” были поставлены “Трагики и комедианты” (премьера 15 января 1991 г., режиссер Н. Л. Скорик, художник Б. А. Мессерер, в главных ролях – А. А. Калягин, В. М. Невинный, Н. М. Тенякова, П. И. Щербаков, Е. В. Майорова, Е. В. Киндинов).

К. Р.

**Александр Родионович
Артем**



(наст. фам. Артемьев; 1842, село Столпово [?] – 16.5.1914, Москва) – актер. Рос в деревне сиротой, мать работала в услужении в Петербурге; где получил образование, позволившее ему стать учителем чистописания

11 в гимназии, – точно неизвестно (по рассказам, начал истопником в Академии искусств, потом стал посещать классы).
16
18 Подрабатывал как художник-поденщик, писал картинки на рынок. В учительской гимназии, где он преподавал, висел портрет государя его работы. По рассказам, после того, как учитель Артемьев сыграл Счастливецва в любительском спектакле, его зывали в труппу Малого театра; на любительском же спектакле с ним впервые встретился Станиславский – в спектакле Музыкально-драматического кружка “Майорша” 15 ноября 1887 г. (А. играл майора Терехова, К. С. – Карягина); тот же кружок 6 декабря сыграл “Лес” (С. – Несчастливцев, А. – Счастливец). Артем вошел затем в Общество искусства и литературы (среди его лучших работ здесь – старый повар в “Плодах просвещения”, 1891). В труппе МХТ с основания театра до конца жизни (в премьерах первого сезона – Богдан Курюков в “Царе Федоре Иоанновиче”, Девочкин в “Самоуправцах”, Шамраев в “Чайке”; среди дальнейших ролей – Телегин в “Дяде Ване” (1899), Чебутыкин в “Трех сестрах” (1901), Фирс в “Вишневом саде” (1904), птицелов Перчихин в “Мещанах” (1902), Аким во “Власти тьмы” (1902), Кузовкин в “Нахлебнике” (1912) и др.). Он не гнушался крошечными ролями: Петрушка в “Горе от ума”, Абдулин в “Ревизоре”, Григорий, “человек Турусиной” в “На всякого мудреца...”, курьер в “Живом трупе”. Станиславский назвал его олицетворением скромности – А. “не только никогда сам не выдвигал себя, но, наоборот, умышленно старался уходить на второй план”. То, как свято он относился к своим обязанностям, поражало даже в тогдашнем образцово подтянутом театре.
При узком диапазоне возможностей А. обладал редкой простотой, которая восхитала в нем Чехова, теплотой исполнения, правдивостью и трогательностью. Его героев признавали за знаковых по жизни: знали в лицо всклокоченного подслеповатого старика в распахнутой форменной куртке – доктора Чебутыкина; помнили маленькую походку Фирса, его белые нитяные перчатки, фрак, бережные шажки с подносом и с палкой, неслышное его бормотание; помнили кроткого приживала Вафлю, как тот нерешительно говорит красавице Елене, в который раз путающей его имя-отчество – “виноват-с... Не Иван Иваныч, а Илья Ильич-с...”, как держит за локоть обезумевшего дядю Ваню, как, не удержав, с плачем выбегает из комнаты в момент его непристойно-нервного объяснения с Серебряковым, как тихо бренчит на гитаре, когда Соня говорит об ангелах, о небе в алмазах, о милосердии, в котором когда-нибудь все растворится без следа.

Было яснее ясного, что А. действовал очарованием души, “распространявшей вокруг себя атмосферу необыкновенной мягкости, ласки, любви”, но тайной, перед которой склонял голову Станиславский, оставалось, как все это “претворялось в истинно художественное творчество”. Точно так же к тайне актера обращался и Крэг (“Drama”, 1937, № 7-9), заключавший свое описание сценического образа и творческого инструмента А. словами: “Он был всем тем, чем все русские актеры в настоящее время пытаются быть — и все же ни один из них никогда не будет тем, чем был он”. “Это был ставший доступный зрению человеческий дух, и его движения были немногочисленны”.

И. С.

Владимир Петрович Аталов

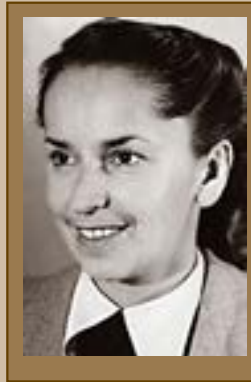


(наст. фам. Баталов; 6.9.1902, дер.Костенево, Ярославская губ. — 14.3.1963, Москва) — актер и помощник режиссера в труппе МХАТ. Брат Н. П. Баталова. С 1919 г. — во Второй студии, с 1924 г. в труппе МХАТ. Как помощник режиссера участвовал в работах Станиславского при возобновлении “Царя Федора Иоанновича”, “На дне”, “На всякого

137 мудреца довольно простоты”, “Горя от ума”,

а также при создании “Горячего сердца” и “Бронепоезда 14-69”. Ценны его записи, сделанные во время репетиций “Пугачевщины”(постановка Вл. И. Немировича-Данченко, первая премьера МХАТ по возвращении с двухлетних зарубежных гастролей). Исполнитель второплановых ролей — выборный, доносчик Федюк Старков, князь Дмитрий Шуйский в “Царе Федоре Иоанновиче”, полицейский Жигунов, Сидоренко в “Горячем сердце”, Ураган, телефонист, сапожник в “Днях Турбиных”, Петрушка, Селифан, Сысой Пафнутьевич в “Мертвых душах”. Актрисой МХАТ была также его жена Нина Антоновна Ольшевская.

Елизавета Борисовна Ауэрбах



(13.8.1912, Москва — 28.7.1995, Москва) — актриса, литератор. Н.а.РСФСР (1991). Родилась в театральной семье Подгорных: ее отец Б. А. Подгорный — брат Н. А. и В. А. Подгорных и дядя Н. В. Подгорного. Будучи студенткой режиссерского ф-та ГИТИСа, поступила во вспомогательный состав МХАТ.

За годы работы в МХАТ

(1934 — 1960) сыграла всего шестнадцать эпизодических ролей. Среди них: продащица папирос (“Любовь Яровая”, 1936), пятая княжна (“Горе от ума”, 1938), соседка Берленго (“Синяя птица”, 1940), мальчишка (“Воскресение”, 1949), женщина с платком, женщина с кружевами (“Кремлевские куранты”, 1956) и др. Острохарактерное дарование, вкус к сентиментальным и комическим проявлениям жизни, открыто обращенная к слушателю интонация привели А. на эстраду, где к ней пришла настоящая популярность. Она становится автором и исполнительницей устных рассказов (некоторые из них публиковались в периодической печати). “В рассказах Елизаветы Ауэрбах есть этот нежный, но стойкий и не поддающийся никакой подделке отсвет истинной поэтичности” (Юрий Нагибин. “Театр”, 1956, № 10, с. 109).

О. Р.

Кирилл Афанасьевич Афанасьев



(18.1 [6.1?]1876, дер.Федюково Гжатского уезда — 18.7.1943) — гардеробщик, рас-сильный. Работал в Художественном театре с его основания до конца жизни. Входил в число тех незаметных служащих, один из которых сказал: “Мы — люди тени, но и тень этого театра светла”.

Елена Петровна Афанасьева



(р.20.4.1942, Кисловодск) — художник-технолог и модельер. Закончила техникум легкой промышленности, а затем — Ленинградское высшее художественно-промышленное училище им. Мухомовой. В МХАТ с 1974 г. Как художник-технолог принимала участие в создании костюмов почти ко всем спектаклям Художественного театра с 1974 г. В спектаклях

“Валентин и Валентина”, “Сталевары”, “Так победим!”, “Мишин юбилей”, “Трагики и комедианты”, “Молочный фургон не останавливается больше здесь” А. была художником по костюмам.

Александр Николаевич Афиногенов



(22.3.1904, г. Скопин — 29.10.1941, Москва) — драматург. Сближение А. с МХАТ приходится на рубеж 20–30-х гг., когда молодой писатель был одной из центральных фигур советской литературной жизни, руководил театральной секцией РАПП и как теоретик-марксист разрабатывал “диалектико-материалистический метод”. Член партии с

128
129
130
279
329

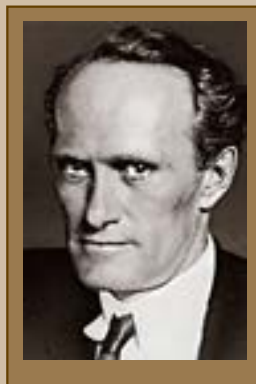
18 лет, А. после Института журналистики успел поработать в Пролеткульте, ставя здесь свои первые пьесы (“Роберт Тим”, “По ту сторону щели”, “Гляди в оба”, “Товарищ Яншин”). Но уже в “Малиновом варенье” и “Волчьей тропе” А. стремится решать волнующие его острые сюжеты и гражданские темы средствами психологизма, от которых со своими единовверцами только что открепивался. И как практик, и как теоретик он вскоре станет отстаивать “ибсеновскую” форму разрешения идейных конфликтов, стремясь к замкнутости действия в кругу немногих персонажей и к декорации “с потолком”. 12 ноября 1929 г. МХАТ-2 показал его пьесу “Чудак”. И в дневниках автора, и в мемуарах участников спектакля (его поставили

Берсенева и Чебан, которые и сами играли в нем с Азариным, Бирман, Гиацинтовой, Дурасовой, Дейкун, Смышляевым и другими) день премьеры описывается как день полного счастья. Постоянно возникавший на диспутах вопрос, применим ли метод Художественного театра для изображения современной социальной действительности и ее конфликтов, был тут разрешен сценической практикой. Заслышав о “Чудаке”, руководители МХАТ-1 стали искать сближения с А., и тот увлек труппу своими планами. Их осуществлением стал “Страх”, написанный по договору (в Ленинграде право первой постановки было отдано б.Александринскому театру, выпустившему премьеру несколько раньше, чем МХАТ). В работе, которую вел И. Я. Судаков, приняли участие оба основателя театра. Получив вести об успехе “Страх”, Немирович-Данченко замечал: “По моему, это первый вполне художественный успех советской пьесы, даже считая с “Бронепоездом”. Очень приятно, большая радость” (архив НД, № 447). Немирович-Данченко тогда же спрашивал себя, кому надо бы заказать “сто процентно октябрьскую” пьесу к предстоящему через год 15-летию революции: “Кому? Из всех пишущих для сцены я чувствую драматурга настоящего пока только в трех — Булгаков, Афиногенов и Олеша. Ввиду стопроцентности на первом месте у меня — Афиногенов”. Продолжая драматические штудии современных социально-психологических дилемм, автор “Страх” передал в МХАТ “Ложь”, над которой работал с 1932 г. В “Страхе” дилемма решалась на материале идейной распри в науке; в новой пьесе материалом были взяты внутрипартийные споры. Понимая политическую обоюдоострость вопроса о лжи и правде в их соотношении с классовыми и партийными задачами, А. ознакомил с первым вариантом “Лжи” Горького (и получил от него весьма жесткий отзыв весной 1933 г.) и Сталина (сохранился экземпляр пьесы с его пометками и правкой). Второй вариант, сделанный после рецензий на высочайшем уровне, усиленно репетировался в МХАТ-1 и в МХАТ-2. В конце октября 1933 г. “Ложь” с шумным успехом уже сыграли в Харькове, когда автор получил через Киришона известие, что Сталин недоволен и окончательным текстом. Выразив готовность тут же остановить театральное распространение пьесы, А. спрашивал, однако, не хочет ли Иосиф Виссарионович сперва ознакомиться с тем, как она звучит со сцены обоих МХАТов: спектакли были “на выпуске”. В МХАТ-1 режиссером был И. Я. Судаков,

художником П. В. Вильямс, музыку (ее было много) подобрал Н. Н. Рахманов, в ролях — Андровская, Еланская, Баталов, Добронравов, Ливанов, Тарханов, Хмелев и другие, в эпизоде — только что пришедший в труппу М. П. Болдуман; уже прошли монтировочные репетиции, был готов весь реквизит; с 26 ноября работы были остановлены. Негативный ответ Сталина поставил крест на пьесе и не только на ней. 18 декабря автор записал в дневнике, что надо начать все заново. В дальнейшем он предлагал Художественному театру “Портрет”, замысел которого привез из поездки на строительство Беломорско-Балтийского канала (история бывшей бандитки, возвращающейся оттуда с орденом и чуть не становящейся снова убийцей, чему причиной — недоверие к ней в новой среде); эту драму театр не принял. А. в пору террора 1937 г. был исключен из партии и из Союза писателей, ждал ареста, хотел покончить с собою; когда его дело было пересмотрено и он, получив снова партбилет, вернулся в драматургию, отношения с МХАТ не возобновлялись. Погиб в первый год войны, при бомбардировке Москвы.

И. Соловьева

Борис Макарович Афонин



(13.12.1888 — 5.4.1955) — актер, педагог. З.а.РСФСР (1934). В МХТ поступил одновременно сотрудником и учеником школы. Работал в 1909 — 1913, 1916 — 1922 гг. Участник народных сцен. Играл в “Гамлете” Франциско и Третьего актера (“злодея”). В сезоне 1918/19 г. сыграл Клеца в “На дне”. Основная деятельность А. проходила в

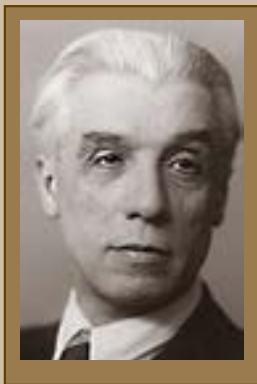
группе артистов Первой студии до ее отделения от МХАТ в 1924 г. и затем в МХАТ-2. Роли этого периода: фон Кострин (“Балладина”), Симон (“Гибель «Надежды»”), Антонио (“Двенадцатая ночь”), Первый (“Калики перехожие”), Гремю (“Укрошение строптивой”). Преподавал в Московском пролеткульте, в различных кружках и студиях, в Московской консерватории и Театре транспорта.

Прасковья Николаевна Ахалина



(? — 3.5.1910) — суфлер в Обществе искусства и литературы, а затем в МХТ. Станиславский, мучительно не доверявший своей памяти, привык полагаться на ее такт и внимание в подаче текста и весьма ценил ее искусство суфлировать. Ее имя неоднократно упоминается в его письмах и самонаблюдениях.

Константин Михайлович Бабанин



(12.1.1884, Москва — 20.12.1965, Москва) — актер, педагог, режиссер. Выпускник юридического факультета Московского университета (1913). Сценическую деятельность начал в 1905 г. в Театре-студии на Поварской под руководством К. С. Станиславского и В. Э. Мейерхольда. Лето 1906 г. проработал в

театре “Аркадия” (Петровский парк). Театральное образование получил в школе МХТ (1906 — 1913).

В труппе Художественного театра состоял в 1906 — 1923 (с перерывом во время Первой мировой войны, когда Б. был на фронте), а затем в 1932 — 1956 гг. Исполнитель эпизодических ролей: писарь (“Братья Карамазовы”, 1910), Егорушка (“Иванов”, 1918), гимназический сторож Максим (“Дни Турбиных”, 1933), станционный смотритель в заключительной картине спектакля “Последние дни”, 1943, Люкке (“Ломоносов”, 1953) и др.

С 1921 по 1927 г. работал в Четвертой студии МХАТ, где был заведующим административно-художественной частью и сорежиссером пьесы Сомерсета Моэма “Обетованная земля” (1922) и “Своей семье” А. А. Шаховского, А. С. Грибоедова и Н. И. Хмельницкого (1923).

С 1927 по 1931 г. — актер, режиссер и заведующий литературной частью Реалистического театра, образованного из Четвертой студии МХАТ.

С 1918 г. одновременно являлся преподавателем и руководителем множества профессиональных и самодельных студий, кружков и клубов, начиная с Московского пролеткульта и Высших режиссерских мастерских (ГВЫРМ) под руководством В. Э. Мейерхольда и кончая клубом Московского университета.

О. Р.

Ольга Владимировна Бакланова



89
102

(19.8.1893, Москва — 6.9.1974, Веве, Швейцария) — актриса, певица. З.а. Республики (1925). В Художественном театре в 1912–1925 гг.; ее первые роли тут — служанка фру Гиле (“У жизни в лапах”), горничная Коромыслова (“Екатерина Ивановна”), прислуга в “Осенних скрипках”; на премьере Пушкинского спектакля сыграла Луизу в “Пире во время чумы”, а в сезон 1917/18 г. заменила ушедшую из театра Гзовскую в роли Лауры в “Каменном госте”. Когда в очередной раз возникли мысли о новой постановке “Чайки”, показывалась в нескольких сценах (предполагалось, что будет играть Ниину); участвовала также в работах Первой студии (Оливия в “Двенадцатой ночи”, Лицци в “Потопе” Бергера); была введена на роль Саши в возобновлении “Иванова” (1918). Особенно выдвинулась с 1919 г. в музыкальных спектаклях Немировича-Данченко — Ланж в “Дочери Анго”, Перикола, Лизистрата, Карменсита. В постановке “Карменсита и солдат”, где сполна был использован ее своеобразный темперамент, увлекательный и замкнутый, имела шумный успех во время гастролей Музыкальной студии МХАТ в США. После окончания турне Музыкальной студии в 1926 г. была приглашена на роль монахини в спектакле Рейнхардта “Миракль”. С января 1928 г. заключила контракт с фирмой “Парамаунт” и осталась за границей; снималась в “Голубке”, была партнершей Конрада Вейдта в “Человеке, который смеется”. Ее лучшие роли были сыграны в немых фильмах “Улица греха” (реж. Морис Штиллер) и “Доки Нью-Йорка” (реж. Джозеф фон Штернберг). С приходом звука удача изменила ей, хотя она продолжала сниматься до 1935 г. (“Жизнь Бетховена”, “Великий любовник” с Джоном Барримором). Самая запомнившаяся и самая странная ее роль была сыграна в фильме Тома Броунинга “Freaks” (“Придурки”), где она сыграла красавицу циркачку, вышедшую замуж за гнома и обманувшую его, а затем растерзанную чудовищами. На сцену она вернулась в Калифорнии, в роли балерины Грузинской в пьесе “Grand Hotel”

(1930), потом играла на сценах Нью-Йорка и Лондона, в конце 30-х гг. вела радиопрограммы. Ее супругом, за которого она вышла в США, был Ричард Девис, известный кинопрокатчик.

И. С., Лоренс Сенелик

Петр Алексеевич Бакшеев



77
83

(наст. фам. Баринов; 14.12.1886, село Ньюовка, Тульская губ. — 25.8.1929, Москва) — актер. В труппу МХТ вступил в 1911 г. В свои первые сезоны играл полового в “Живом труппе”, денщика Чебутыкина в “Трех сестрах”, Карпачева в “Нахлебнике”, Хворостинина и Луп-Клешнина в “Царе Федоре Иоанновиче”.

Руководителей театра привлекали в нем “печать русскости” и несомненное обаяние. Станиславский полагал возможным вырастить во вновь пришедшем актере данные трагика; Немирович-Данченко, однако, не разделял этих надежд. Вполне удовлетворенный тем, что делал Б. в “Смерти Пазухина” (Финогей Баев), находя целесообразным его назначение на роль при возобновлении “На дне” (Васька Пепел, 1916), Немирович-Данченко никак не принимал его с его “грузным голосом” в пушкинском “Пире во время чумы” (Председатель) и полагал, что трагического темперамента у Б. природно нету — есть смелость, рожденная привычкой к сцене, “самая общая горячность, не особо заразительная, но энергичная”. Бесспорным успехом Б. была роль Скалозуба (артист стал постоянным партнером Станиславского — Фамусова в концертах). Очугившись в 1919 г. в “качаловской группе”, играл Лопахина в “Вишневом саде”, Соленого в “Трех сестрах”, Дмитрия Карамазова (роли из репертуара Л. М. Леонидова, как и Васька Пепел, Председатель, Скалозуб), а также Симеонова-Пищика в “Вишневом саде”, генерала Крутицкого в “На всякого мудреца...” , Духа отца в “Гамлете” и пр. Принял участие в зарубежных гастролях МХАТ, но по их окончании не попал в переформированную труппу. Закончил свою актерскую жизнь в Театре б.Корш.

И. С.

Никита Федорович Балиев



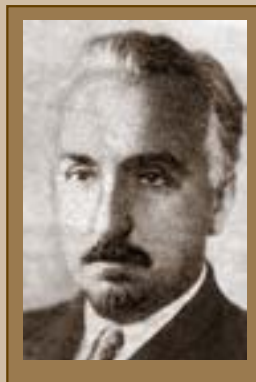
(Мкртыч Бальян; 1877, Москва [по другим данным — 1886, Нахичевань] — 3.9.1936, похоронен в Нью-Йорке) — театральный деятель, актер и режиссер. Окончил Московскую коммерческую академию. В 1906 г. как пайщик и как актер вступил в МХТ, которому оказал серьезную материальную услугу во время

первых зарубежных гастролей театра. В премьерных ближайших сезонах он стал исполнителем небольших ролей: кистер (“Бранд”), Розен (“Борис Годунов”), гость Человека (“Жизнь Человека”), Бык (“Синяя птица”), шарманщик (“Анатэма”), Лейбович (“Miserege”), кузен Теодор (“У жизни в лапах”); ему были поручены также Прохожий в “Вишневом саде” и Хлеб в “Синей птице”. Б., толстяк с лунообразным лицом, со своеобразным говором, довольно быстро понял, что его фактура и тип дарования становятся препятствием к большинству ролей, и с 1912 г. ушел из труппы, сохранив, впрочем, наилучшие отношения с ее членами и оставшись пайщиком, а затем вкладчиком Товарищества МХТ. Вместе с Н. Л. Тарасовым он был создателем первого в России кабаре, выросшего из традиционных в МХТ капустников (открытие в подвале дома Перцова — 29 февраля 1908 г.). “Летучая мышь” какое-то время оставалась замкнутым артистическим кружком; первое платное представление дали в 1910 г. Темпераментно общительный, Б. вел конференс с долей артистического нахальства в быстрых обращениях к публике. “Летучая мышь” с ее пародиями, миниатюрами, остротами и дивертисментами, с ее духом интимности и шуток “для посвященных” стала образцом для аналогичных театриков. В программах, поставленных Б., участвовали многие молодые артисты и ученики школы МХТ (Т. Дейкарханова, Е. Маршева и другие). Эмигрировав в 1920 г., Б. возродил “Летучую мышь” со своими прежними художниками С. Судейкиным и Н. Ремизовым в Париже; гастролировали в Испании, а в феврале 1922 г. Морис Гест привез “Летучую мышь” в Нью-Йорк (Б. тогда же уговорил его организовать длительные зарубежные гастроли

Художественного театра). “Летучая мышь” играла в Нью-Йорке 45 недель, потом отправилась на западное побережье США. Ломаный английский и гениальное добродушие русского конференсье имели большой спрос. Завоевав популярность, Б. удостоился приема в Белом доме у президента Кулиджа, был званым гостем Чаплина, Мэри Пикфорд и Дугласа Фербенкса. “Летучая мышь” продолжала поездки по Штатам до 1931 г., а потом перебралась обратно в Европу и вскоре прекратила существование. Заработав в США состояние, Б. потерял его в биржевом кризисе 1929 г. С 1934 г. выступал в ночном клубе (в последний раз — в сентябре 1936). Умер от болезни почек. Оставшихся после него пятисот долларов не хватило на погребение. По желанию дочери знаменитого американского актера Дэвида Беласко Рене Беласко-Гест (жены продюсера) Б. был похоронен в семейном мавзолее Беласко в Нью-Йорке, — “потому что он так часто смешил отца”.

И. С., Лоренс Сенелик

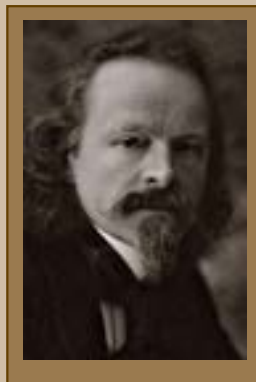
Сергей Дмитриевич Балухатый



(12.3.1893, Феодосия — 2.4.1945, Ленинград) — исследователь драматургии Чехова и Горького, текстолог. Окончил историко-филологический ф-т Петроградского университета. Подготовил к печати и впервые издал режиссерские рукописи Станиславского — партию “Чайки” Чехова (М., 1938; с подготовкой этой

работы связаны направленные ему принципиально важные письма К. С.).

Константин Дмитриевич Бальмонт



(3.6.1867, дер. Гумнищи Шуйского уезда — 23.12.1942, Нуази-ле-Гран, близ Парижа) — поэт, переводчик, критик, драматург. Один из представителей раннего символизма в русской поэзии. В мае 1904 г. в

Художественном театре начались репетиции трех одноактных пьес М. Метерлинка — “Слепые”, “Непрощенная”, “Там, внутри” в переводе и при участии Б. Создатели спектакля были единомышленны: для постановки символистской драматургии требуется совершенно новый “тон”. Следствием этой убежденности явились отказ Станиславского от давнего сотрудничества с художником В. Симовым и приглашение оформить спектакль молодого петербуржца В. Суреньянца. В том же мае 1904 г. Б. во время поездки во Францию навещает Метерлинка, но “каких-либо полезных указаний” не получает. 2 октября 1904 г. премьерой Метерлинка МХТ открыл очередной сезон. Спектакль не был принят ни зрителями, ни рецензентами. Многочисленные упреки сводились к общему выводу о несценичности маленьких драм Метерлинка: “грубое прикосновение театра разрушило воздушный замок воображения”. Автор журнала “Весы” замечал: “Жаль, что К. Д. Бальмонт отдал свой труд делу, которое не могло удалиться”. На фоне общего неприятия постановки своим положительным отзывом резко выделился А. Р. Кугель, утверждавший, что “Театр души” был “представлен в тонах прозрачных и ясных и дал требуемое впечатление. [...] г. Станиславский обнаружил художественный вкус и красивую изобретательность”.

М. Х.

Николай Александрович Баранов



(даты жизни неизвестны) — актер. По свидетельству Станиславского — бывший певчий церковного хора (бас, октава), затем служил в ресторанном хоре. В МХТ с 1899 по 1903 г., октябрь. Был среди первых учеников созданной в 1901 г. школы МХТ. Сыграл 17 ролей. Первый исполнитель ролей: Салтыков (“Смерть

31

Иоанна Грозного”; в том же спектакле играл вслед за Д. А. Мадаевым лабазника в сцене бунта на Язуе), Мураш (“Снегурочка”), Петтерсен (“Дикая утка”), Тетерев (“Мещане”), староста (“Власть тьмы”), Кривой Зоб (“На дне”). Исполнял также роли Голубя-отца (“Царь Федор Иоаннович”), Цицерона (“Юлий Цезарь”). Был занят в работе над “Шлюком и Яу” в Студии на Поварской. После летнего показа этого спектакля в Пушкине

Станиславский писал Лилиной: “Среди молодежи Баранов играет великолепно — успех, оживление, чудесное впечатление”. Редкостная естественность Б. на сцене, могучая характерность произвели большое впечатление на Качалова, когда тот впервые знакомился с труппой. Дальнейшую историю некультурного актера, загубленного своим успехом в роли Тетерева, Станиславский излагает как притчу-поучение: “Вскоре он запил... Его лечили, вылечили, простили... потому что он талант. Опять он вел себя образцово. Но по мере того, как он играл роль и успех его рос, он все больше и больше портился. Потом он стал неаккуратен, начал манкировать, якобы по болезни, и даже однажды без предупреждения не пришел на спектакль. Пришлось проститься с ним. Потом он ходил оборванцем по Москве, декламировал на улицах громоподобным голосом какие-то напыщенные стихи и монологи, ревел на верхних могучих нотах. Городовые водили его в участок. Иногда, по старой памяти, он заходил к нам в театр. Его принимали ласково, кормили и поили, но он не просил даже вернуть его в труппу, говоря: “Понимаю сам, что недостоин!”

Сходно сложилась и судьба его младшего соученика Дмитрия Шадрина. Так же как и Б., он имел успех в пьесе Горького (в роли дворника в “Детях солнца”); так же спился. Шадрин, впрочем, остался профессиональным актером в провинции.

И. С.

Вера Всеволодовна Барановская



(1885 — 7.12.1935, Париж) — актриса. Воспитанница школы МХТ и артистка МХТ в 1903—1915 гг. Первые ее выходы на сцену состоялись в спектаклях “Юлий Цезарь” (весталка), “Непрошенная” (третья дочь), “Иванов” (гостя). В “Царе Федоре Иоанновиче”, где она сперва участвовала в свите царицы, Станиславский подго-

товил с ней роль княжны Мстиславской. В течение нескольких лет он считал ее одной из самых близких себе учениц; работал с нею над ролями Жены Человека (“Жизнь Человека”, 1907), дочери Штокмана Пэтры (возобновление

“Доктора Штокмана”, 1908), Души Света (“Синяя птица”, 1908). В том же году ввел ее в спектакль “Три сестры” (Ирина); записывал, что Б. практически на своих плечах вывозила сезон 1908/09 г. Ее имя значится в премьерном составе спектаклей “Стены” (Матреша), “Борис Годунов” (Рузя), “У царских врат” (Натали Ховинд), “Miserere” (Хавка), “Живой труп” (Саша), “Пер Гюнт” (Женщина в зеленом), “Мнимый больной” (Анжелика), “Николай Ставрогин” (Даша Шатова), “Мысль” (Татьяна Николаевна), “Каменный гость” (Лаура). Играла роли заболевшей Гзовской — Катерину Ивановну в “Братьях Карамазовых”, Офелию. Но творчески удовлетворенной она себя не чувствовала. Небольшая, тоненькая, стремительная, с жгучими глазами и резким темпераментом, она нетерпеливо мечтала о широком трагическом репертуаре; ради него решила покинуть МХТ; с той же целью пыталась (уже в советские годы) создать собственную студию, вскоре распавшуюся. Б. уехала за границу. В истории осталась прежде всего как исполнительница заглавной роли в фильме В. Пудовкина “Мать” (1926).

И. С.

Ольга Борисовна Барнет



(р. 3.9.1951, Москва) — актриса. З.а.РСФСР (1991). Окончила Театральное училище им. Щукина (1972). В МХАТ с начала сезона 1972/73 г. Среди ее ролей: Маска (“Дульсинья Тобосская”, 1972), Фея (“Синяя птица”, 1974), Дина (“Валентин и Валентина”, 1974), Карамзина (“Медная бабушка”, 1975),

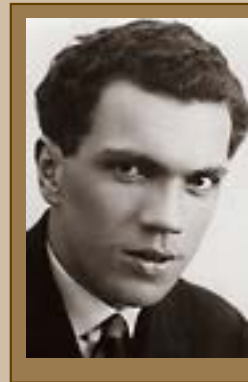
барышня (“Иванов”, 1976), Любинька (“Господа Головлевы”, 1984), Мариэтта Риваль (“Кабала святош”, 1988), Люба (“Московский хор”, 1989), Ровинская (“Яма”, 1990), Мэри (“Мишин юбилей”, 1994). Наиболее значительная из ее актерских работ 90-х гг. — Ольга в “Трех сестрах” (1997). Актриса наделила чеховскую героиню свойствами собственной личности: терпением, интеллигентностью и благородством тона, прямотой при деликатности, сдержанностью богатой души.

Алексей Владимирович Баталов



(р. 20.11.1928, Владимир) — актер, кинорежиссер. Н.а.СССР (1986). Принадлежит к известной актерской фамилии (племянник Н. П. Баталова; сын В. П. Аталова и Н. А. Ольшевской). Окончил Школу-студию в 1950 г. Вступив вслед за тем во МХАТ, был призван и служил в команде ЦТСА. Вернувшись в МХАТ в январе 1954 г., сыграл здесь роли: Зимин (“Дачники”, 1954), адъютант (“Залп «Авроры»”, 1954), Васильчиков (“Лермонтов”, 1955), рабочий-подручный (“Кремлевские куранты”, 1956), Осмоловский (“Забывтый друг”, 1956).

Николай Петрович Баталов



(24.11.1897, Москва — 10.11.1937, Москва) — актер. З.а.РСФСР (1933). Родом из крестьян Ярославской губернии. Обучался в Торговой школе им. Александра Ш. В августе 1915 г. выдержал экзамен, поступив в Школу драматического искусства (“Школа трех Николаев”), которая следующей весной преобразовалась во Вторую

114—116
118
121—122

студию. Стал с 1916 г. сотрудником МХТ. В знаменитой студийной премьере “Зеленое кольцо” по пьесе З. Н. Гиппиус трогал его Петя-переплетчик — наделенный милой неуклюжестью юноша. Во Второй студии Б. сыграл также Нечаева в “Младости”, сочетая лиризм и острую, почти комедийную характерность. В “Сказке об Иване-дураке...”, сочиненной М. А. Чеховым по рассказу Л. Н. Толстого и поставленной Вахтанговым, играл Тараса-Брюхана: не боялся схемы, сообщал ей сказочную, густую и насмешливую яркость, выдумывал небывалый тембр зажившего голоса и неповоротливость толстых рук-ног. Чехов приглашал его партнером в свой коронный водевиль “Пишо и Мишо”; Б. играл мэтра Симона в “Комедии о человеке, который женился на немой женщине” и Гильома в фарсе

“Адвокат Пателен”. Рядом с этими работами задевал воображение его убежденно-злобный, страстный и цельный Франц Моор в шиллеровских “Разбойниках”, поставленных Б. И. Вершиловым в нарочито экспрессионистских мизансценах и гримах.

Кино предложило свою разгадку индивидуальности и назначения Б. “Для воплощения нового человека должен был появиться новый актер, наш, советский актер — антипод заморским экранным писаным красавцам Рудольфам Валентинам, Рамонам Наварро, актер, прежде всего своей внешностью, своим лицом говорящий о демократичности олицетворяемых им персонажей, актер, внутренние игровые силы и способности которого вызывали бы расположение, рождали бы его со зрителем” (П. Жаткин. “Баталов”. М., 1929, с.3-4). Внешностью Б. подходил этим требованиям сполна: круто кудрявый, широконосый, рот твердый и губастый. Улыбка неотразимая, сияющая, и глаза тоже — сияющие, яркие и темные. Таким и предстал актер в “Аэлите” Якова Протазанова по роману А. Н. Толстого (1924): его коммунист Гусев, отчаливавший на межпланетном корабле, прихватив с собой гармонь, покорял и прекрасную марсианку, и кинозал. И Гусеву, и Павлу в “Матери” Пудовкина, и строителю коммуны Сергееву в “Путевке в жизнь” Николая Эка актер отдавал свое упоение жизнью, страстно целенаправленную энергию. Из театральных работ Б. этим героям наиболее сродни Васька Окорок в “Бронепоезде 14-69” (1927). Во все хрестоматии советского театра вошло описание, как в сцене “На колокольне” неподпоясанный парень в выгоревшей кумачовой рубахе рвется “упропагандировать” пленного интервента и как все в нем пляшет от восторга, когда пленный повторяет за ним слово “Ленин”.

Б. энергично участвовал в том, что принято называть “советизацией МХАТ”. С 1925 г. он входил в здешние органы внутреннего управления — в “шестерку”, затем в “пятерку”. Он практически заведовал труппой, доводя свою неподкупную принципиальность до жестокости. Он не только участвовал как актер в первых советских премьерах МХАТ (Онуфрий, а потом Чика в “Пугачевщине”, Каховский в “Николае I и декабристах”), но горячо настаивал на расширении круга авторов-партийцев. Влюбленный в искусство родной сцены, извлекавший великолепные уроки из встреч с ее основателями, он тем не менее подчас готов был требовать отделения от идеалистических “стариков” и строить

новый Художественный театр под лозунгами РАПП. След этой наделавшей много тревог мысли можно видеть в опытах Б. и Судакова, перенесенных в московский ТРАМ.

Станиславский назначил ему роль Фигаро, которая казалась противоположной данным сугубо русского актера (притом что в труппе был исполнитель, по всем данным более близкий герою Бомарше). В спектакле 1927 г. были найдены краски и темперамент народной комедии, а в натуре Фигаро — в полном разрыве со штампами роли, с ритмами порхающего изворотливого цирюльника — открылись своеобразная прямота, жесткость, пылкость; юмор сцены бритва, когда Фигаро поигрывал настоящим лезвием у горла господина, был довольно свиреп. Со Станиславским была сделана также роль тупого курьера Никиты в инсценировке повести В. П. Катаева — фигура столь же характерная, сколь и загадочная, то ли по неуклюжести, то ли с таинственным смыслом подталкивающая начальные события “Растратчиков”. С Немировичем-Данченко была сделана роль Рубцова в “Блокаде”: режиссер освобождал интуицию актера, угадывавшего за матросом-анархистом “могущественное, отталкивающее раздолье”, бесстыдство (но и обаяние) разбушевавшейся хищной силы. Остались в эскизе две назначавшиеся Б. роли — расстрига Буслов в “Унтиловске”, Паратов в “Бесприданнице”.

Он сохранял до конца разнообразие своих возможностей: это видно даже по ролям-вводам, от Луп-Клешнина в “Царе Федоре”, сыгранном еще в 1924 г., и Собакевича (ввод в “Мертвые души”, 1933, стал его последней работой во МХАТе) — до Лопухина (ввод 1930), которого Б. играл с лирической проникновенностью, разгадывая минуты недоумения перед жизнью, минуты неумелой тоски, которые настигали размахистого, поглощенного масштабом своих дел, шумного и легко радующегося человека.

Новых ролей в театре он не рисковал брать: туберкулез, признаки которого впервые прервали его актерскую карьеру в 1923 г., требовал санаторного режима; лечение в Закопане, на курортах Северного Кавказа и последующее пребывание в Италии не помогло. В последний раз на сцену МХАТ Б. вышел 18 февраля 1935 г. (“Женитьба Фигаро”).

И. Соловьева

Зинаида Петровна Баталова



(15.10.1912, Москва — 13.1.1978, Москва) — актриса. Училась в Геолого-разведочном институте на медицинском ф-те. Работала лаборанткой на кафедре физики МГУ, в МХАТ принята по конкурсу в 1935 г. и проработала по 1964 г. (вышла на пенсию). Сыграла роли: Татьяна Хрущ (“Любовь Яровая”, 1939), модистка (“Школа злословия”, 1940), беспризорница (“Кремлевские куранты”, 1943), Гильтиль (“Синяя птица”, 1950), Фрося (“Вторая любовь”, 1952), Роббин (“Домби и сын”, 1953), Митиль (“Синяя птица”, 1956), Рыжик (“Битва в пути”, 1960), Вера (“Свет далекой звезды”, 1964).

Мария Петровна Баталова (Щербинина)



(р. 24.10.1914, Москва) — актриса, помреж. З.а.РСФСР (1969). В МХАТ поступила в 1934 г. Сыграла 22 небольших роли, в том числе: Таня (“В людях”, 1935), модистка (“Школа злословия”, 1941), беспризорница (“Кремлевские куранты”, 1942), Дуняша (“Вишневый сад”, 1944), Фрося (“Вторая любовь”, 1950), Маргарита Керл (“Мария Стюарт”, 1957), повариха (“Три толстяка”, 1962), Тереса (“Возмездие”, 1965), жена судьи (“Ревизор”, 1967).

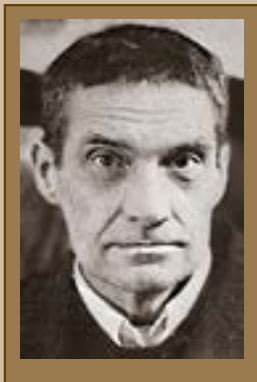
Светлана Николаевна Баталова



(р. 26.6.1923, Москва) — актриса. Дочь Н. П. Баталова и О. Н. Андровской. В 1942 г. вошла во вспомсостав МХАТ, участвовала в народных сценах. Окончила Школу-студию в 1947 г., вновь поступила во МХАТ

с сентября 1948 г. Играла по 1988 г. в эпизодах — 30 ролей, среди которых Насморк и Вода (“Синяя птица”); 1-я студентка (“Беспокойная старость”), Дженни (“Юпитер смеется”) и др.

Лев Васильевич Батурин



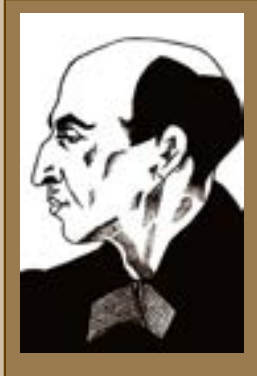
(р. 14.11.1925, Ленинград) — живописец, театральный художник. В 1943 г. ушел добровольцем на фронт. В послевоенные годы учился в Вильнюсском художественном институте. В 1957 г. заканчивает Школу-студию (постановочный ф-т). Начало работы художника-постановщика — оформление первого спектакля театра-студии “Современник” (“Вечно живые” В. Розова, постановка О. Ефремова, 1956).

347

Из десяти оформленных им спектаклей — четыре во МХАТ: “Третья патетическая” Н. Погодина, “Три толстяка” Ю. Олеши, “Милый лжец” Дж. Килти, “Репетитор” Г. Полонского. Плотная, насыщенная, серьезная станковая живопись Б. (персональная выставка в 1987 г. в Москве), мрачноватая красота городских окраин в пейзажах, загадочная жизнь домашних вещей в натюрмортах не находили полного претворения в столь же значительную сценическую жизнь. И все же цвет создавал необходимую и выгодную для актеров среду-фон в “Милый лжец”; темперамент живописца чувствовался в обобщенных формах интерьеров и экстерьеров, которые Б. любит совмещать (“Третья патетическая”). Драматическое ощущение современного быта выражено в “Репетиторе”.

А. Михайлова

Валерий Михайлович Бебутов



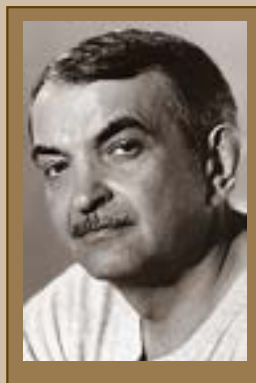
(6.12.1885 — 1.11.1961) — режиссер. З.а. РСФСР (1934). Окончил историко-филологический ф-т Петербургского университета в 1910 г. Был помощником режиссера в Художественном театре в 1911–1918 гг.; ему принадлежат ценные записи репетиций “Села

90

Степанчиковой”. Начав самостоятельную режиссерскую работу, Б. избрал позицию антагониста МХТ; в 1919 г. возглавил Новый театр ХПСРО (Художественно-просветительного союза рабочих организаций), труппа которого в дальнейшем вошла в состав Театра РСФСР-1, руководимого Мейерхольдом. Вместе с Мейерхольдом осуществил постановку “Зорь” Э. Верхарна (1920) и “Мистерии-буфф” В. Маяковского (1921). Вдвоем они выступали и в журнале “Вестник театра”, где напечатали шумевшую статью “Одиночество Станиславского” (предполагалось, что по своей должности помощника режиссера Б. знает закулисные Художественного театра, — это сообщало вид неопровержимости “по фактам” статье, целью которой было оторвать К. С. от МХТ как буржуазного театра и от Немировича-Данченко как воплощения и носителя классовой буржуазной эстетики). Именно эта напористая полемическая статья впервые предложила концепцию антагонизма основателей МХТ.

И. С.

Александр Борисович Бейлин



(р. 23.7.1946, Харьков) — инженер, главный механик, руководитель художественно-технической части МХАТ. Закончил Автомеханический институт. В Художественном театре с 1973 г. Знание технологии сцены позволило Б. решать сложные художественно-технические задачи в спектаклях “Так победим!”, “Дядя Ваня”, “Три сестры”, “После репетиции” и др. В 1987–1996 гг. — главный инженер, с 1996 г. — заместитель директора МХАТ.

репетиции” и др. В 1987–1996 гг. — главный инженер, с 1996 г. — заместитель директора МХАТ.

Андрей Алексеевич Белокопытов



(р. 27.4.1906, Нижний Новгород) — театральный деятель. Образование 5 классов гимназии. Во МХАТ поступил в ноябре 1943 г., имея опыт административной работы в театрах Калуги,

Асбеста, Свердловска, в театре “Ромэн” и Московском театре драмы, а также опыт организации филармоний и симфонических оркестров (в Свердловске и Перми) и работы в театральные бригадах, обслуживавших части Особой Краснознаменной армии на Дальнем Востоке. В феврале 1945 г. был откомандирован в звании полковника на Первый Белорусский фронт членом особого комитета Совета министров. Участвовал в вывозе во время войны из Германии Пергамского алтаря и золота Шлимана. В 1945 г. директор МХАТ И. М. Москвин, ценивший его профессионализм и преданность Художественному театру, исходатайствовал возвращение Б. во МХАТ. С 1952 и до 1987 г. работал заместителем директора. После разделения труппы остался во МХАТ им. М. Горького.

Владимир Вячеславович Белокуров



167

178

(25.6.1904, село Нижний Услон — 28.1.1973, Москва) — актер, педагог. Н.а. СССР (1965). В Художественный театр пришел в 1936 г. еще молодым, но выдающим видом актером. Он окончил театральное отделение Высшего института народного образования в Казани. В 1918 г. играл с И. Н. Певцовым в пьесе Мережковского “Павел

Г” (поручик Долгорукий). Из Казани, где в 1919–1923 гг. он играл характерные роли (Костылев, “На дне”; Яша, “Вишневый сад”; Шприх, “Маскарад”; Кудряш, “Гроза”), Б. в 1924 г. перешел в московский Театр Революции, под эгиду Мейерхольда (Белогубов в “Доходном месте”); позднее он был всеми отмечен в спектакле А. Д. Попова “Ромео и Джульетта” (Меркуцио). В МХАТе Б. сыграл 51 роль. Среди его первых опытов здесь был Алешка в “Земле” (1937), Отшельников в “Половчанских садах” (1939), сыгранный, по оценке П. А. Маркова, “с настоящей внутренней зоркостью и великолепной сценической характерностью”. В “Глубокой разведке” (1943) он сыграл Гетманова. Эта роль — как и его экранный Валерий Чкалов — образец актерского искусства 30-х годов, с присущими ему достоинствами ясности, плотности, четкости контура, яркой жизненной содержательности, уверенной и откровенной техники. Актеру давались персонажи победоносные, притом что

он любил вывернуть этот мотив: играл победителя-хама, победителя — наглую дрянь. Так повелось с роли Белогубова; в МХАТ так он толковал Молчалина в “Горе от ума” (1940). В чем-то сходно намечался его Самозванец в несостоявшемся “Борисе Годунове” (1937): беззастенчивый, удачливый, страстно увлеченный политической интригой.

Мастер крепкого и крупного мазка, легко и по-своему разгадывающий “зерно” образа, Б. не чурался вводов: был его собственным созданием и нагло-ласковым Чичиков в “Мертвых душах” (1941), и парижанин Яша в “Вишневом саде” (1945). Он любил “свою мину”, умел воспользоваться ею. Так выдвигался на крупный план в восприятии публики самовлюбленный лакей Звездинцевых Григорий (“Плоды просвещения”, 1951): знаменитую толстовскую фразу его “А жаль усов” он произносил равнодушно в личном плане (и без усов совершенен), но с состраданием к миру, кое-что таки утратившему с этими усами, которые велели сбрызнуть.

Среди других ролей: Родэ (“Три сестры”, 1940), Лопахин в новой постановке “Вишневого сада” (1958), Нечай (“Над Днепром”, 1961), городничий (“Ревизор”, 1967), Гровс (“Обратный счет”, 1970) и др. Расцвет актерского дарования Б. совпал с временем, сформировавшим его. Б. позднее пробовал себя в режиссуре (“Забывтый друг”, совместно с Н. Д. Ковшовым, 1956); сосредоточился на педагогике (профессор ГИТИСа и ВГИКа).

И. Соловьева

Вера Дмитриевна Бендина



(28.9.1898, дер. Красный Яр, Саратовская губ. — 8.10.1974, Москва) — актриса. Н.а. РСФСР (1948). Из семьи служащих, отец был страховым агентом в земстве. Училась в школе при Третьей студии МХАТ (1921—1924). Успела сыграть с осиротевшими вахтанговцами туповатую и мечтательную Агафью

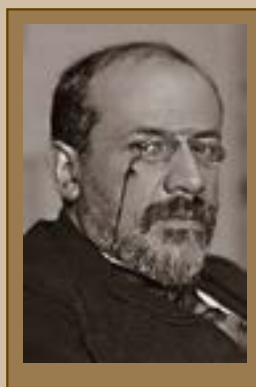
Тихоновну в “Женитьбе” Гоголя, которую Ю. А. Завадский решал в духе “Гадибука”, делая преследующих невесту женихов страшноватыми и отталкивающими и давши Кочкарёву двух демонических двойников. Но мистики и загадочности в

актерской натуре Б. было меньше всего. Она вошла в труппу МХАТ вместе с другими учениками Завадского и Горчакова в 1924 г., в первый же свой сезон сыграв внучку Берленго (“Синяя птица”) и Лизу (“вахтанговский” состав возобновления “Горя от ума” с Чацким — Завадским, Софьей — Степановой). Дар импровизации, свежесть и непосредственность, жизнерадостную энергию и юмор Б. отдавала ролям Тильтиля (“Синяя птица”, 1925), Фаншетты (“Безумный день, или Женитьба Фигаро”, 1927). Ей была близка природа водевиля (очаровательная дурочка Людмила в “Квадратуре круга”, 1928; Тоня в “Чудесном сплаве”, 1934; Лизанька в “Льве Гурыче Синичкине”, официально не входившем в репертуар МХАТ, но многократно сыгранном на выездах). Лирика и эксцентрика лежали в основе ее исполнения роли отважной девочки-куклы Суок (“Три толстяка”, 1930); во второй постановке сказки Ю. Олеши она сыграла тетюшку Ганимед (1962). В ее репертуаре была еще одна “сказочная” роль — королева в “Двенадцати месяцах” (1948). Другие стороны таланта Б. — острая трогательность, резкий нерв — открылись в инсценировке “В людях” (1933), где она играла мальчика-калеку Ленку, и во “Врагах” (1935), где она играла ищущую, решительную Надю.

В числе преданных учеников Станиславского Б. прошла курс лабораторной работы над “Тартюфом” и сыграла Дорину (1939). Но ее данные не открывали сколько-нибудь счастливого перехода на другие роли от ее девочек и девушек. В 1964 г. Б. была переведена на пенсию.

И. С.

Александр Николаевич Бенуа



(21.4.1870, Петербург — 9.2.1960, Париж) — художник, критик и историк искусств, один из идеологов и организаторов объединения “Мир искусства”. В записной книжке Станиславского за 1907 г. можно прочесть: “Советую обратить внимание на Бенуа и его группу”. Б. откликнулся на деятельность

73—76

МХТ в “Художественных письмах”, с которыми с 1908 г. регулярно выступал в газете “Речь”; в феврале 1909 г.

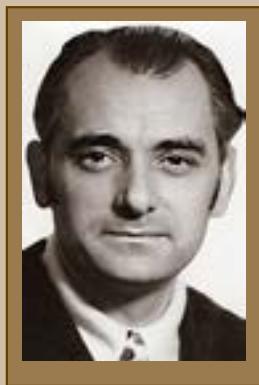
через Добужинского ему было передано предложение театра выбрать пьесу для совместной работы. Завязалась переписка (в одном из писем Б. читаем: “Я убежден, что лишь с Вами можно сделать что-либо близкое к совершенству... Я займусь Мольером и постараюсь изложить Вам свой взгляд на способ его «реализации»”). Сразу определилось, что в мольеровский спектакль войдет “Мнимый больной” (второй пьесой предполагался “Тартюф”), но состояние Станиславского после перенесенного в Кисловодске тифа заставило отложить начатое. Можно предположить, что отсрочка вызывалась также несопадением эстетических установок Б. с натурой и способом работы Гордона Крэга, которым в ту же пору увлекался Станиславский. Б. весьма жестко отозвался о “Гамлете” в своей статье (“Речь”, 1912, 6 апреля). С сентября 1912 г. начались репетиции Мольера. Б. выступал тут не только художником, но и постановщиком; Станиславский (который делил с ним этот труд) оценивал его в письме: “Он прекрасный режиссер-психолог и великолепно и сразу схватил все наши приемы и увлекся ими”. Последовавшая незадолго до окончания работ смерть К. В. Бравича, репетировавшего роль Тартюфа, вынудила заменить “вторую пьесу” — перед “Мнимым больным” играли “Брак поневоле”, сорежиссером Б. тут был Немирович-Данченко (Сганарель — В. В. Лужский, Жеронимо — А. И. Адашев, Доримена — М. Н. Германова, отец Доримены — А. Л. Вишневский, брат Доримены — Р. В. Болеславский, Ликаст — К. П. Хохлов, доктор Панкрас — Л. М. Леонидов, доктор Марфуриус — В. М. Михайлов, цыганки — А. И. Попова и М. А. Ефремова). Присущие Б. знание эпохи и вкус к мольеровской разумной театральности, по-своему дружной с бытом, определили тон спектакля, прославленного тем, как тут играл Аргана Станиславский. Не стремясь реставрировать старинный театр, Б. увлекал актеров чувством старинной жизни, ее красочных и забавных реалий, ее стиля. Этому стилю Б. умел подчинить не только решение декораций и костюмов, но и ритм, пластику мизансцен, общую атмосферу и самую актерскую игру, свободную от “мольеровских” штампов и в то же время пронизанную чувством места и времени действия, чувством авторской манеры. Тем же уверенным ходом к сердцевине авторской манеры Б. шел в “Хозяйке гостиницы” Гольдони. Спектакли были изящны, полнокровны до дерзости и неотразимо смешны.

80—82
86—87
302
303
305

Сближение Б. и театра, где высоко ценили не только его художественную культуру, но и деловой ум, привело к тому, что он несколько лет входил в дирекцию. Перед войной 1914 г. он начал работу над “Коварством и любовью” Шиллера (Москвин должен был играть Миллера, Германова — леди Мильфорд, Качалов — Фердинанда; спектакль не состоялся). Следующей постановкой стали маленькие трагедии Пушкина (“Пир во время чумы”, “Каменный гость”, “Моцарт и Сальери”). Материал был не вполне в средствах Б. — режиссера и художника. Он давал в Пушкинском спектакле мрачную уличку средневекового города, кладбище с сумрачными деревьями на окраине Мадрида, монументальный кабинет Сальери; он искал — как и в комедиях — тон и стиль чужого быта; но спектакль, слишком пропитанный историческим и бытовым “подтекстом”, приобретал грузность; отяжеленным выглядел рисунок психологии; терял легкость стих. После Пушкинского спектакля в журнале “Любовь к трем апельсинам” появилась весьма резкая статья Мейерхольда, постоянного оппонента Б. и его уравновешенного традиционализма. Впрочем, далеки от восторга были и отклики благожелательных критиков. Неудача привела к взаимному охлаждению МХТ и Б., который сначала временно, а затем насовсем снял с себя официальные обязанности и творческих контактов не возобновлял. В пространственных мемуарах, написанных художником в эмиграции, рассказ обрывается, не дойдя до встречи с МХТ.

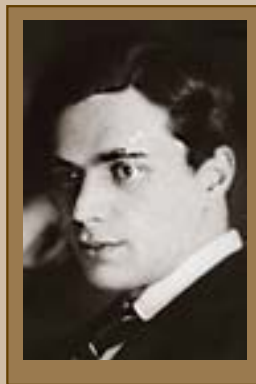
И. Соловьева

Дмитрий Васильевич Берестюк



(р. 12.8.1934, Москва) — мебельщик-реквизитор. В 1964 г. закончил постановочный ф-т Школы-студии как художник-технолог. В Художественном театре с 1957 г. Сначала был машинистом сцены. Впоследствии стал заведующим мебельно-реквизиторским цехом (после В. И. Горюнова).

Иван Николаевич Берсенева



76
77

(наст. фам. Павлищев; 11.4.1889, Москва — 25.12.1951, Москва) — актер, режиссер, театральный деятель. Н.а. СССР (1948). Происходил из семьи коммерсанта, молодость провел в Киеве (учился в той же гимназии, что и А. Я. Таиров), там и начинал как актер-любитель; занимался в драматической школе Лепковских. Несмотря на благодарные данные (классическая красота, отличный рост, фигура, голос, прекрасные синие глаза), он медлил отдаться актерству профессионально и лишь после неоднократных приглашений в 1907 г., оставив юридический факультет, вступил в труппу Соловцовского театра и встретился тут с К. А. Марджановым (в его “Трех сестрах” сыграл свою первую роль — Родэ). После “марджановских” четырех сезонов в Киеве и Одессе (Орленок в пьесе Ростана, Эрос в “Эросе и Психее” Жульварского и пр.) Б. был вызван письмом своего режиссера, недавно вступившего в МХТ и отрекомендовавшего Немировичу-Данченко талантливого красавца. Вопреки тем, кто его отговаривал, напоминая неудачный приход в МХТ другого киевского премьера, Степана Кузнецова, с весны 1911 г. Б. вступил в труппу и сумел стать “своим” в театре, в те годы редко приглашавшем “сторонних” и еще реже сживавшемся с ними надолго. В первый сезон он играет великолепного ледяного Фортинбраса в “Гамлете”, поставленном Гордоном Крэгом, и следователя в “Живом трупе” — элегантного, выхоленного, сладострастного в своем нарочитом равнодушии к судьбам, в которых по должности разбирается. Артистическая личность Б. с наибольшей внятностью выявлялась в дальнейшем в спектаклях Немировича-Данченко. Среди многочисленных и подчас заметных вводов — гусар Курчаев, “На всякого мудреца довольно простоты”; Родэ, “Три сестры”; адвокат Фетюкович, “Братья Карамазовы”; Загорецкий, “Горе от ума”; Барановский, “Осенние скрипки”; Йервен, “У царских врат”; негр и Blumenшен, “У жизни в лапах”. Роли в премьерных театрах — Мухин, “Где тонко, там и рвется”; Алеша, “Екатерина Ивановна”; Савелов, “Мысль”; молодой человек, “Пир во время

чумы”; Гриша, “Будет радость”. Как шедевр выдвинулся Петр Верховенский (“Николай Ставрогин”, 1913) — одержимый и искривленный, влюбленно и ненавидяще пластающийся перед своим “Иваном-царевичем”. После 1917 г. Б. был введен в “Вишневый сад” (Петя Трофимов) и заново истолковал Глумова (“На всякого мудреца...”), открыв в нем злую бездну иронии, энергии и цепкости. Учеником Немировича-Данченко Б. был и как организатор театрального дела; в послеоктябрьскую пору принял на себя разрешение ряда конфликтных внутренних ситуаций. По его инициативе после голодной московской зимы 1918/19 г. были затеяны летние гастроли группы актеров МХТ; во время спектаклей в Харькове город был занят войсками Деникина, и начались странствия так называемой “качаловской группы” сначала по югу России, потом в Грузию и за границей. В сложных обстоятельствах Б. проявил административные и режиссерские способности. После воссоединения “качаловской группы” с МХАТ Б. с декабря 1922 г. был приглашен как актер и член правления в Первую студию; с Первой студией, а затем с МХАТ-2 и была связана его судьба. Стал во главе театра в декабре 1933 г. После ликвидации МХАТ-2 Б. работал в Театре им. МОСПС; с 1938 г. до конца жизни — худрук Театра им. Ленинского комсомола.

И. Соловьева

Сергей Львович Бертенсон



(2.7.1885, Териоки — 14.3.1962) — театральный деятель, литератор. С людьми МХТ сблизился в ранней юности: его отец, петербургский лейб-медик, охотно оказывал врачебные услуги “художественникам” во время их гастролей в столице; в 1918 г. Б. был приглашен в качестве секретаря дирекции; позднее ему поручили должность заведующего труппой и репертуаром. Участвовал в гастролях по югу России и за границей так называемой “качаловской группы” (1919—1922); его предисловием снабжен изданный в Праге сборник “Артисты Московского Художественного театра за рубежом” (1922). Как член правления МХАТ участвовал в заграничных гастролях 1922—1924 гг. В 1922—1926 гг. — заместитель директора Музыкальной студии

МХАТ. В его переводе на сцене МХАТ шел “Безумный день, или Женитьба Фигаро”. Деловитость, вышколенность, дипломатичность, привычка преподносить прежде всего приятную информацию так же могли располагать к этому воспитанному чиновнику (например, к нему хорошо относилась О. Л. Книппер-Чехова; его публично благодарил за литературную и иную помощь М. А. Чехов), как могли возбуждать антипатию. В. В. Шверубович, например, считал: “В вечном споре между “конторой” и артистами, о котором пишет Константин Сергеевич в своей “Этике”, Бертенсон был не только представителем “конторы”, он был ее идеологом”. Существенный интерес для историков МХАТ представляет архив Б., включающий переписку с Немировичем-Данченко и Книппер-Чеховой. Часть этих материалов вошла в книги К. Аренского “Письма в Голливуд”, 1968 и “В Голливуде с Немировичем-Данченко (1926–1927)”, 1964.

К. Р.

Серафима Германовна Бирман



(29.7.1890, Кишинев – 11.5.1976, Москва) – актриса, режиссер, театральный писатель. Н.а.РСФСР (1946). Выросла в семье офицера-отставника в Молдавии. Старшая сестра, учась на курсах, играла в “народных сценах” МХТ и разожгла воображение младшей. Опоздав на экзамены в театр, после которых отбирали сотрудников,

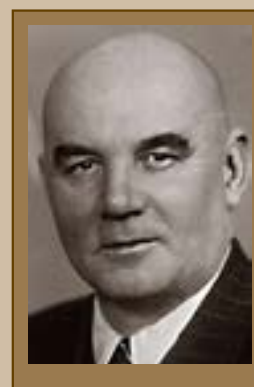
долговязая, худая юная провинциалка с неправильными чертами лица, да еще и с сильным южным акцентом, все же поступила в драматическую школу А. И. Адашева (1908). Пора ее пребывания здесь совпала с временем, когда Станиславский поручил Сулержицкому в занятиях с учениками школы опробовать первые варианты “системы”; вместе со своим старшим соучеником Вахтанговым Б. стала одной из самых преданных посетительниц его уроков. Именно Сулержицкий, Вахтангов и, наконец, Станиславский одолели зажатость артистки, подчас столбневшей на сцене и чувствовавшей себя свободно разве что в лихих капустнических номерах, и нашли ключи к парадоксальному и

сильному дарованию, столь же близкому трагедии, сколь и гротеску. Принятая по рекомендации Качалова в сотрудники МХТ с начала сезона 1911/12 г., она соприкоснулась, с одной стороны, с экспериментами Крэга (в “Тамлете” была в числе придворных, чьи золотые плащи и золотые колпаки, плотно облежавшие голову, сливались в знаменитую единую золотую пирамиду) и – с другой стороны – с экспериментами Станиславского, касавшимися глубин душевной техники артиста. Ее фамилия стоит первой в перечне актеров из записи Станиславского, озаглавленной “Студия. Цель”. В первых спектаклях Первой студии Б. – г-жа Босс в “Гибели «Надежды»” Гейерманса, Августа в “Празднике мира” Гауптмана (1913). Вероятно, именно нажитый в студийных занятиях опыт позволил дать ей первую “большую” роль в МХТ: Б. смело и буффонно разгадывала простодушную шарлатанку Гортензио в “Хозяйке гостиницы”; ее дневники репетиций пьесы Гольдони закрепили раннюю практику применения “системы”. Б. сыграла затем на сцене МХТ Леночку Лобастову (“Смерть Пазухина”), “голос” в “Пире во время чумы” (“Он сумасшедший!..”), девицу Перепелицыну (“Село Степанчиково”) и др., репетировала Звездинцеву в невыпущенных “Плодах просвещения” (1921–1922). Но оставаясь в труппе МХАТ до 1924 г., она сама себя ощущала прежде всего актрисой Первой студии. Здесь же она дебютировала как режиссер (“Любовь – книга золотая” А. Н. Толстого). Присущий ей дар трагического гротеска и сила экспрессионистской образности были затребованы в “Эрике XIV” (вдовствующая королева); отважный юмор народного лубка она предлагала в ролях халдейки, Машки и “аглицкой девки Мери” в спектакле-игре по Лескову “Блоха” (реж. А. Д. Дикий, 1925 г.). Сама о себе она точно заметила: ее техника и задача в ролях – техника и задача канатоходца, а не пешехода. Так она играла в МХАТ-2 Анну Троцину в “Чудаке” Афиногенова, Двойру в “Закате” Бабеля, маникюршу Тамару в “Евграфу – искателе приключений” Файко, Виоланту в “Испанском священнике” Флетчера, Улиту в “Тени освободителя” по Салтыкову-Щедрину, королеву Анну в инсценировке “Человека, который смеется” Гюго. Восхищенный ею в этой роли Горький назначил ей Вассу Железнову в новой редакции своей пьесы. Б. поставила ее и сыграла уже на чужой сцене: после закрытия МХАТ-2 она вместе с Берсеневым и Гиацинтовой попала в Театр им. МОСПС (1936–1938). Дальнейшая ее судьба, как и судьба этих

спутников ее творческой жизни, была связана с Театром им. Ленинского комсомола (1938–1958). В последние годы играла в Театре им. Моссовета. Ее сценические воспоминания, где особое место принадлежит Станиславскому, Сулержицкому, Вахтангову, Михаилу Чехову, Гордону Крэгу и спектаклям МХАТ-2, составили книги “Путь актрисы”. М., 1959, и “Судьбой дарованные встречи”. М., 1971.

И. Соловьева

Сергей Капитонович Блинников



(20.7.1901, Москва – 28.9.1969, Москва) – актер, режиссер. Н.а.СССР (1963). Окончил школу в Кунцеве. Служил в армии. В сентябре 1922 г. поступил в школу МХАТ. Служил в театре с 1924 г. (в первый сезон ввody: Красильников, “Царь Федор Иоаннович”; Алешка, “На дне”; лакей Дмитрий, “Смерть Пазухина”). Всего сыграл 59 ролей.

137
173
193
194

Уступая в масштабе и глубине “старшим художественникам”, которые близки ему по типу творчества (например, Москвину, Тарханову, Грибунину), Б. органично продолжал их традиции, был пристален к крайним вариантам русского национального характера, соединял достоверность с крупностью лепки, доводил бытовые краски до сценической резкости, берег высокое мастерство подачи слова. У него насчитывалось не так уж много ролей, в которых он был первым исполнителем, и иные из них (в советском репертуаре) не отличались литературными достоинствами: Афонька (“Пугачевщина”, 1925), Цыганок (“В людях”, 1933), Иов Троттер (“Пиквикский клуб”, 1934), Федот (“Земля”, 1937), Восмибратов (“Лес”, 1948), Кондратьев (“Зеленая улица”, 1948), Бессеменов (“Мещане”, 1949), Шамраев (“Чайка”, 1960), Македон Сом (“Над Днепром”, 1961), Симонко (“Свет далекой звезды”, 1964), Осип (“Ревизор”, 1967) и др. Но ему удавалось превращать в новые создания роли, казалось бы, уже исчерпывающе истолкованные: Луп-Клешнин (“Царь Федор Иоаннович”, 1935), Прокофий Пазухин (“Смерть Пазухина”, 1939), Курослепов (“Торячее сердце”, 1941), Бубнов (“На дне”, 1944), Собакевич (“Мертвые души”, 1945). С 1945 г. преподавал актерское мастерство в Школе-студии. Режиссерские работы: “Мещане” (с М. Н. Кедровым и И. М. Раевским), “Вторая любовь” (с В. Я. Станицыным), “Сердце

не прощает”, “Над Днепром” (с М. Н. Кедровым и И. М. Раевским).

И. С.

Александр Александрович Блок



(16.11.1880, Петербург – 7.8.1921, Петроград) – поэт, драматург. В 1908 г. предлагает Художественному театру свою пьесу “Песня судьбы”. К этому моменту он уже не только известнейший поэт-символист, но и автор ряда пьес, одна из которых (“Балаганчик”), поставленная Мейерхольдом в 1906 г., прошла с шум-

ным успехом в театре Комиссаржевской. В авторском предисловии к первому изданию Б. определяет свои пьесы как “лирические драмы”, героиня которых душа современного человека, “забывшая вольные смертные муки и вольные живые радости”.

Суммируя свои впечатления от “Песни судьбы”, Станиславский писал Б.: “Я всегда с увлечением читаю отдельные акты Вашей пьесы, волнуясь и ловлю себя на том, что меня интересуют не действующие лица и их чувства, а автор пьесы”. Ставить пьесу Станиславский не считал возможным. Б. принял критику и поверил ей: “Вижу в Вас художника, которому мало только красоты и только пользы, которому необходимо покрывающее и исчерпывающее то и другое – Прекрасное. И, по всему этому, верю в Ваш реализм” (из письма к Станиславскому).

Следующую свою пьесу “Роза и Крест” (1913) он также предназначает для Художественного театра и лично Станиславского: “...никому не верю, кроме него одного. Если захочет, ставил бы и играл бы сам – Бертрана. Если коснется пьесы его гений, буду спокоен за все остальное” (из “Дневника”). Читка пьесы прошла мучительно: “Читать пьесу мне было особенно трудно, и читал я особенно плохо, чувствуя, что Константин Сергеевич слушает напряженно, но не воспринимает. Из разговоров выяснилось, что это – действительно так. Он воспринял все действие как однообразное, серое, терял нить. Когда я стал ему рассказывать все подробно словами гораздо более наивными и грубыми, он сразу стал

понимать”.

Три года спустя Художественный театр приступил к постановке “Розы и Креста”. Комментируя это событие, в газетах писали: “Постановка пьесы Блока на сцене Московского Художественного театра крупное явление не только в истории театра, но и в истории литературы” (П. Коган). Б., отказав в постановке Камерному театру, активно включается в подготовительные работы в МХТ. Сам набрасывает принципы оформления: “... ввиду краткости сцен, они не должны быть богаты подробностями, но главное должно сразу бросаться в глаза” (например, яркость розовой заросли, древность корявой яблони на фоне очень толстой стены). Подсказывает жизненные детали: “Соловьи должны петь, розы должны быть огромные, южные, у Капеллана и повара должно быть толстое брюхо”. Б. не очень заботился о том, как эта натуральность будет сочетаться с символической недосказанностью пьесы о “невозможной мечте”.

Причудливое соединение эмблематичности с натуралистической достоверностью, романтики с бурлеском, чередование гротескных и патетических сцен, мятежная неоднозначность образов – все это ставило перед театром непривычные задачи. Вначале был приглашен скульптор Н. А. Андреев. Но спроектированная им совместно с Лужским конструкция, по словам М. В. Добужинского, “была хотя и остроумна, но очень сложна и громоздка, и ее оказалось невозможным осуществить”. Сам Добужинский предложил вертящуюся сцену, давно не применявшуюся в новых постановках.

В композитора намечают поочередно С. В. Рахманинова, Н. К. Метнера. Немирович-Данченко считает, что для этой пьесы нужен “только великолепный, гениальный (скрябинского тона) романс Гаэтана” о Радости-Страданье. Не меньше колебаний и в выборе исполнителей. Постановщик пьесы Немирович-Данченко мучился отсутствием подходящих актеров: нет Гаэтана, нет Алискана – “их три и ни одного” (из письма к Блоку).

Подсказки Б. актерам идут в духе беседы 1913 г. со Станиславским. Тогда К. С. фантазировал, что Бертрану “Алиса велит выплеснуть помой, – почти ночной горшок. Рыцарь кладет меч и щит и несет ведро”. Теперь Б. рисует О. В. Гзовской Изору: “Мужа она, я думаю, знала, но, во-первых, для южанки это проще и заметнее, чем для северной русской девушки, и главное темпераменты были совершенно несходные, все вышло скучно, без медовых месяцев”. Исполнительницам роли Алисы

говорит, что “от Алисы должно нести луком”. Также он предлагает актерам идею “квадратности” (квадратность синоним пошлости). Граф Арчимбаут (предполагался А. Л. Вишневский) – “облик квадратный и тяжелый”, Бертран (В. И. Качалов, очень полюбивший эту роль) – “квадратная внешность и не квадратная душа”.

В сезоне 1916/17 г. темп репетиций замедляется. В октябре 1917 г. Немирович-Данченко решает поставить перед правлением дилемму: или снять “Розу и Крест” (уже ставшую “долгостроем” в театре) из репертуарного плана, или совершенно изменить характер постановки. В работу включается Станиславский. В очередной раз меняется состав исполнителей (так, ушедшую в Малый театр Гзовскую заменяет Коренева, Лилину – Пыжова). Музыка заказывают молодому композитору С. И. Потоцкому, декорации молодому художнику И. Я. Гремиславскому, который, следуя указаниям К. С., переводит декорацию на драпировки. Но ожидания, что сезон 1918/19 г. откроется “Розой и Крестом”, в очередной раз не оправдываются.

Найденные для “Розы и Креста” принципы оформления были использованы К. С. для постановки “Младости” Л. Андреева во Второй студии.

Впоследствии Б. несколько раз возвращался к театральным замыслам, но ни один из них осуществлен не был.

О. Егوشина

Юрий Георгиевич Богатырев



(2.3.1947, Рига – 2.2.1989, Москва) – актер.

Н.а.РСФСР (1988). Сын капитана 1-го ранга ВМФ. Образование начал в Московском художественно-промышленном училище, а затем во Всесоюзной творческой мастерской эстрадного искусства. Окончил в 1971 г. Училище им.

Щукина. Вступил в труппу “Современника” (наиболее

заметная роль – герцог в “Двенадцатой ночи”, 1975). В 1977 г. перешел в МХАТ. Его первые работы здесь – Фурманов в спектакле “Мятеж” (1977) и ввод на роль Алексея Турбина (1978). В 1981 г. кроме Зибенгара в “Возчике Геншеле” и Ильи Николаевича в спектакле “Путь” он получил Клеанта в “Тартюфе”. Б. подчинял речевой рисунок этой роли резонера стремительному темпу, словно бы над ним – как оппонентом

Тартюфа – угрожающе нависал регламент, в который никак не уложить доводы разума, излагаемые шестистопным ямбом. Клеант и боялся быть превращенным, и боялся самой сути того, что спешил как можно более четко сказать. В этой роли артист блеснул присущей ему иронией психологического рисунка и чуткостью к парадоксальным задачам, перед которыми его ставит режиссер. Печальная и легкая ядовитость чувствовалась в том, как он трактовал Виктора Каренина в “Живом трупе” (1982). Тонкое чувство игрового и фантазийного начала он предлагал в “Перламутровой Зинаиде” (роли Юрика, 1987, и Табака, 1988). Среди других работ Б. – ввод на роли Тригорина в “Чайке” и Полуорлова в “Старом Новом годе” (обе – 1983), учитель Киро (“Попытка полета”, 1984), Федор Иванович (“Чокнутая”, 1986). Скоропостижная смерть артиста, возможностям которого еще только открывался простор.

И. С.

Николай Иванович Боголюбов



(22.10.1899, село Ивановское, Рязанская губ. – 9.3.1980) – актер. Н.а.РСФСР (1945). Пришел в МХАТ в 1938 г. – после закрытия Театра им. Вс. Мейерхольда, в котором он проработал 12 лет. До поступления к Мейерхольду он учился в студии Рязанского драмтеатра, потом служил в Красной Армии, где участвовал в самодеятель-

181

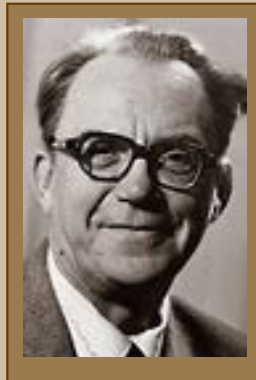
ности, а после демобилизации вернулся в Рязань, где играл в пьесах Горького и Чехова. В Театре им. Вс. Мейерхольда, куда он был принят в 1926 г. после окончания студии при Театре РСФСР-1, играл самые разнообразные роли – не только героические (“Командарм 2”, “Последний решительный”), но и комедийные (Смирнов в водевиле Чехова “Медведь”, Скалозуб в “Горе от ума”, в пьесах Маяковского “Клоп” и “Баня”). В 30-е гг. Б. много снимался в кино. Тотальное признание принес ему фильм “Великий гражданин”, где он создал образ идеального партийного вождя (прототипом его был С. М. Киров). Первой ролью Б. в Художественном теа-

тре был ввод в “Воскресение” (“От автора”). Но его “большевистская” актерская индивидуальность вошла в противоречие с философским решением инсценировки романа Льва Толстого. Зато дальнейшее его участие в многочисленных советских пьесах принесло ему полный успех. Его могучая приземистая фигура, низкий глуховатый голос, страстный темперамент, мужественное лицо и обаяние сделали его символом положительного героя-борца сталинской эпохи. Качества личности артиста прикрывали схематизм и демагогичность многих персонажей конъюнктурных фильмов и пьес, за исполнение которых он получил два ордена Ленина и шесть Сталинских премий. Б. играл эти роли с такой верой и убежденностью, что казалось – он и вне сцены продолжает жить жизнью своих героев. Он был человеком широкой души, верным товарищем и преданным Художественному театру артистом.

Слава Б. ушла вместе со сталинской эпохой, его награды потеряли значение. По болезни он не смог продолжать свою актерскую деятельность и в 1958 г. вышел на пенсию. В последние годы жизни, потеряв жену и сына, Николай Иванович оказался в полном одиночестве и забвении. Единственным утешением для него был внук, который вместе со своей мамой заботился о нем: приносил ему из магазина кефир и хлеб, а из столовой котлеты. Между тем и его роли (матрос Рыбаков в “Кремлевских курантах”, генерал Муравьев в “Победителях”, Кондратьев в “Офицере флота”) и сам тип творческой личности его неотъемлемы от истории русского театра и кино советской эпохи.

В. Давыдов

Владимир Николаевич Богомолов



(10.5.1926, Москва – 6.7.1993, Москва) – режиссер, актер, педагог. З.а.РСФСР (1969). Окончил Школу-студию в 1951 г. вместе с Олегом Борисовым, Екатериной Еланской, Виктором Коршуновым. Был принят в труппу МХАТ, где сыграл 38 ролей, начиная с эпизодических (Симон Картинкин в “Воскресении” и др.).

Многие роли были сыграны им как вводы в поставленные им же самим спектакли

(например, Коровкин, Мизинчиков, Гаврила, Фома, Видоплясов в “Селе Степанчикове”). Список поставленных Б. на сцене МХАТ пьес довольно обширен. Это “Дмитрий Стоянов” Б. Левантовской, “Третья патетическая” Н. Погодина (под руководством М. Н. Кедрова, 1958), “Три толстяка” по Ю. Олеше (1961), “Иду на грозу” по Д. Гранину (1964), “Село Степанчиково” по Ф. Достоевскому (1970), “Кола Брюньон” по Р. Роллану (1972), “Жизнь Галилея” Б. Брехта (1975), “Последний срок” и “Живи и помни” В. Распутина (1977, 1978). Как театральный педагог Б. долгие годы работал в Школе-студии, наиболее охотно пользуясь как учебным материалом Чеховым и Тургеневым, а также экспериментируя на драматургии Шекспира и Пушкина. Руководил обучавшейся на здешнем актерском факультете Молдавской студии; в последние годы жизни заведовал кафедрой сценической речи и пластической культуры.

В. Виленкин

Ольга Сергеевна Бокшанская



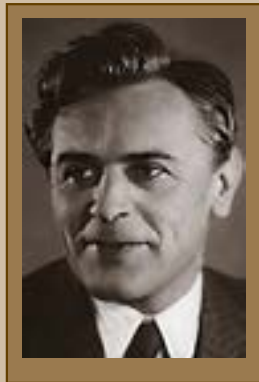
(9.12.1891, Дерпт [Тарту] – 12.5.1948, Москва) – секретарь дирекции и личный секретарь Вл. И. Немировича-Данченко с 1919 г. Сестра Е. С. Булгаковой. Формально принадлежала к администрации МХАТ, принимала активное участие в его творческой жизни. Ее услугами как стенографистки пользовался Станиславский, надиктов-

153

вавший ей текст “Моей жизни в искусстве” для американского издания во время зарубежных гастролей театра в 1922–1924 гг. Она подготовила ряд ценных публикаций в “Ежегоднике МХТ” и оставила обширное эпистолярное наследие, отражающее внутреннюю жизнь МХАТ 20–40-х гг. По настоянию Немировича-Данченко, который был председателем Комитета по Сталинским премиям, Б. с 1940 г. была взята туда секретарем. М. А. Булгаков награждал некоторыми чертами сестры своей жены Поликсену Торопецкую, одну из героинь “Записок покойника” (“Театрального романа”).

В. Виленкин

Михаил Пантелеймонович Болдуман



(12.7.1898, ст. Израилловка, Могилевская губ. — 28.12.1983, Москва) — актер. Н.а. СССР (1965). Сценическую деятельность начал в Жмеринке (Винницкая обл.). В 1924 — 1931 гг. занимал ведущее положение в Киевском театре русской драмы (Сатин в “На дне”, Кошкин в “Любови Яровой”, Яго в “Отелло”, Король в “Тамлете”). Два

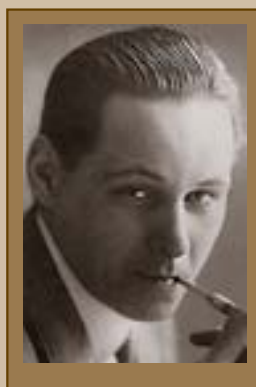
сезона проведя в Театре б. Корш в Москве, при его закрытии в 1933 г. был переведен в МХАТ. Медленно вводясь в репертуар, он первые три сезона был занят во второстепенных ролях (Сысой Пафнутьевич в “Мертвых душах”, обер-кондуктор в “Талантах и поклонниках”, этапный офицер в “Воскресении” и пр.). Переломными стали роли Синцова во “Врагах” и Бориса Годунова в возобновлении “Царя Федора Иоанновича” (обе — 1935 г.). Внутреннее властное спокойствие, твердость ни перед чем не сворачивающей воли и непримиримой мысли, специфический романтизм обеих фигур, назначивших себя в вожди и наделенных даром подчинять, — все это было ново для мхатовской сцены и схвачено сильно. Вариантом темы власти, притягательной и раздавливающей, мог стать у Б. Людовик XIV в “Мольере”, но жизнь этой роли была слишком коротка. Став дублером Б. Г. Добронравова в “Платоне Кречете”, Б. искал обаяние героя прежде всего в его всецелой сосредоточенности, в преданности делу-идее: его Платону можно было поверить, что он играет на скрипке впрямь лишь ради упражнения пальцев, гибкость которых потребна хирургу.

Довольно неожиданным стало назначение Б. на роль Вершинина в “Трех сестрах” вместо репетировавшего ее Качалова. О Б. можно было сказать разве, что он сумел выйти из затруднительного положения. Не стала удачей и работа в “Кремлевских курантах”, где Б. был дублером Хмелева—Забелина. Зато в “Глубокой разведке” (1943) тема, волнующая актера, раскрылась сполна. Майоров, с его нарочитой, резкой сухостью, с его аскетизмом и нетерпимостью, с его чистой и строгой душой, был актером романтизирован так же, как его следующий герой — служитель

чести капитан Горбунов во втором спектакле МХАТ по пьесе А. Крона “Офицер флота” (1945). Всего Б. сыграл в МХАТ 46 ролей. Выдвинувшая его и определившая его артистические приемы тема оказалась отработанной, когда он был еще в расцвете сил. Благородная сухость, скрывающая глубокую думу, становилась штампом: так был сыгран полковник Шатров с его выбором в пользу большевиков (“Залп «Авроры»”, 1952). Попытка сатирического и острохарактерного хода к роли (Окунев, “Чужая тень”, 1949) не имела продолжения. Надежды возлагались на романтическую “Зимнюю сказку”, с ее драмой ревнивца и политика, верующего в собственное измышление до конца; специально ради Б. была затеяна постановка приподнятого по звучаниям “Сна разума”, посвященного художнику — фанатику творческой идеи. Он сыграл в этих спектаклях короля Леонта (1958) и Франсиско Гойю (1973). В свои поздние годы он был также участником спектаклей “Соло для часов с боем” (Райнер, 1974), “Все кончено” (доктор, 1979).

И. С.

Ричард Валентинович Болеславский



(наст. фам. Стржезницкий; 4.2.1887 [1889?], Варшава — 17.1.1937, похоронен на кладбище Форест Лоан Мемориал Глендейл) — актер, режиссер, педагог. Смолodu он готовился к карьере военного моряка, но переломил судьбу и выбрал сцену. В труппе МХТ был с 1908 по 1919 г. (начинал в спектакле “Три сестры” — офицер, окликающий Тузенбаха

перед дуэлью). Сыграл студента Беяева в “Месяце в деревне” Тургенева (1909), Левку в “Miserere” Юшкевича (1910), Лаэрта в “Тамлете” Шекспира (1911), Фабрицио в “Хозяйке гостиницы” Гольдони (1914), красавца Барановского в “Осенних скрипках” Сургучева (1915). Соблюдая строгие правила воспитания молодых актеров, ему и после Беяева (признанной и крупной его удачи) давали эпизоды и вовсе третьестепенные роли (пан Врублевский, “Братья Карамазовы”, офицер в “Живом трупе”, Аслак в “Пер Гюнте”); играл вводы (кн. Мстиславский, “Царь Федор Иоаннович”; Блуменшен, “У жизни в лапах”; Дон Карлос, “Каменный гость” и пр.). Б. был природно

сценичен (то есть ярко “виден” на сцене, как расшифровал однажды это понятие Станиславский), был радостен и скор в работе, считался “фаворитом”, и его действительно долгие годы баловала удача. Час, когда для Станиславского высветились его недостатки (конкретно это связалось с ролью Лаэрта), он переживал драматически, как актерский кризис. В это время он захотел осуществить себя в режиссуре и педагогике, стал одним из адептов Первой студии, инициатором ее первого спектакля “Тибель «Надежды»” (1913). Ставил “Калики перехожие” Волькенштейна (1914); репетировал принесенную им в студию пьесу польского поэта Словацкого “Балладина” (декорации по его эскизам были вышиты руками студийек). Эту работу Б. не завершил, решившись в апреле 1919 г. уехать из послеоктябрьской России (решающую роль сыграло известие о зверской расправе матросов с офицерами — его бывшими соучениками). За границей присоединился к “качаловской группе”, где работал по преимуществу как режиссер возобновлений (“Тамлет”). Снова встретился с Художественным театром в Нью-Йорке в 1923 г. (Б. приехал туда с “Revue gusse” Марии Кузнецовой, для которой поставил в декорациях Льва Бакста трагическую пантомиму “Lacheté”). Принимал участие в гастрольях МХАТ, работая с массовкой как режиссер, и дублировал Станиславского в “На дне”.

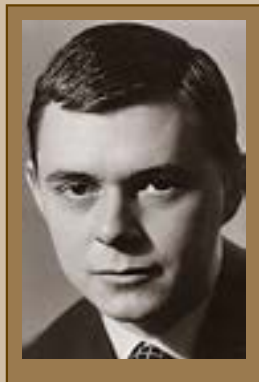
Б., упорно занимаясь по 18 часов, учил английский язык, чтобы получить в Штатах работу режиссера. Он поставил пьесы Ленгиеля, Шоу и Йитса. Позднее он и Мария Успенская основали Американский Лабораторный театр (1925—1930), где при участии критиков Джона Мейсона Брауна и Александра Койранского, танцора Михаила Мордкина, композитора Дугласа Мура, а потом и Марии Германовой вели полный курс театральных дисциплин. Еще в октябре 1923 г. Б. опубликовал свое изложение основ системы Станиславского в журнале “Theater Arts Monthly” (впоследствии в расширенном виде неоднократно издавалось отдельной книгой — “Acting: the first six lessons”). Как преподаватель Б. следовал тому, что успел взять у Станиславского и Сулержицкого на занятиях в Первой студии: он заботился об интеллектуальном и нравственном развитии студентов, считал подступами к актерскому творчеству упражнения эмоциональной памяти. Начинал репетиции с определения сквозного действия пьесы и каждого “куска” (словом, которое он чаще всего повторял на занятиях, было именно слово “действие”). Он видел цель не столько в воспитании отдельной индивидуальности,

сколько в создании целостной актерской команды. Учениками Б. были Френсис Фергюссон, Стелла Адлер, Харолд Клермен, Ли Страсберг, с которым он, однако, существенно расхохотился в толковании “системы”.

Преподавательскую деятельность Б. перемежал с активной работой в бродвейских театрах (“Орел”, 1927; “Три мушкетера”, “Макбет” и “Укрощение строптивой”, 1928; “Иуда”, 1929). Первые попытки сотрудничества с Голливудом не были успешны; отойдя от кинематографа, он написал совместно с Хелен Вудворд две автобиографические книги “The way of a lancer”, 1932, и “Lances down”, 1935 (в последней интересные главы посвящены Художественному театру в годы революции). Фирма “Метро Голдвин Майер” вновь привлекла Б. к работе в кино — он поставил здесь фильм “Распутин и императрица” с участием трех Барриморов (знаменитого Джона, Лайонела и Этель), имевший громкий успех; за этим фильмом последовало еще пятнадцать, из которых десять получили “Оскара”. Б. умер на съемках, снимая Джоан Кроуфорд в фильме “The last of Mrs. Cheyne”.

И. С., Лоренс Сенелик

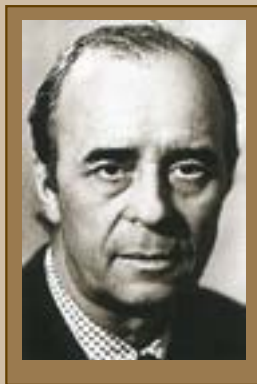
Алексей Алексеевич Борзунов



(р. 11.11.1943, Москва) — актер. Окончил в 1965 г. Школу-студию, где его соучениками были В. В. Алентова, А. В. Вознесенская, В. В. Меньшов, И. П. Мирошниченко, А. В. Мягков, В. П. Салюк. Начал участвовать в спектаклях МХАТ еще студентом (Ален, “Зима тревоги нашей”, 1964). Сразу после поступления (1965) Б. получал роли в

премьеры и капитальных возобновлениях (Серебряный клоун и Юнец, “Дон Кихот ведет бой”; Мишка, “Ревизор”; Лариосик, “Дни Турбиных”; Рябцев, “Враги”; Робер, “Жил-был каторжник”; Фалалей, “Село Степанчиково”; Маттео, “Дульсиня Тобосская”). В 1974 г. был введен на роль Хлестакова. В числе позднейших работ — дед Гордей (“Деньги для Марии”), Игнатий (“Комиссия”). При разделении театра в 1987 г. вошел в труппу МХАТ им. Горького. Оставался тут до 1990 г.

Олег (Альберт) Иванович Борисов



(8.11.1929, г. Приволжск — 28.4.1994, Москва) — актер. Н.а.СССР (1978). Вырос в рабочем поселке. Приехал в Москву в 1947 г. поступать в Институт востоковедения и, уже принятой туда, шутки ради — заодно с мечтавшим о театре земляком — пришел на экзамен в Школу-студию; ему предложили здесь учиться.

Несомненно, что он был самым талантливым из выпускников 1951 г., но место в Художественном театре ему тогда не досталось: сюда он пришел много позже, когда МХАТ стал открывать двери для людей близкого себе корня, но успевших сложиться, приносивших с собою свои вызревшие темы и свою оригинальную духовную технику. Годы работы в Киеве (1951 — 1963), где его использовали в основном как комика (он в самом деле обладал игровой легкостью, забавной неожиданностью жеста), мало приближали к открытию индивидуальности Б. На нее намекала разве что роль Петра в “Последних” Горького, где актера увлек мотив страха смерти, угаданный им в этом юнце. Его становление связано с БДТ (1964—1983). Уже в первых вводах (Ганя в “Идиоте” по Достоевскому, Петр в “Мещанах” Горького, Дживола в “Карьере Артуро Уи” Брехта) была очевидна четкость формы, филигранность отделки. В ролях, сделанных с Г. А. Товстоноговым (из них крупнейшие — принц Гарри в “Генрихе IV” Шекспира, Кистерев в “Трех мешках сорной пшеницы” Тендрякова, Григорий Мелехов в “Тихом Доне”), окончательно определяются черты Б.: соединение аналитичности с предельной страстностью, оголенность нерва. Приглашенный на постановку в БДТ Л. А. Додин заостряет эти черты, готовя с ним роль безымянного персонажа инсценированной повести Достоевского “Кроткая” (1981). Роль потребовала почти акробатического владения темпераментом, парадоксальности и доли фантастичности. Психологизм Достоевского обнаружил в сценическом создании Б. сродство с сюрреалистической образностью. Спектакль был некоторое время спустя перенесен на сцену Художественного театра, куда Б. перешел в 1983 г. и оставался до 1987

г. В работе над ролью Астрова в “Дяде Ване” (1985) артист искал способов сродниться с более мягким, гармонизованным мировидением, одолевая присущую ему нервную чрезвычайность сценического существования. В роли Выборнова, которую он играл в “Серебряной свадьбе” А. Мишарина, Б. проявлял прежде всего чувство пропорций, соразмеряя свои усилия с коротким дыханием злободневной пьесы и добиваясь социальной точности и простоты рисунка. Взял в 1988 г. отпуск, чтобы сыграть в ЦАТСА трагедию Мережковского “Павел I” (реж. Л. Е. Хейфец, 1989); здесь же началась, но не завершилась работа над ролью Арбенина в “Маскараде” Лермонтова. С 1990 г., постигнутый уже болезнью, Б. не состоял ни в какой труппе, участвуя лишь в антрепризе своего сына (авангардистская постановка “Пиковой дамы” Пушкина) и снимаясь в кино.

И. Соловьева

Давид Львович Боровский



Боровский

(р. 2.12.1934, Одесса) — театральный художник. Нар.худ. России (1994). В 1947—1950 гг. учился в средней художественной школе (Киев), затем работал художником-исполнителем в Киевском русском драматическом театре имени Л. Украинки. Там же — первая работа Б. в качестве художника-постановщика: декорации и костюмы к пьесе Э. Де Филиппо “Ложь на длинных ногах” (1956, реж. И. Молостова) и последующие спектакли, среди которых “На дне” М. Горького (1963, реж. Л. Варпаховский), “Большевики” М. Шатрова (1967, реж. И. Молостова). Первый спектакль Б. на оперной сцене — также в Киеве (“Катерина Измайлова” Д. Шостаковича, 1965, совместно с В. К. Клементьевым). Первый спектакль в Москве — “Хочу быть честным” В. Войновича (1967) — в Театре им. Станиславского. В 1967—1968 гг. Б. — главный художник этого театра. В 1967 г. приглашен Ю. Любимовым для работы над спектаклем “Живой” (“Из жизни Федора Кузькина”) Б. Можаяева. Руководители органов культуры в 1968 г. спектакль запретили, и он был показан через 20 с лишним лет. Первая работа Б., которую увидели зрители Театра драмы и комедии на Таганке, — “Мать” М. Горького (1969, реж. Ю. Любимов). Среди спектаклей, осуществленных Б. с Любимовым на сцене этого театра, —

274
351
211
264
282
354
215

“Гамлет”, “А зори здесь тихие”, “Обмен”, “Мастер и Маргарита”, “Преступление и наказание”, “Борис Годунов”. С 1973 г. Б. — главный художник Театра на Таганке. С Любимовым Б. осуществил в 80–90-х гг. ряд оперных и драматических спектаклей в театрах Италии, Германии, США и др. стран.

Присущее искусству Б. обостренное чувство жизни, свободное владение условными формами, тонкая наблюдательность и памятьливость на реалии быта, которые он любит включать во внебытовые контексты, режиссерское мышление, композиционное мастерство, безошибочный выбор фактур — все эти свойства художника проявились в спектаклях, оформленных им в МХАТ. Первый из них — “Дни Турбиных” М. Булгакова (1968, реж. Л. Варпаховский, с которым Б. неоднократно работал). В 1975 г. с А. Эфросом выпускает “Эшелон” М. Рождина. Б. построил на сцене “скелет” товарного вагона, в котором в годы войны люди эвакуировались на Восток. По горизонтальным металлическим рельсам ходила обычная (знакомая не только эвакуированным, но и энкам) дверь товарняка — грязноватый, красно-рыжий дощатый щит с казенной белой маркировкой, полустертыми пометками мелом и т.п. Секрет “скелета” и почерк Б. в том, что горизонтальными были натуральными железнодорожными рельсами, а центральные вертикали — придорожными телеграфными столбами, потемневшими от мазута, с белыми фарфоровыми изоляторами. Меж ними, поддерживаемые деревянными стойками, — нары. На них люди в поразительно точно вспомненных одеждах военных лет и со столь же точно найденными многочисленными бытовыми вещами тех времен. В спектакле “Иванов” Чехова в постановке О. Ефремова Б. дал самое, вероятно, суровое сценографическое решение этой пьесы. Б. создал единую и постоянную среду, особую смесь экстерьера (центральная часть) и интерьера (боковые крылья) помещичьего дома, суховатым каре ограничивающего пустую площадку сцены (несколько подушек на ступенях вместо мебели). Пусто. Гулко. Неуютно. Словно строил эту декорацию сам герой пьесы — Николай Алексеевич Иванов. Чем-то неуловимо эта архитектура напоминала символы декорации к первым постановкам Чехова на этой сцене — пропорциями, цветом. И острым ощущением мертвенности, необратимости умирания усадьбы: сухие стебли какого-то растения густо увивали колонны, фронтон, стены дома, пожирая его и вызывая острое чувство тоски...

В МХАТ Б. оформил 9 спектаклей. Кроме названных: “Утиная охота”, “Все кончено”, “Наедине со всеми”, “Серебряная свадьба”, “Тамада”, “Колея”.

А. Михайлова

Яков Осипович Боярский



(1.3.1890 — 2.2.1940) — общественный и театральный деятель, директор МХАТ в 1937–1939 гг. Учился в Минском коммерческом училище, откуда был исключен за участие в революционных кружках. В 1919–1921 гг. — зав. агитпропом Тверского комитета партии. На должность директора МХАТ при-

шел после долголетнего председательства в ЦК РАБИС (до 1936 г.) с поста первого зам. председателя Комитета по делам искусств при СНК СССР. При нем театр кроме “Горя от ума” (1938) выпустил спектакли “Земля” (эту “октябрьскую премьеру” Б. курировал с особым вниманием), “Достигаев и другие” (год спустя и также к революционной дате), “Полвчанские сады” (по мере репетиций в фабуле выдвинулся мотив разоблачения шпиона, проникшего в символические дом и сад Маккавеевых). Б. был репрессирован в 1939 г.; реабилитирован посмертно.

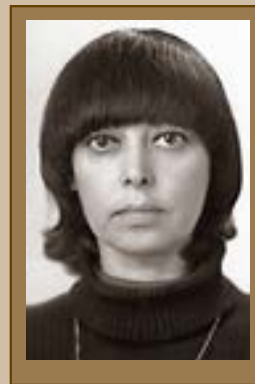
К. Р.

Валентина Петровна Брейтбурд



(р.13.6.1948, Хабаровск). Закончила Хабаровское музыкальное училище. В МХАТ пришла в 1978 г. на должность техника. С 1991 г. работает заведующей организационным отделом, обеспечивая отлаженную работу сложного театрального механизма.

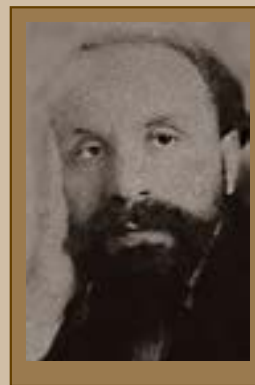
Галина Юрьевна Бродская



(10.7.1939, Ленинград) — театровед. Окончила ЛГИТМиК. Работая в музее МХАТ, а затем в научно-исследовательском секторе Школы-студии, посвятила себя фиксации репетиционной работы О. Н. Ефремова и изучению его творческой биографии. Другая область ее интересов литератора и архивиста — уяснение культурно-бытовых

связей Художественного театра. Ей принадлежат труды, посвященные судьбам семьи Алексеевых в предреволюционные и послеоктябрьские годы. Занимаясь Чеховым, проследила жизнь многих предполагаемых прототипов героев “Вишневого сада”. Участник издания театрального наследия Станиславского и Немировича-Данченко.

Александр Моисеевич Бродский



(31.12.1879, Рига — 10.1.1961, Ленинград) — один из создателей театрального книгоиздательства в России. По его инициативе и под его литературной, художественной и технической редакцией на рубеже 20-х гг. были выпущены первые монографии о К. С. Станиславском, Вл. И. Немировиче-Данченко, В. И. Качалове, а

также книги, посвященные спектаклям МХТ и его студий (“Вишневый сад”, “На дне”, “Горе от ума”, “Сверчок на печи” и др.). Его труд был вложен в образцовые издания “Московский Художественный театр. 1898–1923” (1924) и “Московский Художественный театр Второй”, в юбилейный сборник “Московский Художественный театр в иллюстрациях и документах”, вышедший к 40-летию театра (1938), а затем в серию “Ежегодников МХТ”.

Надежда Николаевна Бромлей



(во втором браке Сушкевич; 17.4.1884, Москва – 25.5.1966, Ленинград) – актриса, режиссер, драматург. З.а.РСФСР. Дочь промышленника из богатой семьи обрусевших англичан. Окончила Музыкально-драматическое училище при Филармонии; в юности много путешествовала, коллекционировала предметы искусства

эпохи Возрождения и пр. Вступила в МХТ в 1908 г., но в репертуаре почти не была занята: вводы в “Горе от ума” (графиня-внучка), в “Синюю птицу” (Вода) и др. Как литератор дебютировала в 1911 г. книгой “Пафос” (дальнейшие ее поиски сродни раннему футуризму, сотрудничала с группой “Центрифуга”); актриса Первой студии с 1918 г., когда там начались близкие ей романтические и экспрессионистские искания. Вместе с Л. И. Дейкун поставила здесь “Дочь Иориро” Д’Аннунцио. Играла русалку Голлану в “Балладине” Словацкого (1920), Шута в “Короле Лире” (1923), Мьякишеву в “Расточителе” Лескова (1924). Вахтангов увлекался ее трагифарсом “Архангел Михаил” (1922), где гротескно решались темы духа и плоти, искусства и власти. В МХАТ-2 была поставлена также ее пьеса “Король Квадратной республики” (1925). Входила в режиссерское управление МХАТ-2. После ухода из МХАТ-2 Б. М. Сушкевича (сезон 1932/33) уехала в Ленинград; играла в Академическом театре драмы имени Пушкина (Екатерина в спектакле “Петр I”, 1935), поставила там свою пьесу “Дуэль” по рассказу Чехова (1934). Занималась педагогикой.

Татьяна Васильевна Бронзова



(р.15.1.1946, Кронштадт) – актриса. Вступила в МХАТ после окончания Школы-студии (1972). Сыграла 43 роли, в том числе в “Дульсинее Тобосской”, “Кремлевских курантах”, “Иванове”, “Живом трупе” и др. С 1989 г. –

зав. режиссерским управлением. С 1991 г. совмещает эту работу с заведованием группой Художественного театра.

Дмитрий Владимирович Брусникин



255
256
257

(р.17.11.1957, Потсдам, ГДР) – актер, режиссер. З.а.России (1993). Принят в МХАТ в 1982 г. по окончании Школы-студии (в 1988 г. работал в студии “Человек”). Стал одним из самых занятых в репертуаре МХАТ актеров. За первые пятнадцать лет своей работы в театре сыграл около тридцати ролей, в том числе и ведущих: Александр (“Путь”, 1981), Алексей Турбин (“Дни Турбиных”, 1982), Иешуа (“Бал при свечах”, 1983; в этой же постановке с 1987 г. играл Воланда), Базаров (“Евгений Базаров”, 1983), Максим Горький (“Друзья”, 1984), Гей (“Серебряная свадьба”, 1985), Иванов (“Иванов” при возобновлении 1990); введен на роль Астрова в “Дяде Ване” (1990). Сыграл заглавную роль в “Платонове” (1991), Чацкого (“Горе от ума”, 1992), Сергея (“Новый американец”, 1994), Андрея Прозорова (“Три сестры”, 1997). Как режиссер дебютировал постановкой пьесы Чехова “Платонов” на Новой сцене. Поставил также “Плач в пригоршню” В. Гуркина и “Грозу” А. Островского в обработке того же Гуркина. Преподает в Школе-студии актерское мастерство. В 1997 г. осуществил большой телевизионный проект, сняв 30 рассказов Чехова с актерами Художественного театра как исполнителями всех ролей.

Марина Станиславовна Брусникина

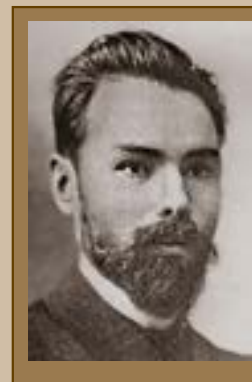


(р.9.2.1961, Москва) – актриса. Окончила Школу-студию в 1982 г. (курс О. Н. Ефремова) вместе с П. В. Медведевой, Д. В. Брусникиным, Р. Е. Козаком, В. Ю. Пинчевским, А. В. Феклистовым. В 1982 г. играла на Малой сцене МХАТ на

247

Тверском бульваре в перенесенном сюда школьном спектакле “Дни Турбиных” петлюровского сотника Галаньбу (превращенного в бабу-атаманшу). В труппе МХАТ с 1985 г. Первая роль здесь – ввод в “Чайку” (Маша). В дальнейшем Б. была занята по преимуществу в современном репертуаре: у М. Рощина играла Тамару (“Эшелон”), Катюшу (“Валентин и Валентина”), Любу (“Старый Новый год”), Колину жену (“Перламутровая Зинаида”); у А. Гельмана – жену Петренко и Клаву (“Чокнутая”), у Л. Петрушевской – Лору (“Московский хор”) и Кузнецову (“Брачная ночь, или 37 мая”), у В. Гуркина – Нину (“Плач в пригоршню”), в спектакле по С. Довлатову – Лебедеву (“Новый американец”). Играла также в “Олене и шалашовке” А. Солженицына (Бэлла), в пьесе С. Лобозерова “По соседству мы живем” (Любка). В классике ее роли – Степа (“Варвары”), Софья Егоровна (“Платонов”), Наталья Дмитриевна (“Горе от ума”), Ксения (“Борис Годунов”), Варвара (“Гроза”). С 1982 г. преподает сценическую речь в Школе-студии.

Валерий Яковлевич Брюсов



(1.12.1873, Москва – 9.10.1924, Москва) – поэт, писатель, переводчик, критик. Не испытывая тяги к драматическим сочинениям, с которыми Б. время от времени считал нужным его знакомить (в библиотеке Станиславского есть книги с дарственными), МХТ питал, однако, неподдельный интерес к личности и воззрениям поэта.

Сближение, намечившееся довольно рано, парадоксально возникло из полярности их исканий. Как вождь символизма Б. стремился повернуть театр от бытовых сюжетов и красок к извечным бытийственным темам и древним формам. Три года спустя после резкой статьи “Ненужная правда”, оспаривавшей самую направленность искусства МХТ (“Мир искусства”, 1902, № 4), весной 1905 г. Станиславский приглашает Б. к сотрудничеству с создаваемой им Студией на Поварской. После гибели этого начинания их взаимоотношения не прерываются: заинтересованный в присутствии рядом с собой художников-оппонентов, Станиславский в 1906 г. у себя дома устраивал встречи, на которые ждал и Б. (тем более, что тот сохранял энергичный интерес к сценическим опытам: был

одним из инициаторов театра “Факелы”, 1907, участвовал в “литературных субботках” у Комиссаржевской на Офицерской, писал статьи о театре будущего). Б. стремился поддержать Станиславского в его экспериментах (поздравлял письмом с шумной, почти скандальной реакцией зала на “Драму жизни”, 1907). Поэт привлекал Станиславского и как переводчик “Пелеаса и Мелисанды” М. Метерлинка, о постановке которой неоднократно шла речь (позднее в МХТ интересовались и другой пьесой, известной в переводе Б., — “Герцогиней Падуанской” О. Уайльда).

И. С.

Лев Николаевич Булгаков



(1888 – 20.7.1948, Нью-Йорк) – актер. В труппе МХТ с 1911 по 1924 г., участник спектаклей Первой студии (Василий в “Каликах перехожих”). Первой “премьерной” ролью Б. стал Бобчинский в “Ревизоре” (1921). К концу его пребывания в Художественном театре в список его ролей (вводов) входили: Телегин (“Дядя Ваня”),

20

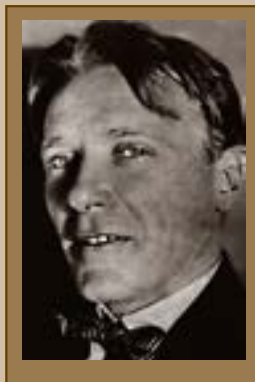
Родэ (“Три сестры”), начальник станции и почтовый чиновник в “Вишневом саде”, Алешка в “На дне”, Огонь в “Синей птице”, 1-й гость в “Иванове”, Смердяков в “Братьях Карамазовых”, Голутвин в “На всякого мудреца довольно простоты”, Биллинг в “Докторе Штокмане”. Большинство этих работ он получил в пору зарубежных гастролей в 1922 – 1924 гг., в которых также участвовала его жена В. П. Булгакова (роли ее в МХТ, где она служила с 1916 г.: Наташа, “Три сестры”; Наташа, “На дне”; Деянира, “Хозяйка гостиницы”; Мавра Григорьевна, “Смерть Пазухина” и др.). Когда Лев и Варвара Булгаковы гастролеровали в Нью-Йорке с МХТ, они привлекли внимание Мориса Геста, который убедил их остаться. Хотя Лев и получил эпизодическую роль в “Миракле” в постановке М. Рейнхардта, их первые сезоны были полны неопределенности. В 1926 г. в театре Provincetown Playhouse он поставил “Принцессу Турандот”, а в 1927 г. вошел в труппу Grand Street Theatre, где сыграл роль Николая Ивановича в “Любовниках и врагах” Арцыбашева. В пьесе Максвелла

Андерсона и Харолда Хикерсона “Боги молнии” (1928), основанной на истории дела Сакко и Ванцетти, он играл контрабандиста Суворина, а в спектакле “Уличная сцена” по пьесе Элмера Райса – Эбрахама Каплана, говоруна-реформатора. В 1928 г. в ознаменование 30-летия МХАТ Б. поставил “Вишневый сад” в Еврейском Художественном театре (Yiddish Art Theatre).

Он основал труппу “Сподвижники Льва Булгакова”, где осуществил постановки “Чайки” (1930) и “На дне” в качестве экспериментальных утренников на сцене театра Комедии. В последующий период Б. играл и ставил второ- и третьеразрядные бродвейские спектакли. Булгаковы начали преподавать в Нью-Йорке с 1932 г., а в 1939 г. ими была открыта Булгаковская студия театрального искусства. Б. утверждал, что “актеры должны в глубинах своей души находить источники для воображения и эмоциональной выразительности”.

Лоренс Сепелик

Михаил Афанасьевич Булгаков



(2.05.1891, Киев – 10.03.1940, Москва) – прозаик, драматург. Сын профессора Киевской духовной академии, в 1916 г. окончил Киевский университет по медицинскому факультету. В 1916–1917 гг. служил в качестве врача в селе Никольском Смоленской губернии. В 1918 г. вернулся в Киев, где стал очевидцем петлюровщины, оккупации

110–113
130–133
137
145–147
318
342

города немцами и всех иных переипетий гражданской войны, легших потом в основу романа “Белая гвардия” и пьесы “Дни Турбиных”. В очерке “Киев-город” Б. писал: “По счету киевлян у них было 18 переворотов, некоторые из теплушечных мемуаристов насчитали их 12; я точно могу сообщить, что их было 14, причем 10 из них я лично пережил”. В начале 1920 г. Б., по его собственным словам, “бросил звание лекаря с отличием” и стал заниматься литературной деятельностью. Первое из известных нам журналистских выступлений Б. – в газете “Грозный” в ноябре 1919 г. (тайное указание на этот дебют было скрыто в альбоме вырезок, которые Б. тщательно собирал. По этому шифру спустя десятилетия была отыскана статья-

эссе “Грядущие перспективы”). Среди “перспектив”, намеченных Б.: “Мы начали пить чашу наказания и выпьем ее до конца. Там, на Западе, будут сверкать бесчисленные электрические огни, летчики будут сверлить покоренный воздух, там будут строить, исследовать, печатать, учиться... А мы... мы будем драться. Ибо нет никакой силы, которая могла бы изменить это. Мы будем завоевывать собственные столицы”. Статья была опубликована в г. Грозном, находившемся тогда под властью Добровольческой армии.

Среди начальных литературных попыток Б. стоит отметить несколько пьес, сочиненных для Первого Советского театра во Владикавказе. Опыт сотворения туземно-революционной халтуры вошел негативным образом в саму завязь Б.-драматурга. Насилие над писательской совестью станет одной из сквозных тем его творчества. Ранние свои пьесы Б. уничтожил, но спустя годы исследователи обнаружили одну из его поделок “Сыновья муллы”, доказав справедливость известного тезиса о рукописях, которые “не горят”.

Осенью 1921 г. Б. приезжает покорять Москву. Первые два года ведет жизнь литературного пролетария, пишет бесчисленные фельетоны для “Гудка”, берлинской газеты “Накануне”, издает свою первую (и последнюю) книгу в Советской России (“Дьяволиада”, 1925). В эти же годы сочиняет роман “Белая гвардия”. Частично напечатанный в журнале “Россия” (1924, № 4,5), роман заинтересовал мхатовскую молодежь. Режиссер Второй студии Б. Вершилов 3 апреля 1925 г. обратился с предложением инсценировать книгу, вскоре к этой затее активно подключились режиссер И. Судакон и завлит П. Марков, весной 1925 г. взятый на службу в Художественный театр.

Работа над пьесой, получившей в итоге название “Дни Турбиных”, была и счастливой и достаточно конфликтной. МХАТ узнавал и “строил” нового “Автора театра”, а тот в свою очередь пытался привить Художественному театру свое понимание сцены. Несколько редакций пьесы в их динамике показывают, что мхатовцы в этом конфликте одолели. Пьеса “Дни Турбиных” постепенно подчинялась канонам, сложившимся на мхатовской сцене в чеховские времена, и теряла тот “пушок” авторской индивидуальности, который присутствовал в первом, явно “не сценичном” варианте “Белой гвардии”. Другой конфликтной линией стали взаимоотношения с репертуарными органами, контролировавшими МХАТ. Многочисленные замечания, высказанные весной 1926 г. после генеральной репетиции, подвигли к еще одной правке пьесы, которая к пре-

мьере (5 октября 1926) обрела необходимые идеологические контуры. За сценой в финале “все громче” звучал “Интернационал”, капитан Белой армии Мышлаевский делал свой выбор в пользу новой власти. Несмотря на очевидный компромисс, “Дни Турбиных” были встречены кампанией травли театра и драматурга. Постановка пьесы Б. была разрешена только Художественному театру, но и с мхатовской афиши ее несколько раз изымали.

Драматургическая судьба Б. вскоре после премьеры “Турбиных” была испытана на излом закрытием скандально успешной “Зойкиной квартиры” в Театре им. Вахтангова (реж. А. Д. Попов). В 1926 – 1927 гг. Б. заключил несколько договоров с МХАТ (в том числе на пьесу “Бег” и на пьесу по мотивам “Собачьего сердца”, повести, конфискованной вместе с дневниками Б. во время обыска в его квартире 7 мая 1926 г. – обыск совпал с днем генеральной репетиции “Дней Турбиных”). МХАТ не удалось поставить ни “Собачьего сердца” (Б. не написал этой пьесы), ни “Бега”, который театр вместе с Горьким пытался защищать. Запрет “Бега”, в котором Б. обретал свой истинный театральный голос и развивал традицию “фантастического реализма”, был сильнейшим ударом не только для автора пьесы, но и для МХАТ.

С этого запрета в истории советского МХАТ начинается важнейшая линия непоставленного репертуара, то есть несложившейся, нереализованной судьбы (эта линия вскоре пополнится “Самоубийцей” Н. Эрмана и “Ложью” А. Афиногенова). Сокрушительный опыт, приобретенный в московском театральном мире 20-х гг., причудливо сплавился с опытом ранних владикавказских пьес и привел Б. к созданию памфлета “Багровый остров”. Он аккумулировал самые ходкие клише так называемой “революционной пьесы”, наметил основные нарождающиеся типы советской художественной флоры и фауны (“илоты, панегиристы и испуганные служащие”). “Багровый остров”, поставленный в Камерном театре А. Таировым (преьера прошла 11 декабря 1928), запечатлел общую театральную ситуацию накануне “года великого перелома”. Этот год сломал и судьбу автора МХАТ. В марте 1929 г. было принято решение об изъятии всех пьес Б. из репертуара советских театров. Вдогонку в марте 1930 г. была запрещена и новая пьеса “Кабала святош”, планировавшаяся для МХАТ. Находясь на грани отчаяния, писатель обратился 28 марта 1930 г. с письмом к Советскому Правительству. 18 апреля (через несколько дней после самоубийства Маяковского) последовал звонок Сталина

Б., который во многом определил собой последнее десятилетие жизни писателя. Автор “Мастера и Маргариты”, ожидая обещанной по телефону встречи, не раз обращал к Сталину письма, но ни ответа, ни встречи так и не получил. Отказавшись в разговоре с “кремлевским горцем” от идеи покинуть Советскую Россию, Б. в обмен получил место в Художественном театре (заявление о приеме на работу датировано 10 мая 1930), а еще через некоторое время – разрешение играть “Дни Турбиных” (январь 1932).

“Восстановление в правах” происходило в новой исторической ситуации: готовился разгром РАПП (официально это произойдет в апреле 1932), незадолго до того МХАТ перешел в подчинение ВЦИК СССР, а по сути, в личное распоряжение Генсека. Новое амплуа дома Чехова, ставшего МХАТ СССР им. Горького, прямо отозвалось на жизни автора “Турбиных”. Он вошел в магический “первый круг” главного театра страны, но не на тех условиях, о которых мечтал, и не на тех, что предполагал Станиславский. В письме из Баденвейлера в сентябре 1930 г. К. С. приветствовал приход Б., намечая лестную параллель будущего сотрудничества: основатель МХТ напоминал по этому случаю Мольера и Шекспира, но в реальности “Автор МХАТ” оказался рядовым совслужащим по разряду искусства.

Первая же работа над пьесой по мотивам “Мертвых душ” показала полнейшую несвободу писателя, ставшего ассистентом режиссера. После многочисленных переделок от первоначального замысла Б. не осталось и следа (он значился на премьерной афише 28 ноября 1932 как составитель текста инсценировки). Следующие несколько лет Б. был занят в репетициях “Мольера” (“Кабалы святош”), премьера бесконечно отодвигалась, пропуская вперед более важные в идеологическом отношении пьесы. Тем временем Б. освоил на мхатовской сцене актерскую профессию, сыграв маленькую роль судьи в инсценировке “Пиквикского клуба” Диккенса, сделанной его приятельницей Н. Венкстерн. Перевоплощение было настолько ярким и полным, что Станиславский на генеральной репетиции не узнал драматурга и, покоренный его игрой, спросил режиссера Станицына: “Кто это?” – “Булгаков”. – “Какой Булгаков?” – “Да наш, наш Булгаков, писатель, автор “Турбиных”. Через несколько месяцев Станиславскому предстояло встретиться с автором “Турбиных” на репетициях “Мольера”. В Леонтьевский переулок пришли ритуально, “за благословением”, однако Станиславский решительно вошел в спек-

такль и стал его переставлять. Это закончилось полным разрывом отношений драматурга и основателя МХТ. Премьера “Мольера”, опеку над которым взял на себя Немирович-Данченко, в конце концов состоялась 15 февраля 1936 г., но спектакль прошел всего 7 раз. Он был снят с репертуара приказом дирекции МХАТ, но приказ был инспирирован прямым указанием Сталина. Гибель “Мольера” привела к скорому уходу Б. из МХАТ (последние годы жизни писатель служит в Большом театре).

Вскоре после разрыва, осмысливая свои отношения с МХАТ на вольном воздухе смеховой культуры, Б. начал набрасывать роман под названием “Записки покойника” (напечатанный в 1965 г. в “Новом мире” под названием “Театральный роман”). Саркастически, но и с чувством “иссушающей” неразделенной любви, прикованный к сцене “как жук к пробке”, Б. запечатлел быт и привычки Художественного театра советской эпохи. Под пером писателя Независимый театр с его двумя не разговаривающими друг с другом руководителями предстал как сколок того “небывалого государства”, в котором пришлось жить и творить тем, кто когда-то создал этот театр “для славы страны” (так писал Б. Станиславскому, вступая на службу в труппу МХАТ). “Записки покойника” остались незавершенными, Б. полностью сосредоточился на “закатном романе” “Мастер и Маргарита”, в котором тема театра-варьете решена в том же амбивалентном духе “рая – ада”, пронизывающем лучшие страницы прозы Б. о театре и его людях. В самом Художественном театре, где продолжают идти “Дни Турбиных”, Б. дал зарок не появляться. Этот зарок он держал с упорством до осени 1938 г.

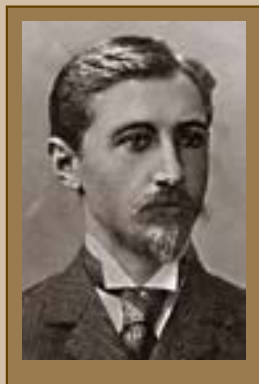
Именно в ту осень в связи с подготовкой к 60-летию Сталина внутри МХАТ возникла идея подарка вождю в виде новой булгаковской пьесы (сам Б. начал обдумывать эту возможность после запрета “Мольера” весной 1936 г.). Несмотря на то, что драматург предчувствовал возможный исход своей судьбы в связи с “Батумом” (так стала называться пьеса о молодом Сталине), он написал ее, а МХАТ с энтузиазмом принял пьесу к постановке.

В середине августа “Батум” был запрещен с оскорбительным комментарием, спущенным “сверху”: в пьесе обнажили желание Б. “перебросить мост и наладить отношение к себе”. Герой “Батума”, видимо, удовлетворился самим фактом того, что Б. написал о нем пьесу. В интерпретации Вс. Вишневского Сталин сказал: “Наша сила в том, что мы и Булгакова научили на нас работать”. Вскоре после запрета “Батума”

его автору поставили диагноз — нефрит. В феврале 1940 г. МХАТ заключает с ним договор на постановку пьесы “Александр Пушкин” (написанной в середине 30-х и имевшей тогда название “Последние дни”). Пьеса о Пушкине без Пушкина увидела свет рампы через три года после смерти Булгакова (10 апреля 1943 г.). Б. был похоронен на Ново-Девичьем кладбище, на границе между двумя участками, принадлежащими Большому и Художественному театрам. Рядом с могилой Б. находится могила Станиславского, а совсем недалеко, в той же линии, место последнего покоя Чехова и Гоголя.

А. Смелянский

Иван Алексеевич Бунин



(10.10.1870, Воронеж — 8.11.1953, Париж) — прозаик, поэт, переводчик. Весной 1900 г., приехав в Ялту, где в это время находится МХТ, Б. знакомится и сближается с руководителями и ведущими актерами труппы. Общение не прекращается и в Москве: вместе с театром празднует премьеры, присутствует на читках пьес. 19 апреля 1907 г.

Немирович-Данченко посылает ходатайство в Главное управление по делам печати о разрешении постановки в Художественном театре в один вечер мистерии “Каин” Байрона в переводе Б. и драму “Саломея” Уайльда. На роль Каина Немировичем-Данченко, признающимся в письме О. Л. Книппер-Чеховой, что очень увлечен этой пьесой, были намечены Л. М. Леонидов и К. С. Станиславский. В конце лета становится известно, что “Каина” Синод единогласно запретил. Б. готов перевести что-нибудь специально для МХТ, о чем свидетельствует его письмо Станиславскому от 5 ноября 1908 г.: “В газетах много пишут о том, что Художественный театр задумывает ставить Шекспира. [...] Будьте добры иметь меня в виду как переводчика, равно как и при постановке “Сарданапала” Байрона, буде таковая осуществится”. Станиславский имел Б. в виду не только как переводчика. По воспоминаниям Г. Хмары, он считал, что в труппе на роль Гамлета актера нет, а значит, исполнителя надо искать на стороне. После долгих раздумий режиссера выбор неожиданно для всех пал на Б. На праздновании 25-летия литературной

деятельности Б. (1912) Станиславский приветствовал юбиляра от имени МХТ и преподнес ему золотой жетон с изображением чайки.

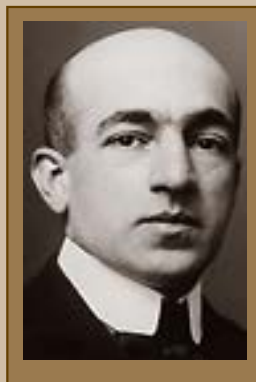
К идее постановки “Каина” Станиславский возвращается после революции (образ байроновского бунтаря чрезвычайно созвучен времени), намереваясь делать спектакль в Первой студии, а затем, возможно, перенести его на сцену Художественного театра. Постановка поручается Е. Б. Вахтангову. Студия также обращается к бунинскому переводу. Однако в связи с отсутствием “качаловской группы” Станиславский решает, что нельзя “дробить силы”, и приступает к репетициям “Каина” непосредственно в МХТ. Премьера состоялась 4 апреля 1920 г.

Чуть ранее, 26 января 1920 г., Б. отплывает из Одессы в Константинополь, навсегда покидая Россию.

В сентябре 1922 г., отправляясь на гастроли в Западную Европу и Америку, Станиславский планирует подготовить за границей “Каина”, потерпевшего в 1920 г. сокрушительную неудачу, “в новой мизансцене” с Качаловым в роли Люцифера. Этот замысел не был осуществлен.

М. Хализева

Георгий Сергеевич Бурджалов



(Бурджалин; 14.4.1869, Астрахань — 10.12.1924, Москва) — актер, режиссер. Учился в Москве в Высшем техническом училище, с 1896 г. участвует в спектаклях Общества искусства и литературы. В Художественном театре — с основания до конца жизни. Станиславский высоко ценил не только ярко характерное дарова-

22
51
80
81

ние Б., но и его постоянную готовность помочь в разрешении технических задач, встававших при постановках, его энергию и “его кристально-чистое, умирительно трогательное отношение к искусству”; он считал, что присутствие в молодом деле таких людей, как Б., “имело важное облагораживающее значение”. Актер добивался точности, законченности, тщательности отделки даже в маленьких ролях, органично вписывая второпланную фигуру в общую композицию. В списке его работ в МХТ — 38 ролей, почти во всех он был первым исполнителем: Михайло Головин (“Царь Федор Иоаннович”), шут

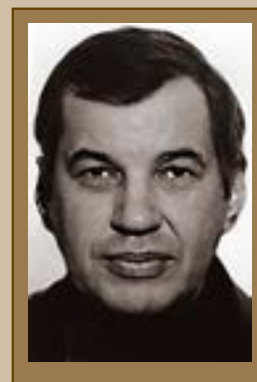
Кадушкин (“Самоуправцы”), Ланчелот Гоббо (“Венецианский купец”), Татищев и шут (“Смерть Иоанна Грозного”), сэр Андрей Эгчик (“Двенадцатая ночь”), Вермельскирх (“Геншель”), пастор Коллин (“Одинокие”), г-н Балле (“Дикая утка”), архитектор Цин (“Микаэль Крамер”). В этой чреде выделяется роль хозяина ночлежки Костылева (“На дне”). Ему давались фигуры, чья фантастическая природа сочеталась с остро натуральными чертами: Леший в “Потонувшем колоколе” (“породистый”, — подсказывал режиссер, поощряя прыжки и курбеты лесного сплетника с гнедым лошадиным хвостом и на ловких копытцах), инженер Брэде в “Драме жизни”, которого Станиславский задумывал своего рода фавном, Огонь в “Синей птице”, Доврский дед в “Пер Гюнте”. В “Юлии Цезаре” Б. принял участие как режиссер, выехав вместе с Немировичем-Данченко и Симовым для сбора материалов в Италию (отличный фотограф, он оставил множество использованных в постановке снимков) и затем энергично помогая в решениях сценических конструкций. Ему было доверено следить за целостностью спектакля “На дне”: при возобновлениях афиша была подписана именем Б. Он был также сорежиссером Станиславского в постановке одноактных драм Метерлинка и К. А. Марджанова в “Пер Гюнте”.

Из позднейших ролей (кроме упомянутых выше) наиболее заметны Чучельник (“У царских врат”), маркиз Форлипополи (“Хозяйка гостиницы”), Ростакровский (“Ревизор”, 1921).

Коллекционер открыток, портретов, книг, памятных предметов, он вложил свой опыт в музей МХАТ, одним из инициаторов создания которого стал (вместе с П. А. Подобедом) в 1922 г. Был руководителем Четвертой студии МХАТ (1921).

И. С.

Георгий Иванович Бурков



(31.5.1933, Пермь — 19.7.1990, Москва) — актер. З.а.РСФСР (1980). Уже имея неоконченное высшее юридическое образование, среднее театральное получил в Перми (окончил там студию в 1956 г.). Он пришел в МХАТ (1980) с послужным списком, говорившим

227
234

не столько об удачном актерском продвижении, сколько о порывистости натуры: 1956–1959 гг. — театр в Березниках; 1959–1962 гг. — Пермский драматический; 1962–1964 гг. — Кемеровский драматический; 1965–1970 гг. — Театр им. Станиславского в Москве; 1970–1971 гг. — “Современник”; 1972–1980 гг. — опять Театр им. Станиславского. В МХАТ Б. работал с перерывом с мая 1980 по ноябрь 1988 г. Им сыграны здесь главные роли в спектаклях “Волоколамское шоссе” (генерал Панфилов), “Украденное счастье” (Микола Задорожный), играл рабочего Бутузова (“Так победим!”), Степана Порфирьевича (“Господа Головлевы”). Мастер жестокой самоотдачи, близкий по творческому типу и по устремлениям таким своим сверстникам, как В. М. Шукшин, наделенный “шукшинским” цепким и мрачноватым юмором, Б. брал на сцене народный характер в его крайностях, раскрывал в своих героях (как в Миколе Задорожном) их силу и уязвимость, особую нервность натур природно простых, озлобленность мягкой души. Он нес в себе чувство беды, был оглушен — если воспользоваться словом Пушкина — “шумом внутренней тревоги”. Легко было понять, почему его позвали, но трудно было предположить, что он задержится в МХАТ надолго. Он ушел в 1984 г., еще до разделения труппы, вернулся вновь в 1987 г. В 1988 г. играл с Т. В. Дорониной в спектакле “Старая актриса на роль жены Достоевского”.

И. С.

Ксения Яковлевна Бутникова



(6.2.1897, местечко Паричи Бобруйского уезда Минской губ. — 26.11.1992, пансионат на Правобережной) — помощник режиссера. Из семьи помощника акцизного надзирателя; окончила гимназию в Минске, училась в Школе драматического искусства Массалитинова, Александрова и Подгорного. Работала в

51

Камерном театре, Опытном-героическом и Новом драматическом театрах. С 1926 по 1944 г. была помрежем Оперной студии и Театра им. К. С. Станиславского. В МХАТ — с 1944 по 1959 г. Воспитанная Станиславским, она вошла в число “образцовых помрежей” МХАТ, таких как В. В.

Глебов. Она именно “служила театру” и требовала от других столь же ревностного соблюдения норм и правил. Если кто-то появлялся на сцене в неположенный час, она могла прогнать, не стесняясь, самого заслуженного или народного: “Вам здесь сейчас не место. Вы здесь ни к чему”. Своей “милой любимице” Станиславский писал: “Вы опора театра и моя. Мне не приходится приводить Вас к порядку. В тяжелые минуты, которые мы переживаем, на Вас возлагается больше, чем можно и чем следует: на кого же полагаться, когда все рушится, как не на Вас?!” Оставленные Б. в протоколах репетиций записи спектаклей представляют значительную ценность для историков театра.

О. Е.

Надежда Сергеевна



Бутова

(18.10.1878, Саратовская губ. — 21.1.1921, Москва) — актриса, педагог, режиссер. Отец — земский учитель. Умер рано. Мать — крестьянка. На средства крестьянской общины училась в гимназии в Саратове. Закончила Музыкально-драматическое училище Московского филармонического

общества (класс Немировича-Данченко) в 1901 г. В МХТ с 1900 г. до конца жизни. Среди ролей второго и третьего плана (горничная и кормилица в “Одиноких”, боярышня в “Царе Федоре Иоанновиче”, голодающая из народной сцены на Яузе в “Смерти Иоанна Грозного”, молодая нянька из “Трех сестер”, одна из княжон Тугоуховских в “Горе от ума”, женщина на охваченной чумой ярмарке в “Драме жизни”, старуха в “Жизни Человека” и пр.) выделялись — по словам Немировича-Данченко — как истинные создания пять-шесть образов. “...Кто знаком со спектаклями Художественного театра, тот никогда не забудет ее Анисью во “Власти тьмы”, Манефу в “На всякого мудреца довольно простоты”, Суру в “Анатэме”, Снегиреву в “Карамазовых”. Это были в самом настоящем смысле слова проникновенные образы человеческого духа, глубоко национальные, не повторявшие ничего, бывшего на сцене до них”. Вот его оценка роли Анисьи (1902): “Тут реализм, доходивший даже до натурализма, вздымался до таких грандиозных высот и опускался до таких углублений национального духа,

какими отмечается только высшее поэтическое творчество. Образ Манефы, при необыкновенно яркой бытовой окраске, при изумительном сохранении грани между бытом и сатирой, доходящей до шаржа, давал повод к самым широким обобщениям и в характеристике гения русской нации и в области общечеловеческих характеристик. Смотри Манефу Бутовой, вы понимали Распутина и его влияние, понимали темноту деревенского невежества, рабский дух лентяев, ищущих опоры в чудесном, бездонную наивность тупости, покорности и т. д.”. Так же высоко оценивается роль Суры в “Анатэме” (1909). Б. подымала безжалостно схваченный образ жалкой, грубой местечковой обитательницы “до самых трагических женских образов Библии”. Ее ход к роли не знал смягчений, подсахаривания. Ей трудно давалась мерзкая фигура Живоедихи (“Смерть Пазухина”, 1914), но в конце концов, по свидетельству режиссера, “она играла замечательно, и в ее игре особенно остро чувствовалось колючее, беспокойное искусство Щедрина”.

Б. была первой на сцене МХТ исполнительницей ролей: учительница Цветаева (“Мещане”), Кальпурния, жена Цезаря (“Юлий Цезарь”), безумная слепая (“Слепые”), Бабакина (“Иванов”), Надежда Михайловна (“Блудный сын”), мать Бранда (“Бранд”), хозяйка корчмы (“Борис Годунов”), мать Тильтиля и Митиль (“Синяя птица”), Варвара Петровна Ставрогина (“Николай Ставрогин”; этот образ восхищал художника спектакля Добужинского). Среди вводов — Анна (“На дне”), Луша и Мелания в “Детях солнца”, Пошлепкина в “Ревизоре”. Она попытала силы и в иных ролях — ей дали подготовить Ольгу в “Трех сестрах” после кончины Савицкой (сезон 1910/11), ввели на роль Гертруды (“Гамлет”, сезон 1912/13), играла царицу Ирину в сезон 1919/20, но успеха не достигла. В этом была ее драма артистки: дикция и внешние данные (крупная, рослая, плотная смолodu, потом измученная туберкулезом) ограничивали ее репертуар. Между тем как художник сцены Б. рвалась к образам возвышенным, которые отвечали ее внутренней глубокой содержательности, тяготела к трагедии и мистерии (пробовала режиссировать “Короля темного покоя” Рабиндраната Тагора с Германовой в главной женской роли).

Вкус к индийской философии сочетался у нее со строгой религиозностью; вела почти монашеский образ жизни, упорно занималась духовным самовоспитанием. Надгробное слово о ней ее учитель закан-

чивал: “Художественный театр потерял в ней не только актрису, но и товарища, который мужественно и крепко поддерживал бодрый, неподкупный дух артистической этики”.

И. С.

Владислав Всеволодович Буш



(р. 8.2. 1911, Смоленск) — актер. Родился в семье актера, но выбрал поначалу профессию геолога. С 1935 г., однако, увлекся сценой, учился под руководством актеров МХАТ в студии при Доме учителя, с 1944 г. был принят в МХАТ. Начал с ввода в “Воскресение” (Крыльцов). Сыграл более 70 небольших ролей, по преимуществу

в классике (доктор, генерал на скачках, полковник, сановник, князь в “Анне Карениной”, вице-губернатор, жандармский полковник в “Мертвых душах”, второй выездной лакей и барин в “Плодах просвещения”, слуга Оливии и священник в “Двенадцатой ночи”, Шрусберри, Друри, Паулет, Мельвиль, граф Обепин, французский вельможа в “Марии Стюарт”, 1-й и 2-й вельможи Леонта, управитель Паулины, судья в “Зимней сказке”, Фетюкович в “Братьях Карамазовых”, следователь во “Врагах” и др.). В спектакле “Все кончено” играл бессловесную роль умирающего мужа, постоянно находящегося на сцене. В 1988 и 1989 гг. взял новые для себя работы — Егорушку в “Иванове”, лакея в “Живом трупе”, гостя в “Вишневом саде”. После полувека в театре, играя уже “на разовых”, Б. сохранил любовь к делу и завидную дисциплину.

Степан Евгеньевич Валдаев

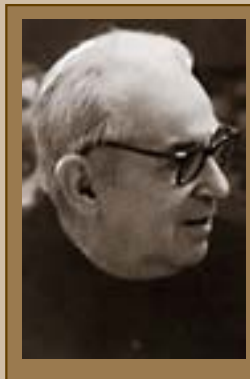


(27.12.1873, Моршанск — декабрь, 1941) — портной-одевальщик, прослуживший в Художественном театре почти сорок лет. Окончил сельскую школу. В МХТ пришел в 1900 г. после военной службы и оставался здесь с перерывом на военные годы (1914 — 1917). В. долгие годы был любимейшим помощником В. И. Качалова, который

восхищался его “святым отношением к искусству”, его “подвигом преданности сцене”. Своего старенького, скромного, немногословного, по внешности невзрачного “Степochку” Качалов считал “настоящим поэтом, рыцарем Театра”. В июне 1941 г. В., инвалид 1-й группы, был вынужден расстаться с МХАТом. Вскоре его не стало. К стыду театра, которому В. отдал жизнь, день его смерти не известен.

В. В.

Леонид Викторович Варпаховский

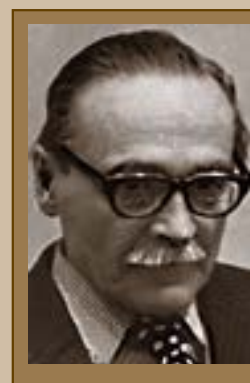


(29.3.1908 — 12.2.1976) — режиссер, театральный художник. Н.а.РСФСР (1966). Его встреча с МХАТ, где он сделал два спектакля — “Шестое июля” М. Шатрова (1965) и новую постановку “Дней Турбиных” (1968), состоялась уже под конец долгой и трудной жизни. Окончил Московский университет; начинал в ТРАМе. В 1933 г. вступил в театр

Всеволода Мейерхольда (ГосТИМ) как научный сотрудник (разрабатывал способы фиксации создания и последующей жизни спектакля). Был репрессирован во время “большого террора” 1937 — 1938 гг. Вернулся к творческой работе в 1953 г.; с 1957 г. — главный режиссер Театра им. Ермоловой в Москве, с 1961 г. — в Малом театре

(среди его постановок здесь — “Маскарад” Лермонтова, 1962, “Оптимистическая трагедия” Вишневского в декорациях Д. Боровского, 1967). С Боровским В. работал и над мхатовской интерпретацией пьесы Булгакова. Ему принадлежат воспоминания о работе с Мейерхольдом.

Александр Павлович Васильев



(11.1.1911, Самара — 9.11.1990, Москва) — театральный художник. Нар.худ.РСФСР (1973). Окончив в 1930 г. Московский изотехникум памяти 1905 года по классу Е. Якуба и С. Николаева, начинает работать в театрах Читы, Владивостока, Куйбышева, Архангельска. В 1938—1939 г. оформляет спектакли в театрах

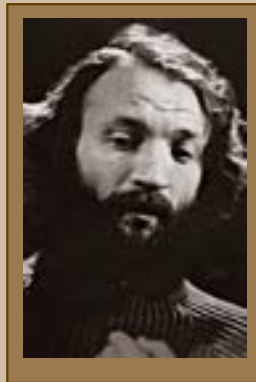
Ростова-на-Дону, где встречается с Ю. А. Завадским, впоследствии 20 лет работает главным художником в руководимом им Театре им. Моссовета (1954—1974). Во время войны — главный художник фронтовых театров ВТО, где создает и применяет систему портативных сборно-разборных декораций. В 1945 г. приглашается в Оперно-драматическую студию им. К. С. Станиславского, где знакомится с М. Н. Кедровым.

В 1949 г. выпускает свой первый спектакль на сцене МХАТ — “Заговор обреченных” Н. Вирты. Является художником восьми мхатовских спектаклей (“Чужая тень” К. Симонова, 1949; “Плоды просвещения” Л. Толстого, 1951; “Забытый друг” А. Сальнского, 1956; “Юпитер смеется” А. Кронина, 1958; “Точка опоры” С. Алешина, 1960; “Ревизор” Н. Гоголя, 1967; “Последний срок” В. Распутина, 1977). Проявляет доскональное знание жизненного материала, исторических реалий, надежную технологичность. Подробные, достоверные интерьеры удобны для актеров. Работая с Кедровым над “Плодами просвещения”, охотно подчиняется кедровскому методу анализа, ищет точности социальных и психологических характеристик, выгодного размещения актеров в сценическом пространстве, стремится, как и в других спектаклях этих лет, “ошеломлять конкретностью”. Добивается убедительного контраста “барских покоев”

и кухни, расположенной в полуподвале. В кухне строит крестовый свод, подчеркивает толщину стен проемами небольших окон, забранных решетками. Чисто, много посуды. В центре — большой, выскобленный добела обеденный стол. Мужики должны чувствовать себя здесь почти как дома. Хотя тут далеко не все именно так, как в деревне (большая русская печь, к примеру, выложена кафелем). В I-м акте (вестибюль) тщательно разрабатывает локальные “актерские точки”: место для посыльного от Бурдые, кресло и стол для камердинера, место для мужиков, вешалка с барскими шубами, входная дверь на три ступеньки ниже уровня сцены, лестница в покои барыни, дверь в комнату Вово и т.п. Для сцены спиритического сеанса ищет “загробную” атмосферу: круглящиеся синие стены гостиной, замысловато расписанный потолок, круглая кафельная печь, похожая на могильный памятник, черный ковер, черные столы на тонких ножках. Все точно, подробно, мотивированно, удобно для актеров. И абсолютно серьезно (комедийный элемент ощущался только в костюмах обитателей верхних этажей дома). Столь же серьезны и основательны были декорации к “Ревизору”. В. постоянно занимается живописью, много рисует. Сочиняет великолепные “постановочные” натюрморты, фантастические композиции, портретирует. Из зарубежных поездок привозит массу рисунков. Любит скромное обличье деревенской жизни, среднерусский пейзаж, увлеченно фиксирует подробности. Ими насыщена декорация к спектаклю “Последний срок” (режиссер В. Богомолов). Кажется, художник знает все про жизнь старой крестьянки Анны. Здесь каждая сценическая вещь имеет биографию, необходима, обжита, узнаваема: деревянная полка для посуды с белыми бумажными фестонами, дощатая перегородка, оклеенная потертыми обоями, старая кровать с расписной спинкой, фанерный чемодан под ней с навесным замком, забранные под стекло выцветшие фотографии погибших и живых детей ее, внуков, родственников. Столь же правдив двор с банькой, многочисленные вещи деревенского обихода. Мастер жизненных наблюдений, фанатик достоверности, в лучших своих спектаклях художник достигал правды.

А. Михайлова

Анатолий Александрович Васильев



206
230

(р. 4.5.1942, село Даниловка, Пензенская обл.) — режиссер. З.д.и.России (1993). Окончил ГИТИС в 1973 г. по классу М. О. Кнебель. В 1974 г. поступил в МХАТ. Вместе с О. Н. Ефремовым работал над “Соло для часов с боем” О. Заградника (1974) и “Медной бабушкой” Л. Зорина (1975). Перешел в Театр им. Станиславского, худрук

которого актер Андрей Попов стремился обеспечить свободу проявления сошедшимся здесь молодым режиссерам. Поставленные В. “Первый вариант «Вассы Железновой»” М. Горького и “Взрослая дочь молодого человека” В. Славкина (1978 и 1979) сделали его лидером поколения. Однако под административным нажимом и он, и Б. Морозов, и И. Райхельгауз, работавшие там же, были вынуждены уйти. Для В. наступает период театральных странствий. Он начинается и не заканчивает репетиции с Евгением Леоновым — Фальстафом “Виндзорских насмешниц” (Театр им. Ленинского комсомола, 1980). В МХАТ выступает как художественный руководитель постановки пьесы “Путь” (1981) и репетирует “Короля Лира” с Андреем Поповым. Внезапная смерть артиста, на которого был рассчитан режиссерский замысел, обрывает этот труд. В Художественном театре В. начинал также работу с М. И. Бабановой над пьесой С. Беккета “Счастливые дни” (специально был заказан перевод Л. Зониной), и снова дальше первых шагов дело не продвинулось.

Отныне В. все менее ориентирован на конечный результат, все глубже уходит в общую проблематику театрального творчества и в лабораторные поиски, подобные студийным поискам Станиславского или опытам Ежи Гротовского. Репетиции новой пьесы Славкина “Серсо”, для которых ему дает приют Театр на Таганке, затягиваются на годы и становятся предметом слухов и ожиданий. Далеко не все актеры проходят этот искус и сохраняют свои роли до премьеры (1985). Но и ушедшие поддерживают своими рассказами репутацию искателя театрального философского камня. Идее создания театра В. противопоставляет идею “Школы драматического искусства”; так и называется с 1987 г. его дело, которое он ведет со сменяющимися друг друга учениками,

студентами-заочниками ГИТИСа (ныне — РАТИ). С ними он готовит представления, которые стяжают славу на многих международных фестивалях, среди них “Нельская башня” по Дюма, “Амфитрион” Мольера, “Шесть персонажей в поисках автора” Пираделло. Здесь же в своей “Школе драматического искусства” на Поварской неподалеку от того места, где Станиславский в 1905 г. начинал свою первую студию, В. изучает как театральные структуры роман Достоевского “Бесы”, “Диалоги” Платона и Библию (“Плач Иеремии”, 1995). Большинство спектаклей, начиная с постановок в МХАТ, сделано в содружестве с художником Игорем Поповым. В. много работает за рубежом, проводя мастер-классы, лаборатории, а также ставит спектакли: “Маскарад” Лермонтова в Комеди Франсез, “Дядюшкин сон” в Будапеште, оперу “Пиковая дама” в Веймаре. Артистическая личность В. отражена в сотнях статей, интервью и видеофильмах.

К. Р.

Игорь Алексеевич Васильев



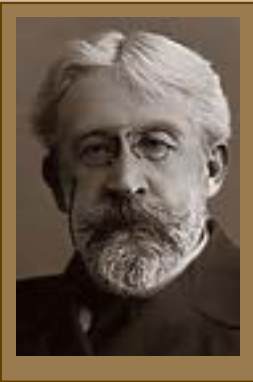
248
249

(р. 28.5.1938, Москва) — актер, режиссер. З.а.РСФСР (1984). Окончил Школу-студию (1961). В МХАТ с 1961 по 1964 г. После нескольких лет, проведенных в “Современнике” (роли: Генрих в “Голом короле” Е. Шварца, Кристиан в “Сирано де Бержераке” Э. Ростана и др.), вернулся в 1970 г. Известность пришла к В. с ролью Чанса Уэйна в “Сладкоголосой птице юности”, где он был партнером А. И. Степановой — процессы Космополис. Среди его ролей — канатоходец Тибул (“Три толстяка”, 1962), американский солдат (“Бронепоезд 14-69”, 1963), Дантес (“Последние дни”, 1974), Глумов (“На всякого мудреца довольно простоты”, 1976), Гусев (“Валентин и Валентина”, 1980), Мозгляков (“Дядюшкин сон”, 1981), Зиллов (“Утиная охота”, 1982), Юрик (“Перламутровая Зинаида”, 1987), Понтий Пилат (“Бал при свечах”, 1988), Саша (“Московский хор”, 1988). Своей внешностью В., казалось, был предназначен на роли героев-любовников, но он умеет также вскрыть опасное, предательское или провоцирующее начало в

своих персонажах, как это было в Лестере (“Мария Стюарт”, 1980), Басманове (“Борис Годунов”, 1994), Свидригайлове (“Преступление и наказание”, 1996).

К. Р.

Сергей Васильевич Васильев



(наст. фам. Флёров; 3.4.1841 – 5.4.1901) – театральный критик. Окончил в 1864 г. историко-филологический факультет Московского университета, занимался педагогической и судебной деятельностью. С 1875 г. начал сотрудничество с “Московскими ведомостями”; с 1879 г. вплоть до смерти регулярно по понедельникам печатал статьи-обзоры,

составившие хронику событий театральной Москвы. Особое место уделял в этих летописях Малому театру; последней привязанностью критика суждено было стать Художественному театру (“...первые созданы в России театр в смысле вполне сознательного и систематического художественного института, который ясно понимает свои цели и способы, какие ведут к их достижению”, – писал он). “Понедельники” В. оказали заметное влияние на отношение публики к МХТ. Отзывы на спектакли первых сезонов (причем имеется ряд повторных обращений к уже отрецензированным постановкам – например, к “Снегурочке”), анализ пьес, принятых к постановке, обсуждение названия “Общедоступный”, обзор прессы, суждения о взаимоотношениях МХТ и других театров – всему этому В. отдавал последние годы жизни. Обоюдную привязанность театра и критика подтверждает поездка В. с “художественниками” на гастроль в Крым, к Чехову, весной 1900 года.

Сохранилось глубокое и откровенное письмо Вл. И. Немировича-Данченко к В., в котором один из создателей МХТ излагает общие планы дальнейшей жизни театра.

“Низко кланяюсь Вам за высказанную правду, за смелые и чрезвычайно талантливые статьи”, – писал критику К. С. Станиславский.

М. Хализева

Екатерина Сергеевна Васильева



(р. 15.8.1945, Москва) – актриса. Н.а. РСФСР (1987). Окончила ВГИК в 1967 г. Играла в Театре им. Ермоловой и в “Современнике”; с 1974 г. – в МХАТе (Сарра, “Иванов”, 1976; Алла Шиндина, “Мы, нижеподписавшиеся”, 1979; Маша, “Чайка”, 1980; Марья Александровна, “Дядюшкин сон” по Достоевскому, 1981; Аглая, “Серебряная

свадьба”, 1985; Актриса в “Перламутровой Зинаиде”, 1987). Драматический темперамент соединен у нее с резкостью рисунка, с саркастическим юмором, с взбалмошностью фантазии. Вкус к разнообразию сделал счастливыми ее контакты с режиссерами, приглашавшимися в МХАТ со стороны: у Эфроса она играла Катю (“Эшелон”, 1975), у Гинкаса – прокурора (“Вагончик”, 1982) и Ирину Минелли (“Тамада”, 1986), у Додина – Анниньку (“Господа Головлевы”, 1984), у грузинского режиссера Чхеидзе – Маргариту Хевистави (“Обвал”, 1982), у поляка Кшиштофа Занусси – обе роли (Она и Маркиза) в “Играх женщин”, 1991. Последняя роль, сыгранная ею до ухода из МХАТ, – Иоханна Луиза Хейберг (“Из жизни дождевых червей”, 1991). Свойственный ей дух эксперимента, интерес к обновлению сценических задач и техники заставлял ее искать сближения с театрами авангардистского толка (ввод на роль Аркадиной в постановке Ю. Погребничко по мотивам Чехова “Отчего застрелился Константин?”). Играла Клитемнестру в “Электре” Софокла (Театр на Таганке, реж. Ю. Любимов, 1992) и в “Орестее” Эсхила, поставленной Петером Штайном в Москве (1994).

И. С.

Татьяна Ильинична Васильева



(урожд. Гулевич; р. 9.7.1924, село Шатилки, Белоруссия) – актриса, педагог. Как многие ее соговарищи по первому выпуску Школы-студии (1947), рано начала совмещать

сценическую практику (более 50 ролей в ЦДТ) с преподавательской работой (в 1963 г. поступила в аспирантуру на кафедре сценической речи в Школу-студию, с 1993 г. – профессор этой кафедры). Авторитет В. определяется не только высоким профессионализмом, но и подлинно мхатовской культурой, строгим вкусом и внутренним изяществом.

Евгений Богратионович Вахтангов



(1.2.1883, Владикавказ – 29.5.1922, Москва) – актер, режиссер, педагог. Начинал на любительской сцене во Владикавказе (первая режиссерская работа – “Предложение” и “Медведь” Чехова, роли Ломова и Смирнова). В 1903–1911 гг. учился в Московском университете, переходя с факультета на факультет; в университетском

студенческом кружке ставил “Дачников” Горького (роль Власа), Юшкевича и др. Осенью 1909 г. поступил в драматическую школу Адашева. Там его педагогом стал Сулержицкий, за преподавание взявшийся по просьбе Станиславского, ради проверки зарождавшейся “системы”. Сулержицкий пригласил ученика сопутствовать ему в деловой поездке в Париж, где предстояло перенести на сцену театра Режан спектакль МХТ “Синяя птица” (зима 1910/11). На выпускных спектаклях школы Адашева Немирович-Данченко отметил его в отрывке Гоголя “Собачкин”. С марта 1911 г. – сотрудник МХТ. Как актер В. тут занят мало и на вторых ролях (цыган в “Живом труп”, 1911; актер, играющий королеву, “Гамлет”, 1912; один из докторов в “Мнимом больном”, 1913; Крафт в “Мысли”, 1914). Но он становится необходим Станиславскому как сотрудник в разработке “системы”: с марта 1911 г. Станиславский поручает ему занятия с группой молодых актеров, просит составить нечто вроде задачника по “системе”. В записях В. этой поры читаем: “Изгнать из театра театр”. Как педагог и режиссер он – нарасхват; с сентября 1911 г. преподает в школе актрисы МХТ Халютиной, сотрудничает с театрами “Летучая мышь” и “Бродячая собака”, Блок приглашает его в театр в Териоках. Но главная работа идет под эгидой Станиславского. 6 октября 1912 г. официально открывается Первая студия. В. ставит здесь “Праздник мира” Гауптмана (ноябрь 1913). Спектакль был отмечен

жестоким обнажением чувств, которая грозила разрушить грань между жизнью и творчеством актера: Станиславский и Сулержицкий этой работы не приняли (Горького она привела в восторг). Тогда же в ноябре 1913 г. В. начинает работать в Студенческой студии, которая — дробясь, меняя название и состав — в конце концов получила права Третьей студии. Первый спектакль — “Усадьба Ланиных” Б. Зайцева (1914). Здесь были осуществлены первые редакции спектаклей В. “Чудо святого Антония” Метерлинка (1917), “Чеховский вечер” (“Свадьба”, “Юбилей”, “Воры”), несколько опытов в жанре трагедии (“Электра”). При этом он остается одним из лидеров Первой студии, где играет Текльтона в “Сверчке на печи” по Диккенсу (1914), а в 1915 г. ставит “Потоп” Г. Бергера. После революции активность уже тяжелобольного режиссера достигает предела: кроме работы в студиях мхатовского толка (Оперная студия Станиславского, Шаляпинская студия) он преподает и режиссирует в Пролеткульте, на Пречистенских курсах, в Пролетарской студии, в Народном театре; работает в Армянской студии; с весны 1917 г. сближается с играющей на иврите студией “Габима”. В 1922 г. здесь выходит его спектакль “Гадибук” в декорациях Н. Альтмана, соединяющий народную легенду с идеями и средствами трагического экспрессионизма. Те же черты трагизма и мистичности проступают в двух его постановках в Первой студии — “Росмерсхольм” Ибсена, 1918 (роль Бренделя) и “Эрик XIV” Стриндберга (1921). Он рвет с эстетикой жизнеподобия, ведет мятежные поиски новых форм (его острым мизансценам отвечают кубистические декорации И. Нивинского, с которым он ставит “Эрика XIV” и “Принцессу Турандот”), проявляет крайний субъективизм в восприятии авторов и персонажей, склоняется к всепоглощающему гротеску (новые редакции “Свадьбы” Чехова и “Чуда святого Антония” Метерлинка в Третьей студии, 1920 и 1921). Притом для него исходно важными остаются проблемы актерского творчества. Продолжая следовать “системе”, он хочет соединить ее с законами авангардной сцены (многообещающее и рискованное стремление к такому синтезу наиболее точно анализировал П. А. Марков). В какой-то момент В. склоняется к утверждению: не правда переживания играемого образа, а обнаружение самого себя, собственного “я” актера, собственного отношения к образу должно быть целью. Отказ от сценической иллюзии

ради освобождения и очищения чистой актерской “игры с образом” лежит в основе его последнего спектакля — сверкающей и овеванной романтической иронией “Принцессы Турандот” Гоцци (1922).

И. Саловьева

Наталья Алексеевна Венкстерн



136

(1891 [1893?] — 6.9.1957, Москва) — литератор. В юности готовила себя к артистической карьере: вместе со своей двоюродной сестрой С. В. Гиацинтовой занималась у актрисы МХТ Е. П. Муратовой. Попытка поступления в МХТ (1910) закончилась неудачей; она избрала литературную профессию (основной жанр — инсценировки). Ее пьеса

“В 1825 году” была поставлена МХАТ-2 (реж. Б. М. Сушкевич) к 100-летию восстания декабристов. Положительно отзывавшись об актерах, критика предъявила автору упреки в политической наивности и сентиментальности, преследовавшие В. и в дальнейшем.

На основе инсценировок В. созданы спектакли МХАТ “Пиквикский клуб” (1934, возобновлен в 1955) и “Домби и сын” (1949). Обе работы по Диккенсу осуществил как режиссер В. Я. Станицын. “Домби и сын”, поставленный отнюдь не в “диккенсовскую” эпоху (постановки того же сезона — “Зеленая улица” А. Сурова и “Заговор обреченных” Н. Вирты), пользовался неизменной любовью публики и прошел 317 раз; здесь предстали обещающими талантами первенцы Школы-студии, тонко почувствовавшие жанровые признаки и сердечные струны романа (Флоренс — В. В. Калинина, Сьюзен — К. И. Ростовцева, Эдит — М. В. Юрьева, Уолтер Гей — А. В. Вербицкий, миссис Чик — Е. Н. Ханаева); в их ансамбль легко входил Тутс — В. Н. Муравьев. Из “старших” успеху содействовали А. И. Чебан (мистер Домби), А. П. Кторов (Кэркер).

По поводу инсценировок В. знаток английской культуры М. М. Морозов замечал, что “дух романов Диккенса был очень верно передан”. Ставя “Пиквикский клуб” многие годы спустя (БДТ, 1978), Г. А. Товстоногов остановился на тексте В., несмотря на его давность. В ее инсценировках спектакли по Диккенсу шли и в Англии.

В расчете на ту же молодежь МХАТ и того же В. Я. Станицына (которому на этот раз помогал С. К. Ближников) была сделана пьеса “Вторая любовь” — инсценировка романа Елизара Мальцева из колхозной жизни “От всего сердца” (ту же инсценировку поставила в Театре им. Ленинского комсомола Гиацинтова, сотрудничавшая с В. неоднократно). В МХАТ играли Е. А. Хромова, В. С. Давыдов, А. В. Вербицкий, В. К. Трошин, из “старших” — А. П. Георгиевская.

М. Хализова

Анатолий Всеволодович Вербицкий



181

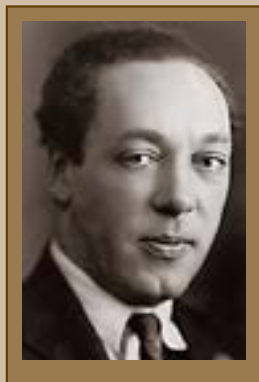
(3.10.1926, Москва — 4.7.1977) — актер. Девятиклассником в первую осень войны начал работать в МХАТ, эвакуированном в Саратов, — сначала в столярных мастерских, потом как участник массовых сцен в “Царе Федоре Иоанновиче”, “Анне Карениной”, “Кремлевских курантах”. Продолжая работать в театре, окончил Школу-

студию (1947, первый выпуск). К нему располагали превосходные внешние данные, легкая возбудимость, наследственная культура (он был сыном актера В. А. Вербицкого, в год его прихода еще игравшего в МХАТ). В. был участником обеих работ, которыми заявляли о себе в Художественном театре вчерашние ученики Школы-студии: Уолтер Гей (“Домби и сын”), Нил (“Мещане”). Трогательный, ясный, добрый спектакль по Диккенсу обещал молодым исполнителям счастливую судьбу и мог бы стать для них тем, чем для прошлых поколений были “Чайка” или “Сверчок на печи”. Однако МХАТ, как и вся русская театральная культура, в послевоенные годы испытал искореживающий идеологический нажим. В. получал роли в пьесах, которые только эксплуатировали яркую эмоциональность и прекрасную внешность, но не давали материала для творческого движения (2-й мичман и 1-й мичман в “Разломе”, Тимур в “Залпе «Авроры»”, Поповский в “Ломоносове”, Ахунбаев в “За власть Советов!”, Валуев, Браницкий, Барант в “Лермонтове”). С середины 50-х гг. ситуация изменилась и в репертуар В. вошли роли, для которых он был исходно предназначен, — Орсино (“Двенадцатая ночь”), Паншин (“Дворянское гнездо”), Вронский (“Анна

Каренина”), Алеша (“Братья Карамазовы”), Шервинский (“Дни Турбиных”), Елецкий (“Нахлебник”). Наибольшей его удачей был романтический Незнамов в “Без вины виноватых” (1963). Ни одна из этих работ, впрочем, не стала художественным событием. Как у многих его однокурсников, актерская судьба, внешне благополучная, была надломлена. В. умер пятидесяти лет.

К. Р.

Всеволод Алексеевич Вербицкий



(29.2.1896, Москва – 11.8.1951, Москва) – актер. Н.а.РСФСР (1948). Из дворянской семьи, сын писательницы Вербицкой. Окончил два курса медицинского факультета Московского университета. Театральное образование получил в Школе драматического искусства (“Школа трех Николаев”), затем при его участии преобразо-

ванной во Вторую студию (впоследствии В. был ее директором). В Художественном театре с 1 сентября 1916 по 1950 г. (ушел на пенсию).

Сыграл 54 роли (вместе со студийными – более 70). В студии репетировал роль Бертрана в “Розе и Кресте” Блока, играл дона Мануэля в “Даме-невидимке” Кальдерона: не случайно и годы спустя Немирович-Данченко числил В. среди тех, “у кого от природы хорошо поставленный голос и, главное, настоящая духовная тяга к поэзии” (НД, ИП, т.2, с.432). Был первым исполнителем ролей: Бирон, “Елизавета Петровна”; Державин, “Пугачевщина”; Бенкендорф, “Николай I и декабристы”; граф де Льевиль, “Продавцы славы”; Тальберг, “Дни Турбиных”; сыщик Пикар, “Сестры Жерар”; Варгасов, “Страх”; князь Дулебов, “Таланты и поклонники” и др. Среди его работ – Курчаев (“На всякого мудреца довольно простоты”), Сахар и Время (“Синяя птица”), Барон (“На дне”), Елецкий (“Нахлебник”), Шервинский и гетман (“Дни Турбиных”), Семен Семенович, канадский солдат, пассажир на станции (“Бронепоезд 14-69”), Николай Скроботов (“Враги”), Бенкендорф (“Последние дни”), сэр Оливер Серфес (“Школа злословия”), лорд Кавершем (“Идеальный муж”). В. отличался изяществом и мягкостью сценических средств, владел оттенками иронии;

меньше удалось ему раскрыть в ролях свою тягу к поэтическому началу (он стал одним из энтузиастов спектакля МХАТ “Гибель поэта” – в этом литературном монтаже, показанном 10 и 17 февраля 1937 г., читал письма, дневники и стихи Пушкина, стихи Тютчева и т. д.).

Анастасия Александровна Вертинская



(р. 19.12.1944, Москва) – актриса. Н.а.РСФСР (1988). Дочь А. Н. Вертинского. Окончила Училище им. Щукина в 1967 г., уже прославившись в кино, где снималась с 15 лет. Среди самых известных ее ролей на экране: Ассоль (“Алые паруса”), Гуттиэре (“Человек-амфибия”), а в дальнейшем – Офелия (“Гамлет”), Китти (“Анна

Каренина”), маленькая княгиня (“Война и мир”), Мона в телефильме “Безымянная звезда”. Героини В. на экране – женщины не отсюда, прекрасные чужестранки, явившиеся в чуждый им мир. В МХАТ пришла в 1980 г. после “Современника”, где работала с 1969 г. Советский репертуар, облюбованный здесь, давал мало применения ее артистическим свойствам. Она брала свое в ролях классики: в Оливии в “Двенадцатой ночи”, в Равенской в “Вишневом саде”. В МХАТ еще до своего перехода сюда играла Валентину (“Валентин и Валентина”, 1971). В 1980 г. О. Н. Ефремов поставил новую версию “Чайки” с нею в роли Заречной (впервые В. играла Нину в спектакле “Современника”, 1970, акцентируя в роли своего рода хищность, – в мхатовской версии роли В. нашла поэзию “девушки с другого берега”).

Ее артистизм, чувство стиля и аристократическая грация раскрылись в ролях Эльмиры (“Тартюф”, 1981), Лизы Протасовой (“Живой труп”, 1982), Елены Андреевны (“Дядя Ваня”, 1985). Она играла также Наташу (дуэт с Ефремовым) в “Наедине со всеми” (1982) и Маргариту в “Бале при свечах” по Булгакову (1984). Среди ее экспериментальных работ вне МХАТ – Просперо в “Буре” Шекспира, поставленной А. Эфросом на музыку Перселла (“Декабрьские вечера”, 1983) и пантомимическая роль в ее собственной пьесе “Мираж, или Дорога русского Пьеро” (спектакль, посвященный судьбе отца и шедший под фонограмму его

песен; 1989). В этой постановке В. встрети-лась с деятелями молодого русского авангарда (реж. М. Мокеев, реж. по пластике В. Гнеушев, худ. П. Каплевич и С. Якунин). Свойственная ей чуткость артистического воображения, охотно возбуждающегося экстравагантными задачами, легкость и улыбочность были залогом ее успеха в “Перламутровой Зинаиде” М. Роцина, где она играла Пат (1987). Как режиссер и педагог вместе с другим мхатовцем, А. А. Калягиным, вела работу в театральной школе во Франции (на материале Чехова), преподавала также в Оксфорде и др. Ушла из Художественного театра в 1988 г.

И. С.

Борис Ильич Вершилов



(6.4.1893 – 26.12.1957) – режиссер, педагог. Ученик Е. Б. Вахтангова, В. еще в 1919 г. перешел из его студии (будущая Третья студия МХАТ) во Вторую студию. Вместе с И. Я. Судаковым он начал здесь свою режиссерскую деятельность. Первый его опыт – постановка “Разбойников” Ф.

Шиллера в стихотворном переводе П. Г. Антокольского, – несмотря на участие талантливых молодых актеров, был единодушно признан неудачным. Формалистическая надуманность постановки бросалась в глаза рецензентам. “Полуудачей” называет в своих воспоминаниях В. А. Вербицкий и “Даму-невидимку” Кальдерона в постановке В., отмечая только превосходное исполнение роли шута Косме А. М. Азариним. В 1924 г., по возвращении МХАТ из Америки, В. со всем коллективом Второй студии переходит в Художественный театр, где остается до 1930 г. (снова работал тут в 1944–1949 гг.). Под руководством К. С. Станиславского он вместе с Е. С. Телешевой режиссирует “Безумный день, или Женитьбу Фигаро” Бомарше и вместе с нею же, под руководством Вл. И. Немировича-Данченко – “Рекламу” М. Уоткинса, “американскую комедию нравов”, в которой главную роль блистательно играла О. Н. Андровская. Одновременно участвует в постановке “Бориса Годунова” в Оперном театре им. Станиславского.

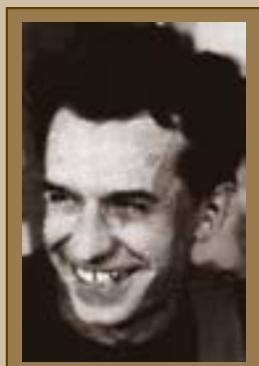
По инициативе В. в МХАТ возникла идея превращения романа М. А. Булгакова “Белая гвардия” в спектакль “Дни Турбиных”. В “Записках покойника”

(“Театральный роман”) Булгакова он – режиссер Независимого театра Ксаверий Борисыч Ильчин (“И знаете ли, какая мысль пришла мне в голову, – зашептал Ильчин, от таинственности прищуривая левый глаз, – из этого романа вам нужно сделать пьесу! “Перст судьбы!” – подумал я и сказал: “Вы знаете, я уже начал ее писать”). Далее Ильчин становится первым спутником и проводником автора “Записок покойника” в Независимом театре.

Педагогическая работа В. началась с 1932 г. С 1945 г. до конца жизни он преподавал мастерство актера в Школе-студии. Со студийцами первого набора он поставил комедию И. А. Крылова “Модная лавка”. Любимым его детищем был выпуск 1956 г. На этом курсе учились Татьяна Доронина, Евгений Евстигнеев, Олег Басилашвили, Михаил Козаков, Виктор Сергачев. Татьяна Доронина вспоминает в связи с 50-летием Школы-студии: “Главным моим учителем в Студии был Борис Ильич Вершилов. Он учил меня все четыре года, и я благодарна судьбе, что именно он меня учил – такой строгий, такой не улыбочивый, такой честный и такой любимый. Он редко бывал доволен, редко хвалил, не старался завоевать нашу привязанность, не искал популярности. Он учил нас быть прежде всего людьми, а потом уже актерами”.

В. Виленкин

Игорь Петрович Веселкин



(8.3.1915, Ранненбург Липецкой губ.) – живописец, театральный художник. В 1947 г. закончил Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина (Ленинград), в 1950 г. – аспирантуру этого института, защитив на степень кандидата искусствоведения свое оформление двух спектаклей в МХАТ:

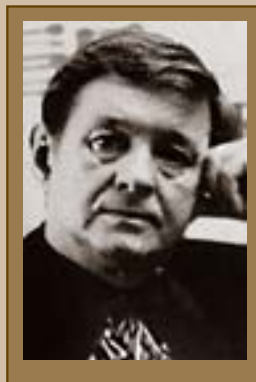
“Мещане” М. Горького и “Илья Головин” С. Михалкова (оба – 1949). Практика “защиты” тематических картин, скульптурных композиций или оформления спектаклей существовала в те годы. Для “защиты” необходимо было проанализировать пьесу, режиссерскую интерпретацию и объяснить принципы подхода художника к созданию декорации. Принцип, которым руководствовался В., заключался в социальном подходе к пьесе

и верности ремаркам драматурга, что и было им исполнено в мхатовских спектаклях (кроме указанных, В. принадлежит оформление “Дачников” М. Горького, 1953, руководитель постановки М. Н. Кедров, и “Над Днепром” А. Корнейчука, 1961, постановка Кедрова). Будучи учеником театрального художника М. П. Бобышева и живописца В. Н. Мешкова, В. вполне профессионально написал интерьер дома Бессеменова и дачу композитора Ильи Головина, который вступил на путь формализма в музыке, но под влиянием постановления ЦК ВКП(б) быстро осознал свои ошибки. Скоротечный перелом в мировоззрении композитора происходил на его даче, и В. построил вполне жизнеподобную дачу с верандой, большим столом, столь же большим абражуром над ним и, конечно, роялем.

Кроме трех мхатовских спектаклей, В. был автором оформления балета Н. Червинского “Родные поля” в Ленинградском театре оперы и балета им. Кирова и нескольких спектаклей на колхозную и военную темы. Этим же темам посвящал свои картины, писал портреты “знатных людей”. С 1956 г. преподавал в Институте живописи, скульптуры и архитектуры им. Репина.

А. Михайлова

Роман Григорьевич Виктюк



(р. 28.10.1936, Львов) – режиссер. Окончил актерский факультет ГИТИС (1957). Начинать в Театре юного зрителя в родном городе. Его режиссерская судьба была пестра: служил главным режиссером ТЮЗа в Калининне, ставил в русских драматических театрах в Вильнюсе и в Киеве. С середины 70-х гг. его

222
234

начали приглашать на постановки в театры Москвы и Ленинграда. На горизонте Художественного театра В. появлялся трижды: в 1976 г. он поставил тут пьесу М. Роцина “Муж и жена снимают комнату”, в 1982 г. – “Татуированную розу” Теннесси Уильямса и “Украденное счастье” Ивана Франко; в обоих спектаклях, прочно вошедших в репертуар, предложил тонкую и эффектную разработку главной женской роли И. П. Мирошниченко; роль Микола Задорожного в “Украденном счастье” была удачей Г. И. Буркова. Везде угадывая потребности труппы, куда пришел, и нигде не стремясь стать до конца

своим, В. работал в Театре им. Моссовета (“Вечерний свет” А. Н. Арбузова, “Царская охота” Л. Г. Зорина) и у вахтанговцев (“Анна Каренина” по Л. Н. Толстому, “Дама без камелий” Т. Рэттигана, “Уроки мастера” Д. Паунэлла, пьеса Нины Садур по роману Н.С. Лескова “Соборяне” и др.). Творческую программу В., однако, выражали не столько эти многочисленные спектакли, а его работа в самостоятельной студии “Уроки музыки” Л. С. Петрушевской (1980). Режиссер угадал авторскую манеру – единство шокирующего жизнеподобия с абсурдом, но открывал (или вносил) некую поэзию, безотносительную и к натуре, и к абсурду. Эта поэзия проступала в ритмах, во взаимодействии пластических группировок с пространством. Найденные тут принципы он в дальнейшем несколько огрублял на профессиональной сцене, ставя ту же Петрушевскую “Квартира Коломбины”, театр “Современник” Т. Рэттигана, других авторов “новой волны” или примкнувших к ним драматургов старшего поколения (“Стена” А. М. Галина, “Современник”, 1987). Фантазийность и эротичность нарастают в его постановках: “Федра” Марины Цветаевой, Театр на Таганке (1988); “Служанки” Ж. Жене, театр “Сатириконт” (1988); “Наш Декамерон” Э. С. Радзинского, Театр им. Ермоловой (1989); “Мелкий бес” Ф. К. Сологуба, “Современник” (1989). В этот цикл его работ вписывается и постановка в МХАТ им. Горького – “Старая актриса на роль жены Достоевского” Радзинского (1988) с Т. В. Дорониной и Г. И. Бурковым. В. сумел увлечь обоих стихией экстравагантной и злой игры, сплести природный реалистический дар исполнителей с темой абсурда.

В 1991 г. был создан Театр Романа Виктюка, где режиссер повторил с новыми исполнителями свои прежние работы (“Служанки”, “М. Баттерфляй” Д. Хуана, “Рогатка” Н. Коляды) и поставил “Двое на качелях” У. Гибсона с Наталией Макаровой, “Лолиту” Э. Олби по роману В. Набокова и др. В таланты В. входит талант создания собственного имиджа, он театрализует свое поведение, дает блестящие и не связанные верностью фактам интервью, участвует в фильмах о себе и пр.

И. С.

Виталий Яковлевич Виленкин



(28.12.1910, Москва — 25.3.1997, Москва) — историк театра, педагог. З.д.и.РСФСР (1981). Филолог по образованию. Начиная как литературный секретарь дирекции МХАТ (1934), был личным литературным секретарем Вл. И. Немировича-Данченко и В. И. Качалова, биографом которых стал впоследствии; работал в литературной части

164
173

МХАТ вместе с П. А. Марковым. Автор ряда научных трудов по истории МХТ и неоднократно переиздававшейся мемуарной книги “Воспоминания с комментариями”; публикатор и исследователь наследия К. С. Станиславского, Вл. И. Немировича-Данченко, В. И. Качалова, Л. М. Леонидова, О. Л. Книппер-Чеховой. Преподавал в Школе-студии с ее основания в 1943 г. В 1951 г., вынужденный уйти из МХАТ, сосредоточился на педагогической и исследовательской работе, став заведующим кафедрой искусствознания и одним из самых любимых педагогов. Настоял на введении в учебную программу актерского мастерства курсов “Практикум по стиху” и “Теория стихосложения”. Одним из значительнейших итогов педагогической и воспитательной деятельности В. стало создание театра “Современник”, где его ученики воодушевлялись идеями “старого МХТ”. В. и сам как ученый усвоил методологические и нравственные установки “старого МХАТ”: строгую правдивость, отказ от кокетливого “самопоказывания”, тонкую и глубокую наблюдательность, благородство вкуса, сдержанность и ясность слога; полное владение материалом позволяло ему отбрасывать все побочное, идти прямо к сути явлений, процессов и личности артиста. Многолетняя причастность к внутренней жизни театра и безупречная точность в соединении с тактом сообщают трудам В.-историка дополнительную ценность документа. В. был знатоком поэзии и живописи, автором работ об Ахматовой, Пастернаке, Модильяни.

И. С.

Петр Владимирович Вильямс



(17.4.1902, Москва — 1.12.1947, Москва) — живописец, театральный художник. З.д.и.РСФСР (1944). В 1919 — 1923 гг. учится во ВХУТЕМАСе (Москва), среди его учителей В. Кандинский, К. Коровин, П. Кончаловский, Д. Штеренберг. Один из организаторов Общества художников-станковистов (ОСТ), участник всех его выставок (1925

137
332
337
339
155
329
164
342
171

— 1928). В это время В. увлечен индустриальными мотивами, городскими ритмами, спортом. Для его станковой живописи характерны динамизм композиций, графическая ясность. Среди живописных работ ОСТовского периода — портреты Вс. Мейерхольда, актеров его театра. Позднее портретирует К. Станиславского, В. Качалова, Л. Леонидова, Н. Хмелева. С 1930 г. активно работает в драматических и музыкальных театрах. В 1941 — 1947 гг. — главный художник Большого театра СССР. В МХАТ оформил 7 спектаклей, заставив говорить о себе уже со второго — “Пиквикского клуба” по Ч. Диккенсу (1934, первым была “Реклама” М. Уоткинса в 1930). В “Пиквикском клубе” вместо привычных задников сделал огромное панно, где царил молодая, смелая, ироничная живопись, пародировавшая настенные фрески (плос немногочисленные чуть шаржированные объемные детали). Декорации к “Мольеру” М. Булгакова (1936) и “Тартюфу” Мольера (1939) представили изменившегося В., мало похожего на ОСТовского живописца. Несмотря на различие драматургии, оба спектакля объединяло стремление художника погрузить актеров и зрителя в изысканный быт эпохи, оживить ассоциации с французской живописью высоких образцов, украсить сцену. Эта сторона творчества В. развернулась в его оперных и балетных спектаклях. Однако, прирожденный сценограф, В. способен к перевоплощениям. “Последние дни” (“Пушкин”) М. Булгакова (1943, реж. В. Я. Станицын, с которым В. работал над “Пиквикским клубом”, и В. О. Топорков) — спектакль сдержанно-суровый, “настроенческий”. Следуя ремаркам Булгакова, требующим возникновения каждой картины из мглы, В. уговорил режиссуру и актеров играть весь спектакль за тюлем, на

который проецируются снежные вихри, несущиеся облака, мглистое небо. Затем облака исчезают, небо светлеет, и из мглы проступает декорация очередной картины. Первая картина — в доме Пушкина на Мойке: “На фортепиано загораются огоньки свечей, а в камине — огоньки раскаленных углей; наконец, становится видной синяя гостиная, замороженное окно, портрет Пушкина, написанный Кипренским, пятна света на стенах, на мебели красного дерева от карельских настенников, свечей, камина...” (И. Гремиславский). Живопись светом (проекции), живопись пейзажная (задники), живопись на объемных декорациях — она не демонстрирует себя, но выражает интонацию драматурга, подчинена психологическим задачам.

В “Трудных годах” А. Толстого (1946) В. избежал оперной нарядности, предпочитая монументальную трагедийность: посольская палата, рубленая из огромных бревен; мощные столпы Успенского собора с поясными изображениями святых, косые лучи света из невидимых окон; зарево горящей Москвы, колокольный Коломенского, оцетинившаяся оглоблями множества телег земля...

Кроме указанных, В. оформил в МХАТ пьесу Б. Чиркова “Победители” (1947), написал эскизы декораций к пьесе А. Афиногенова “Ложь” (1933), где ОСТовский урбанизм В. проявлен во всем своем обаянии (спектакль был запрещен к показу).

А. Михайлова

Ирина Николаевна Виноградская



60

(р.31.5.1920, Москва) — историк Художественного театра. З.д.и. России (1993). Окончила театроведческий факультет и аспирантуру ГИТИС. Многолетний сотрудник Комиссии по изучению и изданию наследия К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко. Автор летописи в четырех томах “Жизнь и творчество К. С. Станиславского” (М., 1971—1976) и книги “Станиславский репетирует”, явившейся результатом обработки его стенограмм. Составитель и автор вступительной статьи в сборнике “М. М. Яншин”. Под ее редакцией, с ее вступительными статьями и комментариями вышли 4-й и 6-й тома второго

Собрания сочинений Станиславского. Талант этого на редкость добросовестного и углубленного в свое дело исследователя заключен прежде всего в ощущении связи, казалось бы, разрозненных эстетических, гражданских и житейских фактов и в умении через монтаж этих фактов явить целостность художественного процесса и художественной личности.

И. С.

Николай Евгеньевич Вирта



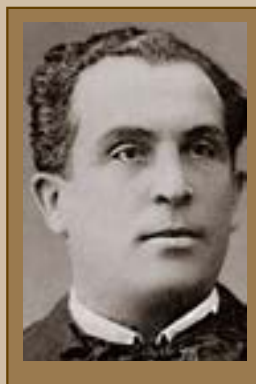
(6.12.1906, село Большая Лазовка, Тамбовская губ. – 9.1.1976) – прозаик, драматург. В МХАТ пришел как автор пьесы “Земля” – инсценировки своего романа “Одиночество”, посвященного эпизоду гражданской войны – восстанию крестьян на Тамбовщине против советской власти. За постановку взялся великий актер-тра-

151–153 гик Л. М. Леонидов (ему помогал Н. М. Горчаков, роли были распределены между 175 лучшими силами). Однако возможности 336 народной трагедии были отброшены, и в спектакле, показанном к 20-летию Октябрьской революции, победила жесткая политическая тенденциозность. По мотивам “Одиночества” было написано также либретто оперы Т. Хренникова “В бурю”, которую поставил в Музыкальном театре своего имени Немирович-Данченко (1939). В 1939 г. были распределены роли в новой пьесе В., которую также должен был ставить Леонидов (в перечне предполагавшихся исполнителей – многие из тех, кто сыграл “Землю”: Добронравов, Белокуров, Блинников, Титова; работа не была осуществлена. Пьеса называлась “Заговор”, но ее не следует отождествлять с позднейшим “Заговором обреченных”). В послевоенные годы В. все больше тяготел к ораторству, героизируя деяния большевиков: “Великие дни” (“Сталинградская битва”) изображали Сталина как победоносного полководца; “Хлеб наш насущный” воспевал большевистское руководство деревней в годы войны; “Заговор обреченных” представлял противников коммунизма в Европе преступниками и предателями. Все эти пьесы В. отмечались Сталинскими премиями, лучшие театры имели предписание ставить их, а попытки критики указать на их художественную

несостоятельность кончилась бедой. В. вместе с А. Софроновым, А. Суровым, Б. Ромашовым был одним из инициаторов так называемой “борьбы с космополитами”. МХАТ поставил и “Хлеб наш насущный” (1948), и “Заговор обреченных” (1949) уже после того, как они стяжали официальное признание на иных сценах.

И. С.

Александр Леонидович Вишневский

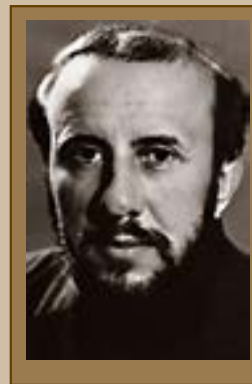


(наст. фам. Вишневецкий; 20.1.1861, Таганрог – 27.2.1943, Ташкент) – актер. З.д.и.РСФСР (1933). С 1883 г. играл в провинции, где занимал амплуа первого любовника; обладал импозантной внешностью, красивым голосом, славился темпераментом и умением быть на сцене значительным; постоянный партнер Г. Н. Федотовой

11 в ее гастроях. В МХТ был приглашен при 16 его создании и остался тут до конца своих 18–20 дней. В день открытия МХТ играл Бориса 26 Годунова (“Царь Федор Иоаннович”, 1898; 29 роль Годунова ему поручали затем в 51 “Смерти Иоанна Грозного”, 1899, и в трагедии 58 Пушкина, 1907); в первом сезоне играл 68 также Антонио в “Венецианском купце”, 80 Гальвика в “Счастье Греты”, ассессора 126 Брака в “Эдде Габлер”. Соученик Чехова в его пьесах роли Дорна (“Чайка”, 1898), 129 Войницкого (“Дядя Ваня”, 1899), Кулыгина (“Три сестры”, 1901). В Художественном театре наибольший успех сопутствовал ему, когда он ярко схватывал характерность (как в роли Татарина в “На дне”, 1902, оставшейся его шедевром). Среди других ролей – Марк Антоний в “Юлии Цезаре” Шекспира (1903), Енс Спир в “Драме жизни” Гамсуна (1907), Давид Лейзер в “Анатэме” Л. Н. Андреева (1909), Фредриксен в “У жизни в лапах” Гамсуна (1911), граф д’Альбафьорита в “Хозяйке гостиницы” Гольдони (1914), Лавров в “Осенних скрипках” Сургучева (1915), Берлюро в “Продавцах славы” Паньоля и Нивуа (1926), председатель суда в “Воскресении” по Л. Н. Толстому (1930), Захаров в “Страхе” Афиногенова (1931). В. нередко поручались организационные и финансовые заботы театра (например, на него легли хлопоты по первым зарубежным гастроям МХТ в 1906 г.). Оставил мемуары – “Клочки воспоминаний”. Л., 1928.

И. С.

Игорь Павлович Власов



57
58

(р. 19.11.1936, Воронеж) – актер, режиссер. Закончил актерский ф-т ГИТИС в 1965 г. После окончания работал в Астраханском ТЮЗе, затем в Московском ТЮЗе, где сыграл Яшку в “Именем революции” М. Шатрова, Пыжова в “Гимназистах” К. Тренева, Мишку в “Ревизоре” и др. В 1976 г. закончил режиссерское отделение Школы-студии (руководитель О. Н. Ефремов). В МХАТ с 1976 г. В качестве режиссера-ассистента работал с А. Эфросом над спектаклями “Тартюф” и “Живой труп”. Принимал участие в создании спектаклей, поставленных Ефремовым: “Эльдорадо”, “Иванов”, “Горе от ума”, “Барвары”, “Мишин юбилей”, “Олень и шалашовка” и др. Преподавал в Школе-студии, где поставил спектакли “Мать Иисуса” А. Володина, “Запах спелой айвы” И. Друце, “Вся надежда” М. Рощина и др.

Анастасия Валентиновна Вознесенская



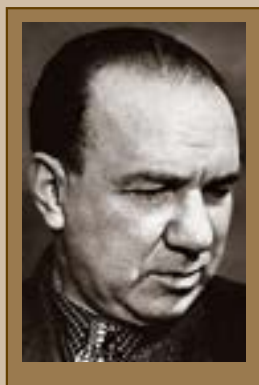
142
215

(р. 27.8.1943, село Ошурки, Ярославская обл.) – актриса. На. России (1997). Окончила Школу-студию (1965, руководитель курса В. П. Марков, среди соучеников – В. Алентова, И. Мирошниченко, В. Меньшов и А. Мягков). Начала свою актерскую жизнь в “Современнике”, играла Дуняшу в “Вишневом саде”, Вильму в “Своем острове” Р. Каугвера, была занята в известной трилогии “Декабристы”, “Народовольцы”, “Большевики”. Творчески сотрудничала с режиссером В. Фокиным (Марина в “Провинциальных анекдотах”). В 1977 г. перешла в МХАТ, где в работе с О. Н. Ефремовым окончательно оформилась ее актерская индивидуальность. На мхатовской сцене ею сыграны роли: Мария (“Эльдорадо”, 1978), Галина (“Утиная охота”, 1978; в этом же спектакле играла Веру, 1983), Маша (“Чайка”, 1980), Аглая (“Серебряная свадьба”, 1986), Воля (“Перламутровая

Зинаида», 1987), Бабакина («Иванов», 1989), Джесси («Спокойной ночи, мама», 1989), маркиза Кондотти («Молочный фургон не останавливается больше здесь», 1993), Наташа («Мишин юбилей», 1994), хозяйка корчмы («Борис Годунов», 1994), Аврора («Новый американец», 1994), Она («Бред на два голоса», 1996), Гликерия («Путь издалека», 1997). Найдя себя в современных бытовых ролях русского репертуара, В. с годами начала тяготеть к эксцентрическому рисунку и к гротескным поворотам. Смелость этих поворотов, любовь к яркому театральному жесту и глубокое внутреннее оправдание своих героинь стали неотъемлемыми чертами лучших сценических созданий актрисы.

А. С.

Борис Иванович Волков



(13.3.1900, Москва — 23.12.1970, Москва) — театральный художник. Нар.худ. СССР (1965). В 1913 — 1918 гг. учится в Строгановском училище у Ф. Федоровского, пишет декорации в мастерских Народного дома под руководством В. Поленова. В 1918 — 1923 гг. — во ВХУТЕМАСе. Среди его учителей — Г. Якулов, А. Лентулов, В. Татлин, Д.

Штеренберг. Член Общества художников-станковистов (ОСТ). Работать в театре начинает сразу же после окончания института. Главный художник ряда московских театров: 1924—1940 гг. — в Театре им. МГСПС (впоследствии — им. Моссовета); 1941—1949 гг. — в Музыкальном театре им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко; 1951—1970 гг. — в Малом театре.

В Театре им. МГСПС начал с обнаженной конструкции, натуральных фактур, лаконичных деталей («Шторм» В. Билье-Белоцерковского, 1925), однако вскоре переходит к живописной декорации, вырабатывает узнаваемую манеру эскиза. С середины 30-х гг. много работает над оперными и балетными спектаклями. В МХАТ впервые приглашен для оформления сказки С. Маршака «Двенадцать месяцев» (1948), затем оформляет еще 7 спектаклей, среди которых «Домби и сын» по Ч. Диккенсу (1949), «Дворянское гнездо» по И. Тургеневу (1957). Мастер декорации,

где строенные части искусно вписываются в сценическую живопись, он создает темные, словно покрытые патиной времени, интерьеры старых лондонских зданий с почерневшими деревянными балками и лестницами, романтическим парком в «Домби и сыне», лирические пейзажи и уютные интерьеры «Дворянского гнезда». В «Двенадцати месяцах» В. применил талант пейзажиста и знания традиционной театральной технологии, чтобы простыми средствами добиться впечатляющих эффектов, сказочных чудес (смена времен года на глазах у зрителей). Порталом служили зеленые лапы огромных елей: во дворце они расцвечивались яркими игрушками и блестящими бусами, в зимних сценах на них лежал снег, который затем «таял». Волшебное превращение зимнего леса в весенний осуществлялось подсветкой писанных тюлевых задников (исчезал зимний пейзаж, появлялся весенний), внутренней подсветкой сугробов, превращавшихся в зеленые пригорки с подснежниками и т.п. Аплицированный тюль использовался для изображения избы, школьной комнаты, дворцового зала. Живописная обработка всех плоскостей и объемов обеспечивала целостность декорации.

А. Михайлова

Николай Дмитриевич Волков



(10.12.1894, Пенза — 3.4.1964) — театральный критик, в течение многих лет один из наиболее близких к творческой методологии МХАТ и его студий. Принадлежал к любимым ученикам Н. Е. Эфроса, наряду с П. А. Марковым. До революции печатался в популярной среди интеллигенции газете «Русское слово». В «Известиях», где впоследствии выступал с рецензиями регулярно, дебютировал статьей о «Пугачевщине» К. А. Тренева в МХАТ (1925).

В. И. Качалов выделял В. как «профессионального критика», умеющего объективно, образно и немногословно описать спектакль и оценить труд театра. Эфрос в дарственной надписи на одной из своих монографий назвал его «писателем о театре». В. принадлежит одна из лучших работ о В. Э. Мейерхольде, включающая анализ вза-

имоотношений молодого артиста с МХТ (двухтомник «Мейерхольд», М. — Л., «Academia», 1929). Статьи о Художественном театре и его деятелях собраны посмертно в основном разделе книги «Театральные вечера» (М., 1966). Раздел этот посвящен творчеству Станиславского, Немировича-Данченко, Москвина, Качалова, Лилиной, Книппер-Чеховой, Леонидова, Тарханова, Хмелева, Добронравова, В. С. Соколовой, Сахновского. Здесь же очерк об Ольге Бокшанской — секретаре дирекции МХАТ. В. был инициатором и автором инсценировки «Анны Карениной»; его обширная статья вошла в книгу, посвященную спектаклю («Анна Каренина» на сцене Московского Художественного театра», М., 1938). Он был постоянным консультантом и деятельным участником работ Комиссии по изучению и изданию трудов К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко.

В. Виленкин

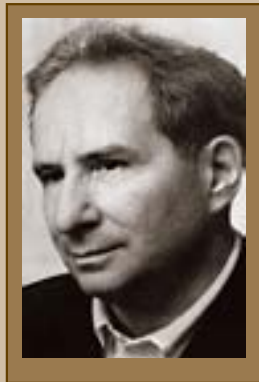
Сергей Михайлович Волконский



(4.5.1860, имение Фаль, Эстляндская губ. — 25.10.1937, Ричмонд, штат Виргиния, США) — театральный деятель, критик. Станиславский сблизился с ним во время своего пребывания в Италии, где поправлялся после тяжелой болезни зимой 1911 г. Внук декабриста, знаток русской художественной культуры, выступавший с лекциями о ней в

Европе и США в 1896 г., князь В. в 1899 г. был назначен директором императорских театров; стремился обновить репертуар и сценографию, привлек художников группы «Мир искусства», но в 1901 г. был вынужден уйти. Печатался в «Ежегоднике императорских театров» и др. (ему принадлежит одна из самых тонких статей о постановке «Живого трупа» в МХТ). Занимался проблемами сценической речи и ритма. Выслушав в Риме его записки, Станиславский нашел в нем единомышленника («Если бы мне удалось писать так талантливо и изящно по форме, как он, — я был бы счастлив») и старался привлечь его в МХТ как лектора и пропагандиста системы Далькроза (постоянным преподавателем В. по переезде в Москву в годы революции стал в 1918—1921). В эмиграции был директором Русской консерватории в Париже.

Александр Моисеевич Володин



(наст. фам. Лифшиц; р. 10.2.1919, Минск) — драматург, киносценарист. Был солдатом в Отечественной войне 1941—1945 гг. В 1949 г. окончил ВГИК. Его пьеса “Дульсинея Тобосская” — лирико-философский этюд на темы “Дон Кихота”, продолжающий фабулу романа Сервантеса, — стала первой режиссерской работой О.

195—196

Н. Ефремова по его приходе в МХАТ; фигура В. оказывалась в данном случае своего рода программой. В театре В. дебютировал во времена так называемой “оттепели” пьесой “Фабричная девчонка” (1956). К нему потянулись едва ли не все режиссеры, с чьим творчеством связано обновление сцены после эпохи сталинизма: Б. А. Львов-Анохин в ЦТСА поставил “Фабричную девчонку”, А. В. Эфрос — “В гостях и дома” в Театре им. Ермоловой (1959), Г. А. Товстоногов — “Пять вечеров” и “Старшую сестру” в БДТ (1959 и 1961), О. Н. Ефремов — “Назначение” в “Современнике” (1963). Ему же достались и наиболее жестокие удары от тех, кто отстаивал нормы социалистического реализма. Вместо поэтизации силы драматург предлагал внимание к человеку — существу уязвимому, нежному, полному жизни и не имеющему брони. Этой задаче отвечала драматургическая техника его пьес — легкость переходов, характеры, намеченные двумя-тремя штрихами, воздушность композиции, в которой ничто не пригнано и сохраняется возможность изменения, импровизации. В сюжете становится важен счастливый случай, он же — фокус, он же — чудо. В более поздних пьесах В. исчезают невымышленные места действия — комнаты в старых домах, общепития, магазины, туманные набережные Ленинграда. Возникает условная Испания (“Дульсинея Тобосская”), столь же условный древний Иерусалим (“Мать Иисуса”) или болотистые леса, где первобытные люди как бы репетируют все те проблемы, с которыми человечеству предстоит возиться до скончания века (остросюжетные притчи “Две стрелы” и “Ящерица”). При всем том В. — один из немногих современных драматических поэтов, о ком можно сказать, что он не изменял себе и прожил

органичную для себя жизнь. О ней рассказывается в его коротких “Записках несерьезного человека” (1990).

И. Соловьева

Владимир Михайлович Волькенштейн



(3.10.1883, Петербург — 3.11.1974, Москва), — драматург, теоретик драмы. Учился в Петербурге и в Гейдельберге. Первые драматические опыты опубликовал в 1907 г. (сцены “Иван Грозный”). Сотрудник МХТ с 1911 по 1921 г. Станиславский привлек его к Первой студии. Итогом наблюдений В. стала его монография “Станиславский”. М.

66
90

, 1922. Здесь же велась работа над его историческими пьесами: поставили трагедию “Калики перехожие” (1914), репетировали драму из времен Смуты “Маринка” (1918). Следы воздействия “системы” очевидны в теоретическом труде В. “Драматургия. Метод исследования драматических произведений”. М., 1923. В поздние годы В. преподавал во ВГИКе. В 1971 г. вышел сборник его последних пьес, которые он по-прежнему писал на исторические сюжеты (“Новый Прометей” — о М. В. Ломоносове, “Смерть Линкольна”, драма в стихах “Папесса Иоанна”).

Сергей Николаевич Воронов



(1882 — 31.8.1938) — актер и режиссер. В МХТ с 1909 г. (в “режиссерском классе” школы). Под конец репетиций “Братьев Карамазовых” 9 октября 1910 г. Вл. И. Немирович-Данченко писал М. П. Лилиной: “Смердякова, в конце концов, играет Воронов. Сотрудник. Тот, который был помощником режиссера в “Мудреце”, и Константин Сергеевич

66

видел его на экзамене в Арнольде (с Кемпер) [“Микаэль Крамер”, учебная работа. — И. С.]. Он тогда ему очень понравился. У него внешность создана

для Смердякова. И нерв хороший, и дикция хорошая. И вдумчив он, и со вкусом” (НД. ИП, т.2, с.35). В своем увлечении режиссер даже находил, что В. (которого в самом деле чрезвычайно высоко оценили в пресе) “бьет Качалова”, исполнителя роли Ивана Карамазова, уступающего ему в простоте и в вере в предлагаемые обстоятельства. После Смердякова В. сыграл еще две роли: Розенкранц (“Гамлет”, 1911), Ментиков (“Екатерина Ивановна”, 1912). В дальнейшем сосредоточился на работах в режиссерской мастерской при театре; в 1915 г. ушел из МХТ и работал как режиссер в провинции, пропагандируя методы своих учителей; последние годы провел в Воронеже (ставил здесь незадолго до смерти “Царя Федора Иоанновича”, 1938).

И. С.

Варвара Степановна Врасская



(по сцене Стахова; даты жизни неизвестны) — актриса.

Дочь петербургского высокопоставленного чиновника. Ученица школы МХТ. В МХТ с 1905 по 1911 г. Первая исполнительница ролей: Танцующая (“Жизнь Человека”, 1907), Неродившаяся душа (“Синяя птица”, 1908), Машенька (“На всякого мудреца довольно простоты”, 1910), Соня (“Miserere”, 1910);

вводилась на роли Натальи Дмитриевны в “Горе от ума”, Души Света в “Синюю птицу”. Ссылаясь на слабость здоровья и настояния семьи, простилась с МХТ полным благодарности письмом (оно хранится в музее, архив КС) и вернулась в Петербург. Станиславский, ценивший и ее преданность делу, и тонкую воспитанность, в записных книжках выражал огорчение ее уходом и считал ошибкой театра, что ее не сумели удержать. В дальнейшем играла на Александринской сцене.

Алексей Васильевич Гаврилов



(даты жизни неизвестны) — милиционер. Служил в Художественном театре в 1927–1938 гг. В обязанности Г. входило наблюдение за порядком во время спектаклей, но дежурный милиционер, как это часто бывало в истории МХТ, далеко вышел за границы прямых служебных обязанностей. Документом театральной эпохи оста-

119 лись несколько дневниковых тетрадей, в которых Г. записывал свои впечатления от “Дней Турбиных” и других спектаклей мхатовского репертуара. Он видел их десятки раз и оказался способным ухватить динамику актерского создания и даже наметить разницу между исполнителями в трактовке той или иной роли. Милиционер, видимо, тайно был влюблен в Аллу Тарасову, игре которой в “Турбиных” (она была второй исполнительницей Елены) он посвятил несколько вдохновенных страниц. Дневник Г. хранится в музее МХАТ.

А. С.

Александр Михайлович Галин



(наст. фам. Пурер; р. 10.9.1947, Орловская обл.) — драматург. Закончил режиссерское отделение ленинградского Института культуры. До того работал артистом Курского кукольного театра. Как драматург первые шаги делал в мастерской И. М. Дворецкого при Дворце искусств в Ленинграде. Дебютировал пьесой “Наваждение” (Малый

66 драматический театр, реж. Е. Падве). Широко шли по сценам страны пьесы

Г. “Ретро” и “Звезды на утреннем небе”. Подобно В. Арро, Л. Петрушевской, С. Злотникову, А. Соколовой, Г. принадлежал к “новой волне” и в этом качестве и был приглашен в МХАТ. Здесь не без цензурных препон была поставлена режиссером К. Гинкасом его пьеса “Тамада”. В истории актеров, зарабатывающих на жизнь произнесением торжественных спичей на свадьбах и похоронах, режиссер расслышал важную для него (как и для драматурга) тему человека, играющего в присутствии смерти. Многофигурная композиция спектакля имела своей опорой актерские работы Е. Васильевой, А. Калягина, И. Смоктуновского, Е. Майоровой, В. Кашпура.

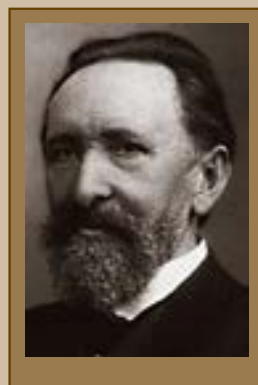
А. С.

Анна Васильевна Ганзен

(урожд. Васильева; 8.12.1869, Касимов — 2.4.1942, Ленинград) —

Петр (Петер Эмануэль) Готфридович Ганзен

(30.9.1846, Копенгаген — 23.12.1930, Копенгаген) —



переводчики и активные пропагандисты скандинавской драматургии, издатели альманахов “Фиорды”. Петр Ганзен, датчанин по национальности, начинал на родине как актер, в Россию приехал как служащий Северного телеграфного общества и начал с переводов русских авторов на датский (переводил Гончарова, Толстого). Со скандинавских языков на русский начал переводить с 1890 г., пользуясь помощью своей жены, выпускницы Бестужевских курсов. Они первые познакомили русскую публику с Ибсеном, переведенным с оригинала (даже в Филармоническом училище “Нора” ставилась еще в переводе с немецкой переделки). В Художественном

театре из девяти постановок Ибсена шесть шли в переводах Ганзенов; особенно тесны были контакты при работе над “Брандом”. В 1917 г. Ганзен вернулся в Данию.

Софья Николаевна Гаррель



(17.11.1904, Москва — 16.1.1991, Москва) — актриса. Н.а. РСФСР (1979). С 1922 г. — ученица школы Второй студии, с 1924 г. — в МХАТ. Оставалась на сцене до конца жизни. Первой ее ролью стала Неродившаяся душа (потом в той же “Синей птице” играла Свет, 1925; Воду, 1948). Участвовала в “Елизавете Петровне”

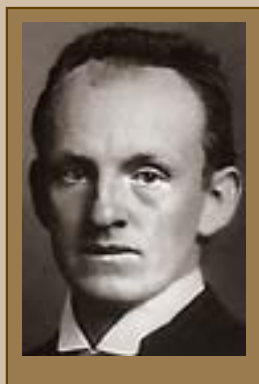
57 (переиграла тут роли Анны Петровны, Марии Меншиковой, Екатерины II). Еще до того сыграла Гресс в “Битве жизни”, перенесенной в МХАТ из школы Третьей студии. Легкая обостренность ощущалась в ролях, где Г. была первой исполнительницей: Зоя, дочь бухгалтера (“Растратчики”, 1928), Алина, стрелок из пистолета (“Три толстяка”, 1930), мисс Арабелла Аллен (“Пиквикский клуб”, 1934). Графичная, четкая, ироничная манера Г. давала себя знать и в том, как в шаржированно ускоренном темпе жила ее кинооператорша в “Рекламе”, и в том, как актриса играла Генриэту в мелодраме “Сестры Жерар” (1928). Обе эти роли Г. играла вслед за А. И. Степановой (как и Бетси Тверскую в “Анне Карениной”, 1940, а много позднее — Авдотью Назаровну в “Иванове”, г-жу Пернель в “Тартюфе”).

Стоит заметить, как часто роли Г. назывались в афише: “дама” — дама с вязаньем и дама испуганная (“Кремлевские куранты”), 2-я дама королевы (“Зимняя сказка”), дама в суде (“Братья Карамазовы”), дама в мантии (“Бронепоезд 14-69”, 1963), дама, княгиня, графиня (“Плоды просвещения”), фрейлина, гофмейстерина, генеральша и т. п. Артистка изобретательно и без повторов пользовалась в эпизодах своими данными — природной суховатой элегантностью. Прекрасно играла она и “бывших дам” — “обывательницу с фарфором” из “Блокады”, продавщицу кружев и пр. Ее сценические шаржи (миссис Кэндер, “Школа злословия”; миссис Скьютон, “Домби и сын”) были четки и изящны. Не став актрисой-

“примой”, Г. всегда была актрисой в высшей степени “репертуарной”, загруженной работой. Она играла, переходя с роли на роль, в самых долголетних спектаклях МХАТ (“Пиквикский клуб”, “Платон Кречет”, “Анна Каренина”, “Последние дни”, “Идеальный муж”, “Плоды просвещения”, “Кремлевские куранты”, “Иванов” и др.). Так было до конца — в 1988 г. она сыграла в премьеры “Кабалы святош” Рене и в премьеры “Московского хора” Дору Абрамовну. Последняя ее роль — королева в “Ундине” (1990).

И. С.

Герхард Гауптман



(15.11.1862, Оберзальцбрунн — 6.6.1946, Агнетендорф) — немецкий драматург. Станиславский обратился к Г. раньше, чем ко всем прочим представителям “новой драмы”. В 1896 г. он поставил на сцене театра Солодовникова “Ганнеле”, в 1897 г. в Обществе искусства и литературы “Потонувший колокол”,

20—22

который был перенесен в первый сезон на сцену Художественного театра. Премьеры в МХТ обновленной “Ганнеле” помешал только цензурный запрет. В ранних постановках Г. Станиславский предвосхитит искания гораздо более позднего периода, названного им линиями “символизма и фантастики”. В “Ганнеле” он тщательно разрабатывает световую и звуковую партитуру, чтобы воссоздать на сцене грёзу маленькой девочки о вхождении в прекрасный мир небесных детей. В работе над “Потонувшим колоколом”, декорации к которому делал В. А. Симов, его едва ли не всецело поглощает задача изменения рельефа пола, по которому с трудом будут передвигаться сказочные обитатели гор. В “Моей жизни в искусстве” именно в связи с постановкой этого спектакля Станиславский высказывает идеи о трехмерной декорации, тесно переплетающиеся с концепциями Аппси и Крэга. В постановках Г. в МХТ зыбкое сплетение беспощадной реальности и сказочной грёзы уступит место воспроизведению житейской обыденности уже в силу самого выбора пьес, действие которых вдвинуто в камерные рамки. В отзывах на “Геншеля” (1899) рецензентами настойчиво отмечается, сколько тщательно была воссоздана на сцене жизнь

немецкого кабачка. Но куда важнее другое. Излюбленные гауптмановские темы: художник и противостоящая ему косная среда, предначертанное свыше призвание личности и те нравственные издержки, с которыми его осуществление сопряжено, моральная победа над духом и законами долины. Ницшеанский пафос пьес Станиславский не разделял и не опровергал, он просто не замечал его. Победная идея мирового колокола не воспринималась как поругание одряхлевшего христианства, а судьба жены Генриха, принесенной в жертву его призванию, отходила на второй план. В “Одиноких” (1899) право творческой личности на аморализм ставится Станиславским под сомнение, а “филистерская среда” едва ли не поэтизируется. У Г. обретение свободы трактуется как единственная и абсолютная ценность. Станиславский выдвигает на первый план ответственность за жизнь другого человека. В треугольнике Иоганнес Фокерат, его жена Кэте и Анна Мар, напоминающем треугольник “Потонувшего колокола” (Генрих, его жена Магда, сказочная Раутенделейн), он становится на сторону Кэте. М. Ф. Андреева (Кэте), игравшая в “Потонувшем колоколе” инфантильно-демоническую Раутенделейн, в этом спектакле была исполнена задумчивой мечтательности. Симпатии зрителей были на ее стороне, а не на стороне эгоистически-беспечной Анны (О. Л. Книппер) и истеричного Иоганнеса (В. Э. Мейерхольд). В отличие от Немировича-Данченко, считавшего, что Иоганнеса необходимо возвысить над пошлой средой, Станиславский предлагал Мейерхольду нервность, за которую его будут потом упрекать рецензенты. В 1903 г. после полуторагодичного перерыва роль Иоганнеса перешла В. И. Качалову, который, наделив героя своим обаянием, стяжал успех, но, по всей видимости, сдвинул режиссерский замысел Станиславского. Несмотря на упреки в адрес Мейерхольда, “Одинокие” были признаны удачей МХТ. Поставленный через два года “Микаэль Крамер” (1901) прошел сравнительно мало замеченным. Критики хвалили И. Москвина — Арнольда и М. Лилину — Лизе Бенш, но не были единодушны в оценке Станиславского в роли Микаэля Крамера, религиозного художника, работающего над образом Христа. Между тем именно этого персонажа Станиславский собирался сделать смысловым центром спектакля. У Г. Микаэль — персонализация буржуазной ограниченности, которая претит его гениально одаренному сыну Арнольду. Станиславский трактовал его аскетизм не как ограниченность, а как самоограничение сродни подвижничеству. В рецензиях отмечалось, что Станиславский в этой

роли напоминал проповедника. В кабинете Крамера-старшего гипсовые Венеры соседствовали с распятиями и царил образцовый порядок. Горбатый урод Арнольд, сыгранный Москвиным натурой слабой и страстной, ранимой и раниющей, бежал из этой атмосферы благочестивости в пивную (у Г. — опрятную, в режиссерских работах Станиславского — аляповатую и безвкусную), именно здесь надеясь обрести дионисийскую полноту жизни. Его влекла витальная сила, воплощенная в Лизе Бенш, которая в спектакле МХТ из жеманной девицы превращалась в хозяйку вертепа. Но витальность противопоставлена этике, а спущенная с высот горного духа в пивную лишена обаяния. Традиции и нормы душат Арнольда, свобода от них — убивает. Не в окружающей среде, а в самом Арнольде коренится, по Станиславскому, его трагедия. Увлеченный талантом Г. (основатели МХТ вслед за Чеховым отдавали ему предпочтение перед Ибсеном), Станиславский был весьма далек от самой идеи творчества, стоящего по ту сторону добра и зла. Воплощенный в Арнольде тип западноевропейского художника, отвергающего общественные и христианские установления, не мог импонировать режиссеру МХТ. После “Микаэля Крамера” работа над Г. продолжилась в Студии на Поварской, где в 1905 г. репетировали пьесу “Шлюк и Яу” (премьера не состоялась из-за закрытия студии). Во время первых зарубежных гастролей 1906 г. в Берлине произошло личное знакомство с Г., который не только выразил похвалы русским артистам, но и договорился о том, что будет пересылать им свои новые драматические произведения для первой постановки. Однако ни “Заложница Карла Великого”, ни “Бегство Габриэля Шиллинга”, ни “А Пиппа пляшет”, ни другие новинки Г., рассматривавшиеся в МХТ, не вошли в репертуар. В 1981 г. был поставлен “Возчик Геншель” с А. В. Петренко в главной роли.

М. Давыдова

Виктор Васильевич Гвоздицкий



(р. 30.9.1952, г. Кропоткин Краснодарского края) — актер. З.а.РСФСР (1991). Он был приглашен в МХАТ, когда его репутация уже сложилась. Окончив театральное училище в Ярославле (1971), сыграл первые роли в рижском ТЮЗе у А. Шапира и Н. Шейко;

служил в 1974 – 1985 гг. в Ленинградском театре Комедии, и в его становлении актера несомненно воздействие традиции Акимова – традиции интеллектуальности, четкой сценической графики, элегантного мастерства. Гибкая, хранящая в себе нечто таинственное, индивидуальность этого актера влекла к нему режиссеров разных поколений и направлений: он работал с П. Н. Фоменко, Г. А. Товстоногов уговаривал его пойти в БДТ; Г. Н. Яновская позвала его на роль Тома в свой спектакль “Стекланный зверинец” Уильямса в Малом драматическом театре. Событием нового искусства стал моноспектакль “Пушкин и Натали”, поставленный К. М. Гинкасом. Монтаж документальных свидетельств Пушкина о себе самом обнаруживал в классике человека играющего, поведение которого столь же естественно, сколь и способно шокировать. Интеллектуальный Ленинград тогда как раз открывал для себя как художественную ценность и как пример поэзию, театр и способ жизни обэриутов; чудачества Пушкина – Гвоздичко, их парадоксальный и безусловный строй оказывались сродни поведению этих истребленных поэтов. Среди дальнейших работ Г. – Автор в “Вечере в сумасшедшем доме” (1990): спектакль М. З. Левитина в московском “Эрмитаже” как раз и посвящен обэриутам. Заняв ведущее положение в этом театре, актер играл также в спектаклях Гинкаса в МТЮЗе (Человек из подполья, “Записки из подполья”; Порфирий, “Играем преступление” по Достоевскому) и в спектаклях Ю. Еремина в Театре им. Пушкина (Эрик XIV в драме Стриндберга, Хлестаков). Его увлекает в ролях парадоксальная подвижность, неустойчивость; он виртуоз переходов, комедийных или почти травмирующих зрителя. При этом как актер он в высшей степени логичен, его техника безотказна. Пригласен в МХАТ в 1995 г. Сыграл Арбенина в “Маскараде”, ища прежде всего разгадку стиха и лермонтовского ритма. В его Тузенбахе в “Трех сестрах” (1997) остро звучала тема спектакля, поставленного О. Н. Ефремовым, – тема уходящей, исчезающей жизни обретала в его исполнении почти физическую осязаемость. Точно с другого берега смотрел он на Ирину, не столько любя, сколько любуясь. Перед дэулью он мучительно вглядывался в ее лицо, ища хотя бы искры ответа; не дождавшись, смущенно и виновато улыбался и на мгновение останавливался, запоминающая дорогие черты.

Другие роли, которые за два первых года пребывания в театре Г. успел сыграть в МХАТ, – ввод в “Кабалу святош” (Людовик

XIV) и Подколесин в премьеры поставленной Р. Козаком “Женитьбы” (1997).

И. С., О. Е.

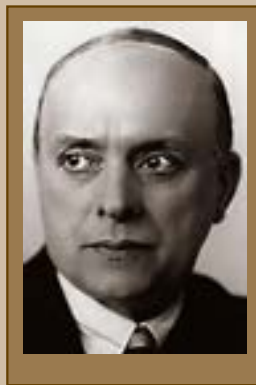
Иван Иванович Гедике



(9.4.1875, Москва – 8.11.1942, Москва) – актер и театральный деятель. Окончил театральное училище при Малом театре в 1895 г. С 1896 г. играл в театрах Ярославля, Киева, Тифлиса, Риги, Иркутска, приволжских, южных, сибирских городов и в Петербурге. С 1912 по 1922 г. – в театре Незлобина. Сыграл сотни ролей. Член прав-

ления, инспектор, управляющий хозяйственной частью Второй студии с октября 1922 г. Инспектор Малой сцены МХАТ. В труппе МХАТ с 1924 по 1942 г. сначала как администратор, а затем и актер. Первая роль в МХАТ (ввод) – священник Петр Мысловский (“Николай I и декабристы”, сезон 1926/27). Среди сыгранных им небольших ролей Москалев (“Дядюшкин сон”), старшина присяжных (“Воскресение”), камер-лакей Федор (“Дни Турбиных”), Иван Григорьевич, председатель палаты (“Мертвые души”, 1932 – первый исполнитель), дедушка (“Синяя птица”), оптимист (“Кремлевские куранты”).

Александр Александрович Гейрот



(20.2.1882, Петербург – 8.2.1947, Москва) – актер, педагог. З.а.РСФСР (1933). Из дворян. Отец – военный в отставке, занимался литературным трудом. Мать – дочь героя Севастопольской обороны и сестра командира крейсера “Варяг”. Окончил Николаевский кадетский корпус (1903), учился в школе живописи. В 1904 г. после

87
88

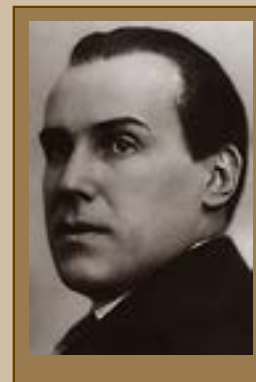
смерти матери уехал в Париж, где продолжил художественное образование; после Парижа жил во Флоренции на доходы от продажи своих картин. Член общества “Независимых” в Париже. Имел выставки

в Берлине, Нью-Йорке, Гельсингфорсе. Вернулся в Россию и по приглашению Н. Н. Евреинова поступил в Старинный театр актером (1911–1912). В 1913 г. Станиславский позвал его в МХТ и в Первую студию.

Г. впервые вышел здесь на сцену в премьеры “Николая Ставрогина” (Антон Лаврентьевич – рассказчик в “Бесах”, ставший в инсценировке малозначительной ролью). В сезон 1915/16 г. играл Моцарта в Пушкинском спектакле, Фабрицио в “Хозяйке гостиницы” (в порядке срочной замены – графа д’Альбафьорита), в следующем сезоне был введен на роль Барона (“На дне”). Сыграл г. D. в “Горе от ума” (сезон 1917/18). Принял участие в спектакле Музыкальной студии МХАТ “Дочь Анго” (1920) – роль заговорщика Треница. Энергичность и некоторая эксцентричность натуры заставляла Г. кроме работ в Первой студии (Бир в “Потопе”, шут Колокольцев в “Расточителе”, а затем в МХАТ-2 (граф Кисельврде в “Блохе”, князь Валковский в “Униженных и оскорбленных” и др.) находить себе дополнительное применение: в собственной студии, в Камерном театре, Армянской студии, Шалапинской студии. Его уход из МХАТ-2 в 1935 г. был связан с доносом на его недостаточно советские высказывания при учениках (сохранились стенограммы общих собраний с “проработкой” и оргвыводами). Руководители МХАТ рискнули после этого взять Г. к себе, зачислив его в труппу с 5 сентября 1935 г. и введя в спектакли “Воскресение” (председатель суда), “Таланты и поклонники” (князь Дулебов). Он сыграл затем дипломата в “Анне Карениной”, Клеанта в “Тартюфе”, Репетилова в “Горе от ума” и др. Ироническое мастерство, блеск актерского остроумия, обнаженность приема делали неповторимыми его характерные роли и “эпизоды”. Оставался в МХАТ до конца жизни.

И. С.

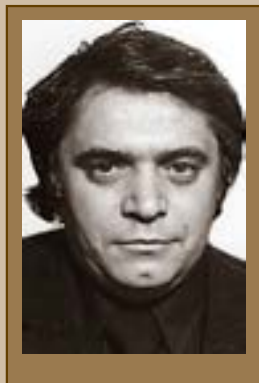
Михаил Сергеевич Гейтц



(30.1. [17.1.?] 1893 – ?) – директор МХАТ в 1929 – 1931 гг. Его поставили распоряжением Главискусства от 5 сентября после очередных организационных видоизменений в Художественном театре, когда просуществовавшая полтора года так

называемая “пятерка” (Баталов, Марков, Прудкин, Судаков, Хмелев) была отстранена от дел и все распорядительные права были переданы тройке директоров — к Станиславскому (который до ноября 1930 г. оставался по болезни за границей) и Немирович-Данченко присоединили первого в МХАТ “красного директора”, им и стал Г. Потерявшие власть и не получившие творческой загрузки недавние хозяева театра тяготились бездействием. Назревал кризис, казалось, еще вот-вот — и театр распадется; Судаков и Баталов, при поддержке РАПП, готовы были перейти со своими единомышленниками на базу ГРАМа. Этого удалось избежать, но несостоятельность нового руководителя стала очевидна, и уход Г. к осени 1931 г. был предпринят.

Александр Исаакович Гельман



(25.10.1933, пос. Дондюшаны, Молдавия) — драматург. Во время войны мальчиком попал в гетто. В театр принес накопления пестрого жизненного опыта, незаочное знание социальных структур. С Художественным театром времен Ефремова его сближал прежде всего интерес к этим структурам; в Г. манил

208—210
223—225

здоровый ум, безошибочно обнаруживающий алогизм социальных структур и фиксирующий его протоколно. Его техника, близкая манере “опасных поворотов” в духе Пристли, обращалась на привычные коллизии “производственных драм”, давая непредвидимые результаты; умело ведя фабулу, этот логик и рационалист весьма спокойно входил в области социального парадокса и социального абсурда. Начав с “Заседания парткома”, О. Н. Ефремов расчистил на сцене МХАТ место для цикла пьес Г. “Обратная связь”, “Мы, нижеподписавшиеся”, “Наедине со всеми”, “Зинуля” (“Чокнутая”), “Скамейка”. С конца 80-х гг. войдя в число активистов “перестройки”, драматург на какое-то время оставил свою профессию. В 1994 г. в МХАТ прошла премьера его новой пьесы, действие которой, замкнутое в кругу личных отношений, происходит в ночь августовского путча 1991 г. (“Мишин юбилей”, пьеса написана в соавторстве с Р. Нельсоном. В спектакле заняты С. А. Любшин, Т. Е. Лаврова, А. В.

Вознесенская, Е. В. Добровольская, А. Д. Жарков, А. В. Мягков, В. М. Невинный, Е. А. Киндинов и др.).

К. Р.

Любовь Васильевна Гельцер

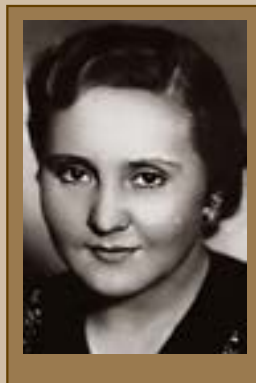


(в замуж. Москвина; 29.11.1878 — 8.1.1955, Москва) — актриса. Происходила из старой театральной семьи (дочь известного балетного артиста и педагога В. Ф. Гельцера, племянница театрального художника А. Ф. Гельцера, сестра балерины Е. В. Гельцер). В МХТ с 1898 по 1906 г. Наибольшим ее успехом была роль Эдвиг в “Дикой утке” (1901). В

основном была занята в народных сценах. Сыграла три маленькие роли “со словами”: 3-й эльф (“Потонувший колокол”, 1898), 2-я сестра (“Там, внутри”, 1904), Ольга (“Иван Мироныч”, 1905). Если о ней и думали как о возможной исполнительнице Анютки во “Власти тьмы” и даже Ани в “Вишневом саде”, — эти роли ее обходили (хотя Книппер и писала Чехову, что Аню лучше бы отдать именно Г., в которой есть артистическая свежесть, а не актрисе многоопытной). Положение в театре Москвина — актера ведущего — по этическим правилам молодого Художественного театра не должно было обеспечивать каких-либо преимуществ его жене-актрисе, — скорее напротив. В 1906 г. Г. навсегда оставила сцену.

И. С.

Анастасия Павловна Георгиевская



(25.10.1914, Орел — 12.9.1990, Москва) — актриса. Н.а. СССР (1968). Окончила ГИТИС в 1935 г., в труппе МХАТ с 1936 г. Она начинала ярко и приметно: после ввода на роль девочки Глаши в “Грозе” в том же 1938 г. сыграла монашенку Таисию в “Достигаеве и других”, обратив на себя внимание редкостным сочетанием открытого

темперамента и острой характерности. Немирович-Данченко создал с нею роль Наташи в “Трех сестрах” (в первичном распределении о Г. речи не было — названы были Андровская и Бендина); режиссер нашел решение жесткое, краски, почти нарушавшие общий колорит: в Наташе — Георгиевской была наглая яркость жизни (зерно — “явилась и зажгла”), неистребимая, покоряющая вера в себя и в свое право теснить сестер. Немирович-Данченко в 1942 г. прочил Г. роль Улиты в “Лесе”, но вплоть до 1948 г. у нее не было новых самостоятельных работ (из вводов существенны Анна в “На дне”, Карпущина в “Дядюшкином сне”, Христина Архиповна в “Платоне Кречете”, эпизоды в “массовке” “Кремлевских курантов”). На какое-то время за ней закрепились роли, требовавшие “народных” черточек, как их понимали Вирга или Софронов (Лукерья, “Хлеб наш насущный”, 1948; Домна, “Сердце не прощает”, 1954). Среди ее более поздних работ — Ксения в “Егоре Булычове” (1963), Обноскина в “Селе Степанчикове” (1970), Клава в “Сталевахах” (1972), Мотрошилова в “Заседании парткома” (1975), сиделка в “Все кончено” (1979), Манефа в “На всякого мудреца довольно простоты” (1985), Дарья в “Прощании с Матёрой” (1988). В ряде случаев дарование артистки использовалось слишком “прикладно”; после роли в “Трех сестрах” Г. доказала истинный масштаб его лишь в “Господах Головлевых” (1984): мрачная и парадоксально лиричная, исповедальная нота поставила ее Арину Петровну вровень с другим шедевром этого спектакля — с Иудушкой в исполнении Смоктуновского.

И. С.

Георгий Авдеевич Герасимов



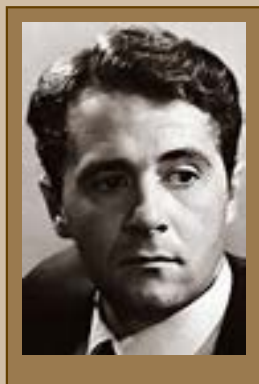
(21.9.1900, Тифлис — 19.8.1961, Москва) — актер, режиссер, педагог. З.а. РСФСР (1948). Учился в Кадетском корпусе во Владикавказе (1910 — 1918), на Высших инженерных курсах (1918), в Тифлисском политехническом институте (1920). Окончил школу при МХАТ (1923). С 1923 г. актер Второй студии МХАТ.

57

С 1924 г. — актер МХАТ. Вводился на роль Огня в “Синюю птицу” (1928), Карстена Иервена (“У врат царства”, 1930). Первый исполнитель ролей: Грюнштейн

(“Елизавета Петровна”), пастор (“Николай I и декабристы”), обыватель с кушеткой (“Блокада”), Громов (“Хлеб”), Лагранж (“Мольер”), Сталин (“Кремлевские куранты”), Строганов (“Последние дни”; позднее играл тут Бенкендорфа). В “Залпе «Авроры»”, когда роль Сталина передали В. И. Квачадзе, Г. сыграл меньшевика Церетели. В более поздние годы сыграл Мельвиля в “Марии Стюарт” (1957), Бена в “Смерти коммивояжера” (1960). С 1944 г. сосредоточился на педагогической и организационной работе в Школу-студии, сначала заменяя ее заболевшего руководителя В. Г. Сахновского, а затем приняв должность заведующего ее художественной частью (до февраля 1946). Преподавал там до конца жизни. Был секретарем парторганизации МХАТ. Как режиссер участвовал в постановках: “Дни и ночи” (1947), “За власть Советов” (1954), “Смерть коммивояжера” (1960).

Олег Георгиевич Герасимов

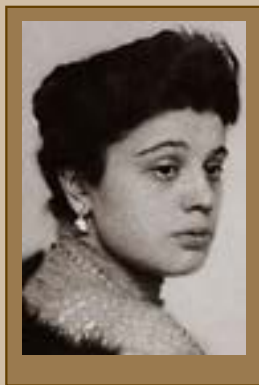


(22.6.1929, Москва — 16.8.1997, Москва) — актер, педагог. З.д.и.РСФСР (1986). С первого курса театроведческого факультета ГИТИС ушел в Школу-студию, которую окончил в 1952 г. В 1952 — 1973 гг. — актер МХАТ. Сыграл более 20 ролей, в том числе сэра Эндрю Эгьючика в “Двенадцатой ночи”, Кэйрлесса в “Школе злословия”,

Матвейча в “Зеленой улице”, Шишкина в “Мещанах”, графа Обепина и О’Келли в “Марии Стюарт”, Гошу в “Старом Новом годе”. Его актерские свойства — легкость, изобретательная пластическая выразительность. Как режиссер или ассистент Г. принимал участие в постановках: “Свет далекой звезды”, “Смерть коммивояжера”, “Возмездие”, “Старый Новый год”, “Кола Брюньон” (здесь он был и соавтором инсценировки). Еще в период студенчества проявил интерес к педагогической работе, которую и начал с 1952 г. В 1973 г. полностью отдался ей (профессор Школы-студии, декан актерского факультета). Выпустил более 20 дипломных спектаклей; был педагогом едва ли не всех выдающихся актеров, окончивших при нем Школу-студию

(Евстигнеев, Доронина, Е. Лазарев, А. Лазарев, Киндинов, Караченцов, Пеньков, Покровская, Ромашин, Сергачев и др.).

Мария Николаевна Германова



(1884, Москва — 9.4 [?] 1940, Париж) — актриса, режиссер, педагог. Происходила из семьи московских купцов-староверов. В гимназии была одноклассницей О. В. Гзовской и Е. Н. Рошиной-Инсаровой, рано соприкоснулась с московским кругом декадентов. Одна из первых учениц возникшей в 1901 г. школы МХТ, с 1902 г. на его сцене. Красота,

44
45
48
63
66
70
87

трепетная нервная сила, острота жизненного ощущения обещали трагическую актрису в духе Дузе. Среди ее ранних ролей — эпизоды в “Юлии Цезаре” (1903), юная слепая в “Слепых” Метерлинка (1904), Елена в “Детях солнца” (1905). С ее творчеством, отмеченным вкусом к “большой линии” и одновременно чертами стиля модерн, связаны искания Немировича-Данченко (Агнес, “Бранд”, 1906; Марина Мнишек, “Борис Годунов”, 1907; Роза, “Анатэма”, 1909; Грушенька, “Братья Карамазовы”, 1910; Лиза Протасова, “Живой труп”, 1911; Екатерина Ивановна в одноименной пьесе Андреева, 1912; Дона Анна, “Каменный гость”, 1915; Катя, “Будет радость”, 1916). В 1919 г. уехала из Москвы сначала в Киев, а потом в Ростов; присоединилась к “качаловской группе”, в 1919 — 1922 гг. игравшей вне Советской России. В этой группе кроме своих прежних ролей (Грушенька, Екатерина Ивановна, Ольга в “Трех сестрах” Чехова, Мамаева в комедии Островского “На всякого мудреца довольно простоты”, Элина, “У врат царства” Гамсуна) играла Елену Андреевну в “Дяде Ване”. В 1922 г. с частью товарищей отказалась вернуться в Москву и возглавила (вместе с Массалитиновым) работу отделившихся (в дальнейшем — так называемая Пражская группа МХТ); отказалась она и от плана Немировича-Данченко, в марте 1923 г. телеграммой приглашавшего Г. принять участие в задуманном им театре, синтезирующем музыку и драму. В ее зарубежный репертуар вошли роли, которые она исподволь готовила еще в МХТ, — Раневская из “Вишневого сада”, Королева из мистерии Рабиндраната

Тагора “Король темного покоя”, Эллида из “Дочери моря” Ибсена; играла за рубежом также Катерину из “Грозы” Островского, Медео Еврипида, леди Макбет в монтаже по Шекспиру. Работала в эти годы как режиссер. После распада Пражской группы (1927) играла в парижских труппах Питоева, Баги (Ольга в “Трех сестрах”, королева в “Гамлете”, мать Раскольниковова в инсценировке “Преступления и наказания” и др.). В 1929 — 1930 гг. работала в США как режиссер и педагог (“Три сестры” в Лабораторном театре). Умерла в Париже. Оставила мемуары “Мой ларец”.

И. Соловьева

Морис Гест



(1881, Вильно — 1942, Нью-Йорк) — американский продюсер, организатор гастролей МХАТ в США (1923 — 1924). Г. был привезен в США в возрасте 10 лет. Продюсерской деятельностью стал заниматься с 1903 г. в Бостоне. В 1905 г. переехал в Нью-Йорк. В таких театрах, как Manhattan Opera House и Century Theatre, он вместе со

своим партнером Рэем Комстоком специализировался в постановке пышных представлений вроде “Странника” (1917) или легких комедий наподобие “Любимчики Полли” (1923). Однако больше всего партнеры были известны как импортеры заморских талантов. Еще в 1910 г. они первыми привезли в Америку русский балет из Парижа — “Сезоны русского балета”, — чтобы обогнать Отто Кана, который готовил гастроль труппы С. Дягилева. В 1917 г. из Лондона была привезена комедия “Чу, Чин, Чау”, а в 1922 г., опять из Парижа, кабаре Н. Балиева “Летучая мышь”. Организованные ими в 1923 — 1924 гг. гастроль Московского Художественного театра в Америке принесли в первом сезоне прибыль в 225 тыс. долларов и оказались убыточными на следующий год. Они же были продюсерами последних гастролей Элеоноры Дузе (1923), спектакля “Миракль” в постановке Макса Рейнхардта (1924) и гастролей в США Музыкальной студии Художественного театра под руководством Вл. И. Немировича-Данченко (1925). Несмотря на шумную рекламную кампанию и финансовую поддержку Отто Кана, “Миракль” привел Г. к краху. Не в состоянии выплатить 600 тыс. долларов по долговым обязательствам, он был вынужден объявить банкротство. После того как его партнерские отношения с Комстоком были прерваны в 1928 г., Г.

выступил спонсором гастролей в США Алессандро Моисси и вместе со своим тестем, известным режиссером Дэвидом Беласко, провел в 1929 г. гастроли театра Freiburg Passion Play.

В последние 10 лет жизни на Бродвее он почти не работал, отчасти по болезни. Считается, что Г., Беласко и Джек Харрис были прототипами образа эксцентричного продюсера в пьесе “Двадцатый век” Бена Хехта и Чарльза Макаурта (1932).

Лоренс Сенилик

Ольга Владимировна Гзовская



(10.10.1883, Москва – 2.7.1962, Москва) – актриса. Родилась в семье чиновника. Окончила Московское театральное училище по классу А. П. Ленского в 1905 г. и была зачислена в Малый театр, где сразу заняла особое положение. Играла в современных переводных пьесах (Зудерман, Дрейер, Мейер-Форстер) и в шекспиров-

ских постановках (Ариэль в “Буре”, 1905, Беатриче, Дездемона). Увлечшись учением Станиславского, с сентября 1908 г. ушла из Малого театра, намереваясь перейти в МХТ. Увлечение было взаимным: Станиславский верил не только в дарование Г., но и в ее готовность разделить с ним его поиски. Однако по этическим мотивам МХТ не считал возможным принять ее, найдя недостаточно корректным ее поведение по отношению к Ленскому. Неясность ее положения и столкновение с Германовой во время ее занятий в театре спровоцировали тяжелое объяснение между основателями МХТ. (Позднее острота вопроса о приходе Г. усугубилась тем, что на решающую административную должность желал перейти из Малого театра ее муж, В. А. Нелидов; к тому же жалование, назначенное Г., было весьма высоким не только по сравнению с тем, что получали ее сверстницы – ученицы МХТ Коонен, Барановская, Коренева, но и по сравнению с жалованием Савицкой и Книппер. Единственная из молодых и вновь поступивших, она не прошла через участие в народных сценах, через вводы и пр.) Сезон 1908/09 г. Г. провела гастроллируя; с мая на два сезона вернулась в Малый

театр, где сыграла Клеопатру в пьесе Шоу, Мейбл в “Идеальном муже” Уайльда, Керубино в “Свадьбе Фигаро”, Путаницу в одноименной пьесе Ю. Беляева. С 1910 по 1917 г. – в Художественном театре. Снималась в кино с 1915 г.

Г. обладала всеми данными, чтобы быть любимицей: точеная фигурка, дикция, изощренная пробами мелодекламации, пластика, выработанная специальными занятиями и танцем; она владела секретом выхода на сцену “в образе”, сразу же занимая и радуя воображение. Тяготеей к острой эстетике модерна, она обладала воспитанным вкусом и чувством меры, “темпераментом ума” (по слову П. А. Маркова). Она была в самом деле необходима в “коллекции” Художественного театра, где не хватало молодой актрисы с легким комедийным даром. Но первые роли, доставшиеся ей здесь (Катерина Ивановна в “Братьях Карамазовых”, Тина в “Miserege” Юшкевича, Офелия в постановке Крэга), верные по утонченному рисунку, не стали на новой для нее сцене триумфом. Полнее предстало счастливое дарование Г. в ролях Веры Либановой (“Где тонко, там и рвется”), Мирандолины (“Хозяйка гостиницы”), Туанет (“Мнимый больной”). Она показала себя мастером остроумной детали, лукавого поворота в дуэтах с Качаловым – Горским, со Станиславским – Кавалером и Арганом. Станиславский ввел ее на роль Софьи в “Горе от ума”; сыграла также Лауру в “Каменном госте” (вслед за Барановской), репетировала роль Изоры в невыпущенном спектакле “Роза и Крест” Блока, который был ею увлечен. Не осуществив намерений сотрудничать с Первой студией (хотела здесь играть Шоу), она, однако, не оставляла занятий “системой”. Ее решение уйти из МХТ оказалось неожиданным: письмо к ней от 27 мая 1917 г. Станиславский начинал строкой из роли Несчастливцева: “Поколебалась!.. Что на земле неизбежно теперь!” Сохранилось также письмо Немировича-Данченко, вместе с цветами посланное актрисе в день ее последнего спектакля. В годы революции Г. играла попеременно в МХТ (на “разовых” – в срочно возобновленной в сезон 1919/20 г. “Хозяйке гостиницы”) и в Малом; преподавала “систему” в Оперной студии. В ноябре 1920 г. эмигрировала, не предупредив Станиславского и лишь оставив прощальное письмо; простив “измену”, К. С. снова приглашал ее на роль Мирандолины во время гастролей в США, но она отказалась. Вернулась в СССР в 1932 г.; работала в концертных организациях. С 1943 г. – в Ленинградском академическом театре

им. Пушкина (роль старухи-нищей в “Кремлевских курантах” Погодина); с 1956 г. на пенсии. Ее воспоминания составили книгу “Пути и перепутья”, М., 1976.

И. Саловьева

Софья Владимировна Гиацинтова



68
85

(23.7.1891, Москва – 12.4.1982, Москва) – актриса, режиссер. Н.а. СССР (1955). Дочь профессора, историка искусств, она и родством и воспитанием была связана с элитой Москвы. Была принята в МХТ в 1910 г. (отобра-

на в числе пятерых из 500 экзаменовавшихся – вместе с А. Д. Диким, Ф. В. Шевченко, Г. М. Хмарой и Л. И. Дейкун); выходила боярышней-“белоснежкой” в “Царе Федоре”, девкой в сцене “Мокрое” (“Братья Карамазовы”), танцевала на балу у Фамусова, была одной из “запасных” княжон в “Горе от ума”; как все ученики, прошла “стажировку” в “Синей птице” – “подставная” Митиль, спящая в кровати после конца первой сцены (Митиль начала играть в сезон 1916/17), один из умерших братьев и сестриц в Стране воспоминаний, одна из звезд в Царстве Ночи, внучка соседки Берленго; первые слова, произнесенные ею на сцене, – слова Неродившейся души, несущей на землю 33 страсти; в Царстве будущего играла также (с О. В. Баклановой) сцену влюбленных. Первая “собственная” роль – служанка фру Гиле (“У жизни в лапах”, 1911). На сцене МХТ Г. сыграла Машеньку в “На всякого мудреца довольно простоты” (после ухода Коонен), тролля в “Пер Гюнте” и др. Любимой ролью называла бесстыжую послушницу Пелагею (“Будет радость”, 1916). Вошла в состав Первой студии при ее создании (Клементина в “Гибели «Надежды»”, Ида Бюхнер в “Празднике мира”, 1913; Фея в “Сверчке на печи”, 1914; в том же спектакле играла затем и Малютку; эльф в “Балладине”, 1920). С 1924 г. – актриса МХАТ-2. Лирическое дарование сочеталось у Г. с вкусом к яркой жизнерадостной характерности (Мария в “Двенадцатой ночи”, 1917; Санька в комедии А. Н. Толстого “Любовь – книга золотая”, 1924; Кеккина в “Бабах” Гольдони, 1929; Амаранта в “Испанском священнике” Флетчера, 1934) и с возможностями глубокого нервного психологизма, с острым ощущением страдания (Сима в “Чудаке” Афиногенова, 1929;

Нелли в “Униженных и оскорбленных” по Достоевскому, 1932). Она владела также резкой экспрессивностью, свойственной в двадцатые годы искусству МХАТ-2 (Лихутина, “Петербург” Андрея Белого, 1925); с увлечением находила гротескные краски в последнем акте “Мольбы о жизни” Деваля (1935), где играла немолдую даму, упорствующую в своем желании оставаться девочкой. Способность меняться входила в гибкую артистическую природу Г.; это позволило ей выстоять после закрытия ее родного театра и создать несколько выдающихся ролей сначала в театре им. МОСПС (Дона Анна в “Каменном госте”, 1937), а затем в Театре им. Ленинского комсомола (Нора в пьесе Ибсена, 1939; Леонарда в “Валенсианской вдове” Лопе де Вега, 1940). С той же благородной гибкостью, не теряя себя, Г. прошла и возрастные рубежи — от ролей девочек, которых так прелестно играла (Нелли, Кеккина), к ролям стареющих (Наталья Петровна, “Месяц в деревне” Тургенева, 1944) и затем старых женщин (тетя Тася в “Годах странствий” Арбузова, 1954). Как режиссер в МХАТ-2 она работала в соавторстве (“Бабы”; вторая редакция “Двенадцатой ночи”, 1933); этой привычки держалась и в Театре им. Ленинского комсомола (“Нора”, “Месяц в деревне”, “Семья” И. Попова, 1949, “Годы странствий”, “Вишневы сад”, 1955). В 1952–1958 гг. была здесь главным режиссером. Ее мемуары “С памятью наедине” (М., 1985) вводят в мир высокой культуры, театральной и этической.

И. Соловьева

Кама Миронович Гинкас



(р. 7.5.1941, Каунас) — режиссер. З.д.и. России (1997). В МХТ был приглашен в начале 80-х гг., в числе других уже заявивших собственную эстетическую программу мастеров “со стороны”, чей приход казался мобилизирующим для театра. К моменту его приглашения Г., окончивший Ленинградский театральный институт

по классу Товстоногова в 1967 г., как большинство художников своего поколения, не имел театра-дома. Позади была попытка создать его, став во главе Красноярского ТЮЗа (постановка “Гамлета”), скитания по сценам Ленинграда, начавшиеся с

230–231

1972 г. (“Монолог о браке” Радзинского в Театре Комедии, 1973, “Царство земное” Уильямса и др.). В 1980 г. был сделан его спектакль с Виктором Гвоздичкиным “Пушкин и Натали”. В начале 80-х гг. Г. перебрался в Москву (“Пять углов” С. Коковкина и “Гедда Габлер” Ибсена в Театре им. Моссовета, учебная работа в ГИТИСе по сценарию А. Володина “Блондинка” с Ириной Розановой). При рискованно сильном режиссерском воображении, авангардистской смелости средств, Г. остро и парадоксально внимателен к жизненно-конкретному, всегда предлагает точный психофизический каркас роли и обладает способностью извлекать внутреннюю энергию актера; именно эти свойства на пороге 80-х гг. сблизили его с творческими нуждами МХАТ. Эстетика драматургии “новой волны” была разгадана и углублена в его построенных на злободневном психологическом материале “Вагончике” (1982) и “Тамале” (1986); прокурор в пьесе Н. Павловой и Ирина Минелли в пьесе А. Галина вошли в число лучших работ Е. С. Васильевой на сцене МХАТ.

И. С.

Зинаида Николаевна Гиппиус



(в замуж. Мережковская; 8.11.1869, Белёв — 9.9.1945, Париж) — писатель, драматург, критик. С 1888 г. печаталась в “Северном вестнике” — журнале старших символистов. Статьи (в том числе о театре) писала под псевдонимом Антон Крайний. Была хозяйкой литературно-философского салона; ее влияние умом,

энергией, остротой и дерзостью мыслей и манер. Как и Мережковский, энергично искала сближения с МХТ. В драматургии дебютировала символистской фантазией на фольклорные мотивы “Маков цвет” (1907, в соавторстве). В “Зеленом кольце” она избрала иную тему и приемы: темой стала необходимость подать друг другу руки в трудный час, а приемы должны были своей простотой облегчить интимное, домашнее общение сцены и зала. Сохранились ее письма к Немировичу-Данченко, где автор подчеркивает свой расчет на внутреннюю технику и

духовные задачи студицев МХТ. После полупровала постановки Мейерхольда в Александринском театре (1915) спектакль Второй студии с юной А. К. Тарасовой в роли Финочки стал фаворитом Москвы накануне близившихся исторических событий (1916). В 1920 г. Г. бежала из Советской России.

И. С.

Сергей Глаголь



(Сергей Сергеевич Голоушев; 1855–1920) — художественный и театральный критик. Врач по образованию. Печататься по вопросам искусства начал с 1890 г. Ему принадлежат одни из первых откликов, разгадывавших творческие задачи МХТ (“Проблема новых веяний в искусстве”; “Герой ли Штокман?”); вместе со

53
54

статьями Джемса Линча (Л. Н. Андреева) они составили книгу “Под впечатлением Художественного театра”, М., 1902. Выступал с рецензиями на спектакли МХТ и позднее, отстаивая начальные позиции театра в споре с его новациями (критический отзыв о “Miserere” — “Столичная молва”, 20 декабря 1910, о Пушкинском спектакле — “Голос Москвы”, 26 марта 1915).

Василий Васильевич Глебов



(17.11.1891, Саратов — 9.12.1943) — помощник режиссера. Образование его формально ограничивалось ремесленным училищем, но его по справедливости можно считать образцом русского автодидакта. Был конторщиком, увлекся театром, поступил в казанскую антрепризу Кручинина библиотекарем, затем

стал выходить на сцену и как актер. Отвоевав на фронтах первой мировой и гражданской войны, вернулся в театр с 1920 г. С 1933 г. служил во МХАТ. Кроме образцового исполнения прямых обязанностей помрежа Г. взял на себя и с честью выполнил еще одну задачу: в его полустенографических записях запечатлен драматический ход работы над спектак-

клями 30-х гг. (“Гроза”, “Мольер”, невыпущенный “Борис Годунов” 1937 г., “Горе от ума”, “Три сестры”).

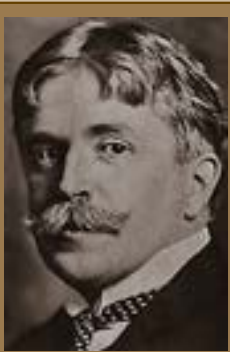
Рейнгольд Морицевич Глиэр



(30.12.1874, Киев – 23.6.1956, Москва) – ученик Аренского и Танеева, композитор и педагог, профессор Киевской, а с 1920 г. – Московской консерватории. Автор опер и балетов, для драматической сцены он создал музыку к спектаклю “Царь Эдип” (1921, Театр б. Корш), после чего Немирович-Данченко пригласил его

для музыкального решения “Лизистраты” (“клятвы, пляски, молитвы, гимны и пр. Г. пишет прекрасно... Везде с партитурой, так сказать, психологической, однако в определенном ритме и темпе”). Г. принадлежит также музыка к “Безумному дню, или Женитьбе Фигаро”, – Станиславский приравнял его долю в спектакле к доле Бомарше и художника Головина (см. архив КС, № 4295). С ним же во МХАТ работали и над “Отелло”. Г. был автором музыки к “Мольеру” Булгакова (1936).

Александр Яковлевич Головин



(17.2.1863, Москва – 17.4.1930, Детское Село) – живописец, театральный художник. Н.а. РСФСР (1928). В 1881 – 1889 гг. учится в Училище живописи, ваяния и зодчества (Москва). По окончании занимается декоративно-прикладным искусством, станковой и монументальной живописью. С 1898 г. участник выставок “Мира искус-

ства” (портреты, натюрморты, эскизы декораций и костюмов). В этом же году оформляет свой первый спектакль – оперу А. Корещенко “Ледяной дом” на сцене московского Большого театра. В 1901 г. становится декоратором императорских театров Петербурга, где создает декорации для оперных, балетных и драматиче-

115
127
320
325

ских спектаклей. В 1908–1918 гг. основные работы в Александринском и Мариинском театрах осуществил с В. Э. Мейерхольдом (среди них “Дон Жуан” Мольера, “Гроза” Островского, “Орфей” Глюка, “Маскарад” Лермонтова) – всего 16 спектаклей с Мейерхольдом.

Театральное творчество Г. отмечено постоянством принципов и способностью понимать и обогащать замысел режиссера. Спектакли решал без особо сложных планировок, системой живописных панно, занавесов, кулис, задников, сохраняя узнаваемость живописной манеры с ее узорчатостью, орнаментализмом. Безошибочно использовал сценическое пространство. “Несмотря на то, что его эскизы производят впечатление перспективно построенных, – писал И. Я. Гремиславский, – они на самом деле представляют какие-то системы отдельных развернутых плоскостей”. Обладая безупречным чувством стиля, Г. великолепно воссоздавал особенности предшествовавших театральных систем, никогда не прибегая к копированию реалий ушедших эпох, но сочиняя архитектуру, костюмы, мебель, аксессуары в избранной стилевой тональности. Тщательно следил за точностью исполнения своих эскизов.

В МХАТ Г. оформил два спектакля – “Женитьбу Фигаро” (1927) и “Отелло” (1930), работа над которыми велась в особо сложных обстоятельствах. Г. был тяжело болен и не выезжал из Детского Села. Единственная встреча с Станиславским состоялась в 1925 г. в Одессе, где они договорились о совместной работе. Все режиссерские указания, просьбы, пожелания по “Женитьбе Фигаро” художник получал из писем Станиславского или от его секретаря Р. К. Таманцовой и зав. постановочной частью театра И. Я. Гремиславского, который также неоднократно приезжал к Г., привозя ему конкретные указания режиссуры, планировки и увозя в Москву эскизы художника.

Станиславский желал театральной праздничности декорации, но опасался нарядности и изысканности, свойственной творчеству Г., неоднократно передавая ему соображения об “общем плане постановки, то есть простонародной, а не придворной комедии” (письмо И. Я. Гремиславского от 2.6.1926). В свое время Станиславский категорически не принял “Женитьбу Фигаро” в интерпретации Камерного театра (постановка А. Таирова, художник С. Судейкин), где “демократия заменена торжеством утонченного аристократизма”. Режиссер добивался от худож-

ника контраста богатства и бедности, безумной, бессмысленной роскоши дворца и его задворок, куда он настойчиво просил переместить сцену свадьбы Фигаро и Сюзанны (Г. пришлось переделывать эскиз). Г. на лету схватывал режиссерские идеи, чем поражал Станиславского. Эскизы декораций и костюмов, привезенные Гремиславским, произвели, как он писал, ошеломляющее впечатление. “Константин Сергеевич не раз повторял [актерам]: вы понимаете, как надо играть в таких декорациях?.. Я же должен испепелить всех, чтобы добиться игры, достойной головинских декораций” (письмо от 3.11.1926). Договорившись делать не “карменистую”, а “французистую Испанию”, Г. одел сцену в полосатые кулисы, арлекины и падуги, вкомпоновав изысканно разработанные интерьеры. Смена декораций происходила на глазах у зрителя (Г. применил здесь крайне редко используемый им вращающийся круг сцены). Ночная сцена в саду вся шла на вращении круга, подававшего на первый план очаровательные боскеты, беседки, фонтаны. Великолепие декораций поддерживалось и обогащалось великолепием костюмов, к изготовлению которых была привлечена знаменитая московская портниха-художница Н. П. Ламанова.

В период подготовки “Женитьбы Фигаро” Станиславский договорился с Г. о совместной работе над “Отелло”. Здоровье Г. ухудшалось, контакты с театром осуществлялись по-прежнему через И. Я. Гремиславского, который проявлял невероятную деликатность и внимательность. Положение осложнялось тем, что здоровье не позволяло и Станиславскому активно заниматься спектаклем (по его режиссерскому плану постановку осуществлял И. Я. Судаков, Станиславский спектакля так и не увидел). Не все в режиссерских предложениях устраивало Г. К тому же вместо планировок Станиславского ему пересылали макеты, сделанные по указаниям режиссуры В. А. Симовым, хотя трудно представить себе более несоответствующих художников. Узорчатые, импозантные эскизы Г. несли на себе печать его мастерства, его стиля, великолепно были костюмы (как всегда), но события не произошло. Через месяц после премьеры Г. скончался. И права М. Н. Пожарская, которая в своей книге “Александр Головин” (М., 1990) пишет: “Не хочется и не нужно в “Отелло” видеть финал творчества Головина. Оно закончилось аккордом радостных звуков “Женитьбы Фигаро”.

Г. поставил свое блистательное живописное мастерство не над театром, не рядом

с ним, а добровольно и искусно подчинил сценическим задачам, не потеряв при этом своего художнического лица, своего живописного величия. Вероятно, именно поэтому В. В. Дмитриев, не являвшийся учеником Г. и прямым продолжателем его школы, писал о нем, что он является “отцом современного театрально-декорационного искусства”, “первым подлинно театральным художником”.

А. Михайлова

Алексей Мокеевич Гольцов



(р. 24.2.1910, Минусинск) — художник-гример. З.р.к.РСФСР (1968). Учился в родном городе в театральной парикмахерской братьев Андреевых; служил в местном театре, потом в барнаульской оперетте и пр. В МХАТ был приглашен в 1936 г. на должность заведующего гримерным цехом из Театра им. Ермоловой, где

работал с 1933 г. Вдумчивый и внимательный работник, Г. стал признанным специалистом по портретным гримам. Он был создателем гримов Ленина, Дзержинского и других партийных и исторических деятелей на сцене Художественного театра. В 1941 г. мобилизованный в действующую армию, Г. попал в окружение и в плен, бежал, сражался в партизанской бригаде “За Родину”; награжден многими боевыми орденами. Вернувшись с фронта, продолжил работу в МХАТ; выступал как консультант провинциальных коллег. Выросши сам под руководством старого мхатовского мастера, гримера и пастижера М. Г. Фалеева, в свой черед вырастил целую плеяду талантливых учеников; один из них, Н. М. Максимов, сменил его на посту заведующего гримерно-пастижерского цеха.

О. Е.

Аполлон Федорович Горев



(4.5.1887 — 10.2.1912, Лозанна) — актер. Сын знаменитого премьер-ра Малого театра Ф. П. Горева, партнера М. Н. Ермоловой. Воспитанник Петербургской немецкой гимназии. Выступал на сцене как любитель. Станиславский пригласил 19-летнего Г. в МХТ, намечая для него “Дон Карлоса” Шиллера и приняв на себя ответ-

54
96
145
151
176

ственность за его артистическое воспитание; благодаря за то, отец юноши писал: “Я ни словом, ни делом не вмешиваюсь в судьбу Аполлона”. В составе труппы с 11 января 1907 г. Первый исполнитель ролей: простолудин (“Драма жизни”), царевич Федор (“Борис Годунов”), Сахар (“Синяя птица”), Наум (“Анатэма”). В “Бранде” получил роль Эйнара, в “Miserere” — Эли. В удушливом и неулбычивом “Ревизоре” (1908) Г. играл Хлестакова: юный легкий щеголь, элегантное и чем-то трогательное существо, созданное всем на радость и покорно выполняющее свою миссию — радовать — среди провинциальных уродов. Молодой актер обладал не только красотой, прекрасным голосом, сценической привлекательностью, но и чудесным характером, даром веселого товарищества; его жестокая шалость, и смерть в 24 года были общим горем театра.

И. С.

Николай Михайлович Горчаков



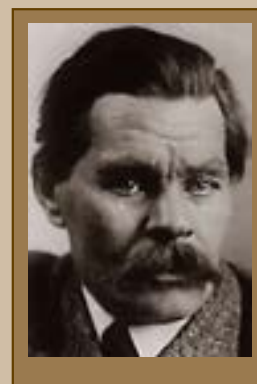
(7.8.1898, Петербург — 28.8.1958) — режиссер, педагог, мемуарист. З.д.и.РСФСР (1943). С 1924 г. — в Художественном театре, куда пришел вместе со своими учениками из школы Третьей (вахтанговской) студии. Их спектакль “Битва жизни” Диккенса вошел в репертуар МХАТ. Станиславский привлек его к восстановлению

“Горя от ума” с молодыми исполнителями (1925). Г. был сорежиссером спектаклей

“Продавцы славы”, “Сестры Жерар”, “Три толстяка”, проявляя вкус к разгадыванию жанра (сатира, историческая мелодрама, современная сказка). В двух равноценных составах 646 раз был сыгран поставленный им водевиль Катаева “Квадратура круга” (1928); дар комедийного режиссера Г. проявил также в Театре Сатиры, работу в котором с 1933 г. (“Чужой ребенок” Шкваркина) совмещал с работой в МХАТ. Его первой самостоятельно подписанной постановкой стал “Мольер”, который он выпускал на свой страх и риск после непомерно затянувшихся репетиций (1936). Гибель булгаковского спектакля тяжело отозвалась в биографии Г., поселив в нем страх и готовность отречься от себя, доказывать политическую правоверность (участие в постановке пьесы Вирты “Земля”, 1937; “Илья Головин” Михалкова, 1949; “За власть Советов” Катаева, 1954). Его изящный дар и меткость жанровых решений оставались в свое время недооцененными, но с расстояния видно, как важна была для поддержания артистической культуры не только “Школа злословия” — шедевр грации и иронии, но и скромная сказочность “Двенадцати месяцев”, неподдельная чувствительность и прочеканенность фабулы в “Поздней любви”, суховатая грусть и стройность “Осеннего сада”, своеобразная поэзия, отысканная в “Беспокойной старости”. С 1939 г. преподавал режиссуру в ГИТИСе. На основе стенографических записей, с которыми он обращался порой вольно, построены книги Г. “Режиссерские уроки Станиславского” и “Режиссерские уроки Вахтангова”.

И. Соловьева

Максим Горький



(наст. имя и фам. — Алексей Максимович Пешков; 16.3.1868, Нижний Новгород — 18.6.1936, Горки) — писатель, драматург, общественный деятель. Теоретик социалистического реализма, организатор Союза писателей СССР (1934). С юности сблизился с революционным движением в России (впервые был арестован в 1888); в даль-

29
33
43—44

нейшем в его творчестве прослеживается воздействие ницшеанства — культ силы, готовность признать за сильным право на уничтожение слабого, романтическое возвеличивание безжалостных носителей

76 этого права. Легенды и рассказы о босяках, с которых он начинал, воспринимались как вести из мира, где отвергнуты социальные условности, где торжествует жестокая воля. Между тем творческая натура Г. вовсе не была однозначной; вступив в переписку с Чеховым в 1898 г., он предстал в ней человеком, стремящимся к самовоспитанию, ищущим входа в мир культуры. Именно Чехов подвиг Г. заняться драматургией и в 1900 г. пригласил его в Ялту к тому времени, когда сюда должны были приехать на гастроли артисты молодого МХТ.

Воздействие Чехова очевидно в ранней драматургии Г. (“Мещане” и “На дне”, 1902). Но уже в “Дачниках” очевидна внутренняя полемика и с нравственными установками, и с драматургической техникой Чехова; нарастает нетерпимость оценок и жесткость публицистических средств, персонажи категорично поставлены по разные стороны баррикады (Чехов еще после чтения “Мещан” возражал против такого противоположения). Станиславский и Немирович-Данченко, ценившие бытийственную глубину “На дне”, ее свойства национальной русской трагедии — трагедии смысла жизни, были озадачены нарочитой поверхностностью новой пьесы, ее прямой политизированностью. Но те же качества и влекли к Г.: “Дачники”, над которыми недоумевал МХТ, тотчас же были поставлены в театре Комиссаржевской в Пассаже (1904), К. А. Марджанов поставил их в Риге (при участии М. Ф. Андреевой, М. Л. Рокановой и других недавних “художественников”). В 1905 г. МХТ послепил поставить его “Детей солнца”. Политический темперамент Г. был неподделен и увлекателен, его личное поведение — мужественное и дерзкое — удваивало обаяние его произведений. Он сам понимал это и возражал друзьям, которые рекомендовали ему побережся: для успеха его идей нужно, чтоб Г. сажали в крепость, чтоб на него совершались покушения и т.п. В самом деле, когда он оказался в эмиграции и вне опасности, интерес к его творчеству и к его пьесам в частности пошел на убыль. Они продолжали издаваться и их не всегда запрещали к постановке, автор продолжал знакомить с ними Художественный театр, но тут не заинтересовались творчески ни “Варварами”, которые пошли в Риге и в Смоленске (1906), ни “Чудаками”, которые пошли в Новом драматическом театре в Петербурге (1910), не став событием. По своим художественным достоинствам названные пьесы ничуть не ниже “Мещан” или “Дачников”, как не ниже их написанные в то же десятилетие 1906–1915 гг. “Последние”, “Васса Железнова” (1-й

вариант), “Фальшивая монета”, “Старик”, “Зыковы”, с их узорной словесной тканью, с их сумрачным напряжением, с замкнутым пространством дома, в котором человеку под напором другого человека некуда отступить. В то же время Г. начинает интересоваться законами народной комедии: Станиславскому, гостившему в феврале 1911 г. на Капри, он обещает для будущей студии написать сценарии в духе осовремененной комедии масок (тексты были высланы). Контакты с МХТ, однако, вновь затруднились после открытых писем Г. в “Русском слове” (“О «карамазовщине»”, 22 сентября 1913 г.; “Еще о «карамазовщине»”, 27 октября 1913 г.) и протеста театра, отвергавшего выдвинутые тут идеологические обвинения. Доло сложности дополнительно внесло и то, что незадолго до дискуссии о Достоевском в МХТ был отрицательно решен вопрос о возвращении в труппу М. Ф. Андреевой. Г. передал свою пьесу “Зыковы” в Свободный театр, куда она вступила.

Когда писатель (после амнистии по случаю 300-летия дома Романовых) вернулся в Россию, его московские театральные интересы сосредоточились на опытах Первой студии — он смотрел “Гибель «Надежды»”, одобрил в “Празднике мира” Вахтангова ожесточенность тона (с ней спорили старшие “художественники”), затеял с актерами импровизации на предложенный им гротескно-фантастичный сюжет. 23 октября 1917 г. он читал в помещении студии “Старика”. Интерес к Первой студии Г. сохранил, когда она уже стала МХАТ-2 (восхитившись Бирман, назначил ей новую редакцию “Вассы Железновой”). С метрополией, где время от времени обновляя состав продолжал жить спектакль “На дне”, в первые послереволюционные 15 лет прямые творческие отношения не возобновлялись. Ставились инсценировки прозы: “Мальву”, “Челкаша” играли на малой сцене и на выездах; в вечера, посвященные памятным датам, включались “Страсти-мордасти” и отрывки из “Матери”. М. Н. Кедров поставил в 1933 г. спектакль “В людях” — пьесомонтаж П. С. Сухотина включала те же “Страсти...” с Ленкой — В. Д. Бендиной, тексты из автобиографической трилогии, рассказ “Хозяин” (сыгранный тут булочник Семенов стал шедевром М. М. Тарханова; роль Алексея играл С. Г. Яров). С осени 1921 г. живя за границей, Г. во время своих коротких посещений СССР в конце 20-х гг. умел оказать поддержку МХАТ, своим авторитетом подкрепляя его намерения ставить авторов, сомнительных с точки зрения властей (Эрдмана, Булгакова). Веское, хотя и неофициальное

участие Г. помогло в конце 1931 г. решить в пользу МХАТ его противостояние РАПП.

В 1934 г. — полтора года спустя после блестящей премьеры вахтанговцев — МХАТ показал “Егора Булычова и других”. Леонидов предложил сильное решение заглавной роли, живя в ней мукой болезнью и богоборческим вопрошанием — “за что — смерть?”; звонко и ярко играла Шурку А. И. Степанова; можно было похвалить галерею портретов (Глафира — В. Н. Попова, Варвара — В. С. Соколова, Звонцов — А. П. Кторов, игуменя Мелания — Ф. В. Шевченко, поп Павлин — В. О. Топорков, Василий Достигаев — А. Н. Грибов; роль послушницы Таисии играла Марина Ладьянина, будущая звезда фильмов Пырьева). Но спектакль как целое казался медленным, отяжеленным, действие вязло в картинах жизни дома.

После окончательного возвращения Г. по СССР прошла волна постановок его пьес. По настоянию И. В. Сталина МХАТ взялся за “Врагов”. Этот спектакль 1935 г. был признан эталоном социалистического реализма. Он поража л лаконичностью и мощью формы, законченностью характеров; при открытой и жестокой политической тенденциозности это был “театр живого человека”, в правде существования которого на сцене не приходилось сомневаться.

В позднейшем репертуаре МХАТ — “Достигаев и другие”, 1938 (Достигаев — одна из лучших ролей Грибова); “Мещане” (1949), возникшие из выпускного спектакля Школы-студии и заставившие говорить о Е. Н. Ханаевой (Татьяна) и К. И. Ростовцевой (Поля); “Дачники” (1953 и 1977), “Последние” (1971) и “Варвары” (1989), где О. Н. Ефремова более всего увлек мотив острых неладов, взаимной вины людей друг перед другом, их разрушительной безответственности перед общей жизнью.

И. Соловьева

Василий Иванович Горюнов

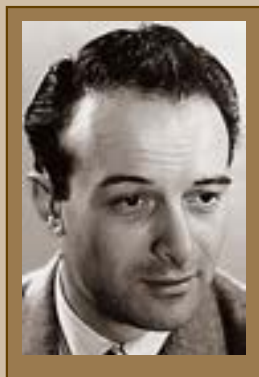


(15.1.1899, дер. Непеино, Тверская губ. — 1976, Москва) — буафор, зав. мебельно-реконвизиторским цехом. З.р.к.РСФСР (1969). В Художественный театр поступил в 1918 г. как рабочий-мебельщик. Он окончил только сельскую школу, но, не имея специального образования, под руководством

Станиславского стал незаменимым специалистом в своей области. Чувство стиля и знание предметной среды разных эпох делали Г. ценным сотрудником режиссеров и художников. Он обладал уникальной памятью: когда требовалась какая-то деталь — реквизит, бутафория, — он сразу находил требуемое. Собрал колоссальную коллекцию мебели, как театральной, так и антикварной. Отличался редкой порядливостью, и никто не запомнил, чтобы он повышал голос. Он привил своим сотрудникам трепетное отношение к актерам. Все необходимые вещи реквизита, разнообразные по артистическим уборным, раскладывались в удобном для актеров порядке и на привычных местах.

О. Е.

Михаил Анатольевич Горюнов

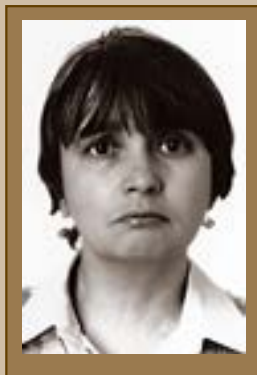


(26.1.1932, Москва — 6.5.1994, Щельково) — актер. Сын прославленного вахтанговца А. И. Горюнова и артистки МХАТ В. Д. Бендиной. Окончил Школу-студию (1954). В МХАТ с 1954 по 1993 г. Среди 50 ролей, сыгранных им, большинство безымянные (оборванец в “На дне”, солдат и 2-й солдат в “Беспокойной старости”; тюремный надзиратель,

второй официант, член суда в “Братьях Карамазовых” и т.д.). Сыграл ряд вводов (в новой постановке “Дней Турбиных”, в “Шестом июля”, “Мертвых душах”). Пробовал себя в драматургии (инсценировал “Трех толстяков” Ю. Олеши и был режиссером-ассистентом при их постановке) и в режиссуре (ассистент в постановках “Дорога через Сокольники”, “Я вижу солнце”, режиссер в спектаклях Л. Варпаховского “Шестое июля” и “Дни Турбиных”). С приходом О. Н. Ефремова вошел в группу режиссеров-стажеров. Что до его актерского положения, оно, в сущности, не изменилось (работник в “Дяде Ване”, повар Сальери в “Амадее” и пр.). При разделе театра вошел в труппу МХАТ им. Горького.

247

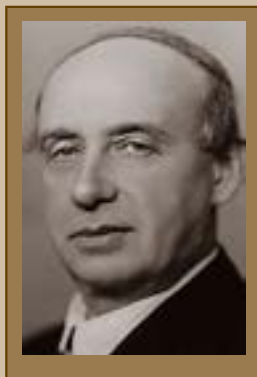
Татьяна Александровна Горячева



(р.17.1.1942, Пенза). Окончила театроведческий ф-т ГИТИСа (1969). До прихода в МХАТ (1980) была завлитом Иркутского ТЮЗа, работала старшим консультантом в ВТО. В МХАТ была редактором репертуара Малой сцены; при многотрудной работе над пьесой “Перламутровая Зинаида” Рощина собрала и сохранила все варианты текста. Став с 1992 г. помощником

художественного руководителя, сумела поддержать традиционную для МХТ атмосферу, корректный тон, безупречную обязательность и дух культурной доброжелательности.

Владимир Васильевич Готовцев



(8.1.1885 — 30.4.1976, Москва) — актер. Н.а.РСФСР (1948). Окончил Московский университет. Учился в театральной школе Адашева. В 1908 г. вступил в МХТ (филиальное отделение). Если не состоялась работа Г. в “Месяце в деревне”, где Станиславский подумывал о Беляеве как о роли для этого

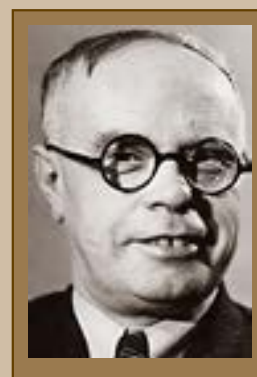
75
95
178

талантливого ученика с подвижным темпераментом и со счастливыми внешними данными, то в “Братьях Карамазовых” Немирович-Данченко, приметивший его в “народной сцене” “Анатэмы” (“очень мил, прост, обаятелен и славный такой русачок”), рискнул дать ему роль Алеши и не изменил своего отношения к актеру, не имевшему успеха на премьере (“нахожу, что Готовцев идет той же правильной дорогой и заслуживает лучшей участи”). Угадывая в молодом актере волю к неподдельной жизни на сцене, Станиславский назвал его в числе тех, кого хотел знакомить со своими записками — первыми очерками “системы” (1911). Он ценил также его опыты спектаклей “для народа” (“Борис Годунов” силами сельских учителей и

крестьян в Бурмакине, 1911). Вступив в Первую студию при ее создании, Г. продолжал играть на большой сцене (вводы — начальник станции и Яша, “Вишневый сад”, Федотик, “Три сестры”, Боркин, “Иванов”, Живновский, “Смерть Пазухина”; в “Ревизоре” 1921 года — почтмейстер). С 1924 г. и до его закрытия — актер МХАТ-2 (сэр Тоби в “Двенадцатой ночи”, Грабец в “Балладине”, Петруччио в “Укрощении строптивой”, Петр I в пьесе А. Н. Толстого, Варравин в “Деле” и др.). Здесь выработалась своеобразная монументальность его манеры, яркая четкость при малоподвижности рисунка роли. С 1936 г. снова в труппе МХАТ, где чаще всего играл вводы (Медведев, “На дне”; Симеонов-Пищик, “Вишневый сад”; Бартоло, “Женитьба Фигаро”; губернатор, “Мертвые души”; контр-адмирал Белобров, “Офицер флота”). Его удачей стала роль генерала Пантелеева в “Победителях” (1947). С 1959 г. ушел на пенсию. Преподавал в ГИТИСе.

И. С.

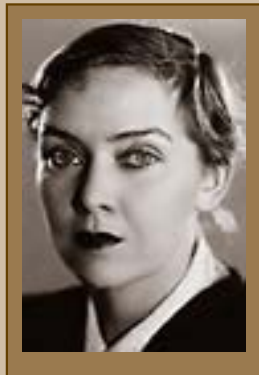
Николай Николаевич Готтих



(11.11.1899, Москва — 26.1.1990) — старший машинист сцены, заведующий художественно-постановочной частью МХАТ. З.д.и.РСФСР (1948). В МХАТ с 1932 г. (уйдя в 1971 г. на пенсию, продолжал работать в театре). Имея образование бухгалтера, увлекся театром и театральной техникой, окончил курсы при драматических мастер-

ских Пролеткульта, служил помрежем в театрах Брянска, Орла, Костромы, в Театре ВЦСПС в Москве. В постановочную часть МХАТ был приглашен И. Я. Гремиславским как машинист, затем зам. главного и главный машинист сцены. Под непосредственным руководством Станиславского монтировал, а подчас и находил монтажно-технические решения “Мертвых душ”, с Немировичем-Данченко работал над спектаклями “Гроза”, “Любовь Яровая”, “Анна Каренина”, “Горе от ума”, “Три сестры”, “Кремлевские куранты”, “Последние дни”. С М. Н. Кедровым Г. решал техническую и технологическую сторону спектаклей “Враги”, “Глубокая разведка”, “Плоды просвещения”, “Залп «Авроры»”, “Третья патетическая”. Он же справлялся со сложными техническими заданиями в спектаклях “Победители”, “Сталеваары” и др.

Ирина Прокофьевна Гошева



(12.3.1911, Архангельск – 11.5.1988, похоронена в Ивантеевке) – актриса. Н.а.РСФСР (1963). Она была приглашена в МХАТ после того, как Немирович-Данченко увидел ее Аннунциатой в “Тени” Е. Шварца, во время московских гастролей Театра Комедии Н. П. Акимова (1940). Воспитанница Ленинградского института сценического

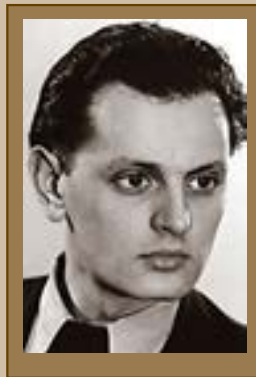
164
174–175

искусства, Г. дебютировала в 1932 г. у С. Э. Радлова (Дездемона), а перейдя в 1935 г. к Акимову, получила роли Дианы в “Собаке на сене” Лопе де Вега, Олуэн в “Опасном повороте” Пристли и др. В ее индивидуальности было и лучезарное и трогательное. Пленительны были ее красивые большие глаза, присущая ей какая-то необыкновенная пластика и беспомощно-вопросительные интонации. Оценив ее способность передавать тонкую динамику внутренних изменений растущей или слабеющей души, Немирович-Данченко рассчитывал на нее в роли Офелии; он подготовил с нею Ирину в только что поставленных им “Трех сестрах” и Аню в “Вишневом саде”. Дебюты подтвердили верность выбора, но дальнейшая судьба этой лирической актрисы сложилась несчастливо. Не состоялся “Гамлет”, где Г. был предположен близкий ее артистической личности ход: “вначале девушка, сияющая радостью жизни. Наивное непосредственное сияние. Стихийное тяготение к Гамлету. Самая настоящая влюбленность. Уже отец и брат начинают затуманивать это сияние. Потом безумие Гамлета... Ворвалось что-то страшное, свершилось что-то необыкновенное, небывалое в ее жизни... Все потемнело, сияние исчезает... Мертвый отец. И убил кто? – Гамлет. Маленький мозг не выдержал – и сошла с ума”. После смерти Немировича-Данченко она играла чаще всего вводы (Сюзанна, “Женитьба Фигаро”, 1951; Негина, “Таланты и поклонники”, 1952). Обаяние не изменяло Г. ни в роли маленькой леди Мейбл в “Идеальном муже” О. Уайльда, ни тогда, когда она играла Аню Клименко в длинной солдатской шинели и тяжелых сапогах, которая появлялась среди развалин и блиндажей фронтowego Сталинграда (“Дни и ночи” К. Симонова). Она играла Падчерицу в сказке “Двенадцать месяцев”,

Констанс в “Осеннем саде” Хеллман; однако она оставалась в театре как бы “на втором плане”. Ушла из МХАТ в 1974 г.

К. Р.

Константин Константинович Градополов



(р. 20.2.1927, Москва) – актер. З.а.РСФСР (1978). Сын знаменитого боксера. Окончил Школу-студию (первый выпуск). В МХАТ с февраля 1944 г., когда сыграл рабочего в “Глубокой разведке”. Склад его дарования и внешние данные определили круг его ролей – лирико-романтических (Май в “Двенадцати месяцах”, 1948; Уолтер Гей в “Домби и

сыне”, 1952; Себастиан в “Двенадцатой ночи”, 1955), а позднее – комедийных и близких к амплу фата (барон Клинген, “Плоды просвещения”, 1957; Милвзорков, “Без вины виноватые”, 1963; лорд Горинг, “Идеальный муж”, 1972; Городулин, “На всякого мудреца довольно простоты”, 1984. В этом же спектакле с 1994 г. играл Крутицкого). В списке его ролей также Калганов (“Братья Карамазовы”, 1960), пленный солдат-американец (“Бронепоезд 14-69”, 1963), журналист (“Шестое июля”, 1965), Гастон (“Жил-был каторжник”, 1968), Манилов (“Мертвые души”, 1974), Шервинский (“Дни Турбиных”, 1975), Джордж Скуддер (“Сладкоголосая птица юности”, 1975). С 1987 г. – в труппе МХАТ им. Горького (Дюкруази в “Полоумном Журдене”, Сол Бозо в “Дорогой Памеле”, врач в “Белой гвардии” и др.).

К. Р.

Мария Алексеевна Гремиславская



(26.1.1870, Москва – 15.1.1950, Москва) – гример; жена и сотрудница Я. И. Гремиславского. Как и он, природно связана с театральной средой (дочь капельмейстера Большого театра). Оба они работали со Станиславским с создания Общества искусства и литературы и вошли

в МХТ при его основании, оставаясь тут до конца жизни. Они реформировали технику и задачи грима, подчиняя каждое отдельное решение – общему замыслу и тональности спектакля, тонко разгадывая режиссерскую установку. Им принадлежат гримы “Царя Федора Иоанновича”, спектаклей Чехова и Горького, парадоксальный грим Качалова – Анатэмы. Они же работали в спектаклях советского репертуара (“Бронепоезд 14-69”, “Любовь Яровая”, “Враги” и др.). Вели педагогическую работу, создав, в сущности, свою школу гримерного искусства.

Иван Яковлевич Гремиславский



(13.2.1886, Москва – 25.3.1954, Москва) – театральный художник, технолог. З.д.и.РСФСР (1938). Родители – гримеры МХТ Я. И. и М. А. Гремиславские. Г. окончил московское Училище живописи, ваяния и зодчества (1910) по отделению живописи. Оформляет спектакли Первой студии “Гибель «Надежды»” Гейерманса и “Праздник мира”

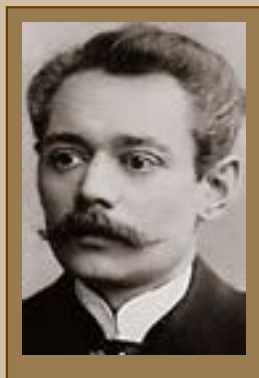
133
155
276
280
281

Гауптмана (1913), используя принцип сукон в сочетании с объемными достоверными деталями обстановки. В МХТ начинал как исполнитель декораций в спектаклях А. Бенуа, М. Добужинского, Б. Кустодиева. В 1918 г., после разрыва с Добужинским, Станиславский приглашает Г. для работы над пьесой А. Блока “Роза и Крест”, где с помощью Г. ищет универсальный принцип оформления: цветные сукна-гобелены, движущиеся параллельно рампе и по диагоналям сцены. На большом макете (1:4) проверяли цвет, фактуру, добивались единства сукон-гобеленов с немногочисленными объемными деталями (окна, двери, арки). Спектакль не был завершен. В 1919 – 1922 гг. в составе “качаловской группы” Г. проводит огромную работу по воссозданию оформления ряда спектаклей МХТ, с которыми группа гастролировала по югу России и Европе. Создавая облегченные, гастрольные варианты декораций, Г. стремился сохранить их характерные особенности, стиль и манеру художника-постановщика. В 1926 г. Г. возглавил постановочную часть МХАТ, усовершенствовал ее структуру, взаимодействие цехов, добился технического перевооружения. Задачей

постановочной части, считал Г., является создание внешней формы спектакля, производство ее элементов, их монтаж и эксплуатация в ходе спектакля. Конечная цель — наиболее полное и точное воплощение замысла художника спектакля, для чего необходимо “влюбиться в него, в его творческий облик, манеру, живописный почерк. Тогда будет полная удача”. Г. не признавал никаких “театральных секретов” и “производственных тайн”, внимательно обобщал организационные и технологические новшества, внедренные им и его сотрудниками, много писал о них. В годы войны стали выходить брошюры — “Памятка рабочего сцены”, “Памятка маляра-декоратора” и др., автором которых был Г. и его сотрудники. В 1942 г. организует Экспериментальную сценическую лабораторию при МХАТ, где разрабатываются новые технологии и материалы. В 1943 г. по его инициативе и при его деятельном участии создается постановочный факультет Школы-студии, где Г. читает разработанный им курс “Создание внешней формы спектакля”, формирует программу обучения, которая давала бы студентам не только технологические и организационные, но и художественные навыки. Соединение этих умений было органической частью личности Г. На сцене МХАТ он в качестве художника выступает в “Сестрах Жерар” (совместно с В. А. Симовым и А. В. Щусевым, 1927), “Мертвых душах” (совместно с Симовым и В. В. Дмитриевым, 1932), “Талантах и поклонниках” (совместно с Н. П. Крымовым, 1933), оформляет спектакли “Идеальный муж” Уайльда (1945) и “Русский вопрос” Симонова (1947). Любимым изречением Г. было: “На сцене невыполнимого нет”.

А. Михайлова

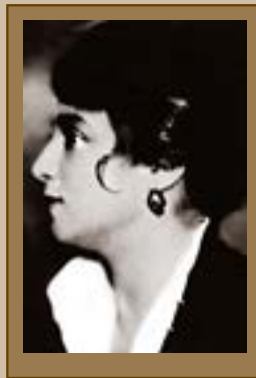
Яков Иванович Гремиславский



(29.4.1864, Москва — 22.7.1941, Москва) — художник-гример, сын гримера Малого театра И. Я. Иванова. С 1881 г. работал в Малом театре, с 1888 г. начал сотрудничать с Обществом искусства и литературы. Впрочем, со Станиславским Г. встретился за десять с

лишним лет до того: в честь семейного праздника в Любимовке давали домашний спектакль, приглашенные профессионалы готовили костюмы и парики для любителей, — “мальчик, которого все звали Яшей, шмыгал из одной уборной в другую. Мы встретились в этот день, чтобы никогда не расставаться. Якову Ивановичу Гремиславскому суждено было сыграть большую роль в театре и поставить свое искусство на ту высоту, которая заставила удивляться его работе Европу и Америку” (КС-9, т.1, с.96).

Вера Мильтиадовна Греч



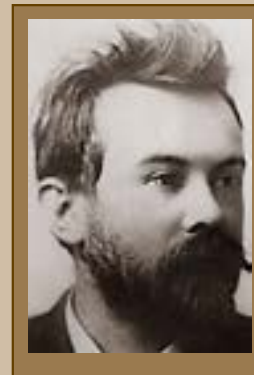
(наст. фам. Кокинаки; 1893 — 1974, Париж) — актриса, театральная деятель. Работала в МХТ с 1916 г. В составе “качаловской группы” играла Шарлотту в “Вишневом саде”, Настю в “На дне”, Войницкую в “Дяде Ване”, Манефу (“На всякого мудреца довольно простоты”), m-lle Bienaimé (“Где тонко, там и рвется”).

Темпераментная характерная актриса, она любила преувеличенность образа: об ее Манефе писали, что это чудовище — дубовая, распухшая от чаев и кофеин, наглая, дикая, горланная, вечная, кошмарная”. В “качаловской группе” работала до конца сезона 1921/22 г., после чего осталась за границей, войдя в состав Пражской группы. Стала одним из создателей Союза сценических деятелей, объединявшего русских актеров-эмигрантов. Входила (вместе с Г. М. Хмарой, М. А. Крыжановской, В. В. Соловьевой) в группу, собранную М. А. Чеховым и игравшую в Париже в 1930/31 г. Присущая ей неуемная энергия и апломб ставили ее вместе с ее мужем П. А. Павловым во главе нескольких русских зарубежных театров: в 30-х гг. в Париже вела “Художественный театр” (“Théâtre des arts”), где ставили “Свадьбу Кречинского”, “Бесприданницу”, инсценировку “Преступления и наказания” с Хмарой — Раскольниковым, “Ревизора” (с Г. в ее коронной роли Анны Андреевны, приготовленной с М. Чеховым) и где стал “хитом” “Чужой ребенок” В. В. Шкваркина. Энергия Г. сделала их дело самой долговечной из зарубежных русских трупп — спектакли возобновились с сезона 1944/45 г. и продолжались до 1952 г.

Среди ее послевоенных спектаклей — “Так и будет” К. Симонова, где актриса сыграла свою однофамилицу — героиню пьесы, майора медицинской службы Анну Греч. Занималась педагогикой: некоторое время существовала ее студия в Кембридже (Англия).

К. Р.

Александр Тихонович Гречанинов



(13.10.1864, Москва — 4.1.1956, Нью-Йорк) — композитор. Учился в Московской и в Петербургской консерваториях. С 1896 г. преподавал в Музыкально-драматическом училище Филармонического общества. Автор нескольких опер. Сотрудничал с Художественным театром с поры его создания (музыка к “Царю Федору Иоанновичу”, 1898; к “Смерти Иоанна Грозного”, 1899; к “Снегурочке”, 1900). Чувство близости сохранялось у театра и композитора и в более поздние годы (на одном из “понедельников” в 1920 г. Г. играл и пел для “художественников” свою оперу “Сестра Беатриса”). В 1922 г. эмигрировал, с 1939 г. жил в США.

24

Иоанновичу”, 1898; к “Смерти Иоанна Грозного”, 1899; к “Снегурочке”, 1900). Чувство близости сохранялось у театра и композитора и в более поздние годы (на одном из “понедельников” в 1920 г. Г. играл и пел для “художественников” свою оперу “Сестра Беатриса”). В 1922 г. эмигрировал, с 1939 г. жил в США.

Владимир Васильевич Грибков



(2.5.1902, Воронеж — 22.10.1960, Москва) — актер. З.а.РСФСР (1948). В 1920 — 1923 гг. работал в воронежской уездной, затем в железнодорожной милиции. Окончил три курса Воронежского института народного образования. В 1924 г. — ученик Школы МХАТ. В 1926 — 1938 гг. — актер Художественного театра. В перечне его первых ролей — нищий — “Царе

Федоре” (сезон 1924/25), “мужик сопро-вождающий” и “мужичонко с подвязанной щекой” в “Бронепоезде 14-69”, мужик в “Унтиловске”, мужик в “Воскресении”, трактирный слуга в “Растратчиках”. Первый исполнитель ролей священника в “Воскресении”, Майбы (“Наша молодость”), трубача-лекаря (“Егор Булычов и другие”), антоновского штабного Егора Ишина (“Земля”) и др. Г. верно чув-

136—137

140

153

176

179

190

ствовал празднично-народный колорит “Безумного дня, или Женитьбы Фигаро” (1927), где играл пастуха по имени Грипп-Солейль (“Лови-солнышко”), был очаровательным целеустремленным комсомольцем Абрамом в “Квадратуре круга” (1928); его кругленький, крепенький, трогательно жизнерадостный и вечно попадающий в беду мистер Пиквик был идеальным центром спектакля по Диккенсу (“Пиквикский клуб”, 1934). Душевные веселые краски нашлись для старого доктора Бублика (“Платон Кречет”, 1935). С 1938 г. ушел из МХАТ, снимался в кино. Был режиссером и художественным руководителем Областного московского театра им. Маяковского. В 1941 – 1943 гг. работал в штате киностудии в Алма-Ате. С июня 1944 г. до конца жизни – во МХАТ. Среди его ролей, сыгранных по возвращении: Семенов (“Русские люди”, 1944), Битков (“Последние дни”, 1946), Степанов (“Дни и ночи”, 1947), Дормедонт (“Поздняя любовь”, 1949), 3-й мужик (“Плоды просвещения”, 1951) и др. Нежданным шедевром этого актера, известного мягкостью и теплотой, стал Смердяков в “Братьях Карамазовых” (1960) – с его готовностью к убийству, с его снисходительностью и презрительной складкой губок, с претенциозной грацией позы у притолоки, с расслабленностью маленьких рук и всезнающей улыбочкой. Эта роль, вошедшая в сокровищницу МХАТ, была последней работой Г. – полгода спустя его не стало.

И. С.

Алексей Николаевич Грибов



(18.1.1902, Москва – 26.11.1977, Москва) – актер, педагог. Н.а.СССР (1948). Он принес в МХАТ кровное знание разнообразного и пестрого быта средних слоев: дед его был машинистом на железной дороге, двоюродные деды оставались крестьянами, тетки учительствовали в подмосковном поселке Ивантеевке; отец был шофером и

107 служил долгое время у своей однофамилицы, жены миллионера Ольги Грибовой, с самоубийством которой связано самоубийство знаменитого пайщика-мецената МХТ, Николая Тарасова. Образование Г. ограничилось начальным городским

126 училищем в Леонтьевском переулке; работал на шелкоткацкой фабрике, которую национализировали и закрыли после 144 Октября; пробовал учиться на бухгалтер-151 ра, в 1919 г. попал в школу-клуб рабочей 159 молодежи. Здесь его настигла тогдашняя 163–164 общая зараженность театром: вошел в 173 Студию им. Горького, где ставили инсценированные рассказы (сыграл эпизод в 178–179 рассказе С. Гусева-Оренбургского “Страна 184–185 отцов”, 1923), экзаменовался во Вторую 206–207 студию, в МХАТ, наконец, попал в школу Третьей студии. В 1924 г. вместе с другими учениками Н. М. Горчакова перешел в МХАТ (дебютировал ролью Крэгса в перенесенном сюда школьном спектакле “Битва жизни” по Диккенсу). Несколько лет оставаясь во вспомогательном составе (Михайло Головин, “Царь Федор Иоаннович”, 1925; Сидоренко, “Горячее сердце”, 1926; парень в “Растратчиках” и пономарь в “Елизавете Петровне”, 1928, и др.), он был замечен и в этих маленьких эпизодах. Коренастый, широколицый, с характерной развальцей, контрастной его скороговорке, он не довольствовался тем, что легко казался “типичным”. У Г. были свои отношения с натурой – прекрасно зная черты персонажей “по жизни”, он их не копировал, а сгущал и суммировал; прокрашивая ярким и едким юмором. Он получал время от времени роли в водевиле и в комедии: играл Васю в “Квадратуре круга” (1928), состязаясь с исполнителем роли в первом составе водевиля, очаровательным Яншиным. Играл Гошу в бодром “Чудесном сплаве” (1934); но вряд ли дар его был даром прирожденного комика. Одной из лучших его ранних работ стал мужик из “Бронепоезда 14-69”, вваливавшийся с тем, что задание Вершинина не выполнено, все погибли, он один уцелел; мужик был растерянно рад тому, что уцелел, и не успевал испугаться, когда Вершинин его убивал на месте. Г. был мастером разнообразнейших вариантов русского национального характера – от буяна и озорника Хлынова (“Горячее сердце” Островского, 1938) до немногословно-героической роли Глобы в “Русских людях” Симонова, от всепонимающего, тертого жизнью и терпеливого Луки (“На дне”, 1948) до жаждающего романтики дуrolома Епиходова (“Вишневый сад”, 1944), от извитого, умнейшего Достигаева (“Егор Булычов” и “Достигаев и другие”) до сонного, косолапого и тоже по-своему умного Собакевича (“Мертвые души”, 1934). В Фирсе (“Вишневый сад”, 1958) и в Малюте (“Трудные годы”, 1946) Г. давал два варианта готовности служить до конца, два варианта рабского спокой-

ствия. Он с равной физической самоотдачей и острым пониманием играл Киселя – то ли юродивого, то ли наглого бродягу, лишенного всех корней спутника анархистов в “Блокаде” (1929), или деревенского старика в “Воскресении” (1930), с его стойким недоверием к любому новшеству, с его неподвижной упрямой волей – переждать все каверзы, которые он подозревал в предложениях барина. Он играл людей, хамски свободных от любых вопросов и хамски довольных своими удачами, как богатеющий при театре Мигаев (“Таланты и поклонники”, 1933). И он же создал цикл ролей русских правдоискателей в их политизированных двадцатым веком вариантах – Левшин (“Враги”, 1935), Фрол Баев (“Земля” Вирты, 1937).

Воспитав свой талант на эпизодах, фигуры он брал хватко, плотно и толковал исчерпывающе, позволяя угадать биографию и не нуждаясь в развертывании. Эта сознательная сжатость живого образа, конденсированность темперамента и ударность его посылов были использованы в работе МХАТ над “Кремлевскими курантами” (1942; роль Ленина Г., уступив ее в возобновлении 1956 года Б. А. Смирнову, вернул себе в 1966-м; играл Ленина также в спектакле “Цветы живые”, 1961). Самой сложной по внутреннему рисунку, самой неоднозначной и самой глубокой из ролей Г. осталась роль Чебутыкина (“Три сестры”), которую он играл до конца дней. Клеймом мастера и богатством его палитры отмечены позднейшие работы Г. – 1-й мужик (“Плоды просвещения”, 1951); Непряхин (“Золотая карета”, 1957); Шмага (“Без вины виноватые”, 1963); гимназический сторож Федор (“Дни Турбиных”, 1968); Фома Опискин (“Село Степанчиково”, 1970); Райнер (“Соло для часов с боем”, 1973). Вел педагогическую работу в Школе-студии.

И. Саловьева

Владимир Федорович Грибунин



(4.4.1873, Москва – 1.4.1933, Москва) – актер. З.д.и.РСФСР (1933). Окончил Московское театральное училище (класс М. П. Садовского) в 1895 г., но в Малый театр не попал; отслужив вольноопределяющимся в гренадерском полку, вступил в

11
20
26
39—40
62
75
83
91
92
95
106

московский театр “Скоморох”, в следующем сезоне играл в Харькове. А. А. Санин, знавший его по полку, отрекомендовал его Станиславскому, и Г. еще до открытия был принят в труппу МХТ. Не принадлежа ни к одной из двух групп, из слияния которых возник театр, он — по его рассказу — долго чувствовал себя пасынком, но оставался здесь до конца жизни. Отличался даже в этой труппе своей органичностью и чувством жизненной правды на сцене. О нем мало писали — на первых спектаклях он так боялся утрировки, нажима, что, по собственному признанию, бывал бледен в новой роли (рецензенты редко проявляли ту внимательность, которую проявил критик С. С. Мамонтов, повторно смотревший Г. — Осипа в “Ревизоре” и посвятивший ему восхищенную статью). Не соперничая со Станиславским, Москвиным, Качаловым, Леонидовым по размерам дарования и месту, занятому ими в театре, он принял свою судьбу без бунта и прожил жизнь по-своему счастливую, во всяком случае неискаженную.

Нельзя было представить себе “Царя Федора” без его Голубя-сына — добродушного богатыря, в сцене на Язуе бросавшегося на выручку Шуйских; или “Три сестры” — без терпеливого глухого Ферапонта, участливого ко всему, что ему говорят и чего он недослышит; или “Вишневый сад” — без его Симеонова-Пищика, безуньного российского дворянина, так жалевшего в последнем акте покидающих дом соседей. Или “На дне” — без городского Медведея, эпически спокойного во всех здешних трагических передрягах (“чудесный тон у Грибунина”, — писал Чехову Немирович-Данченко). После смерти незабвенного Артема никто лучше Г. не мог заменить его в ролях Чебутыкина и Телегина. Когда в начале русско-японской войны возник вопрос, кого заберут в армию, Н.-Д. писал: “Действительная убыль почувствуется только в Грибуinine. Остальные не убавят аромата и обаяния театра”. “Заводной”, обожающий компанию, игру, неприменный участник “капустников”, огорчающий порой строгих основателей театра проявлениями широкой натуры (спутником в его затеях обычно становился Москвин), он был поистине необходим в той “коллекции” актеров-индивидуальностей, которую собирал МХТ. Даже общее для всех тогдашних “художественников” чеховское начало он нес в себе по-своему, жил непосредственностью смешного у любимого автора: так он играл фельдшера в “Хирургии”. Никита во “Власти тьмы”, Шпигельский в “Месяце в деревне”,

Ступендьев в “Провинциалке”, Лебядкин в “Николае Ставрогине”, Фурначев в “Смерти Пазухина”, Бахчев в “Селе Степанчикове”, наконец комедийно-громатный, все на свете проспавший Курослепов в “Горячем сердце” — кажется, в русской классике не было недоступного для этого глубоко национального актера (в зарубежных гастролях МХАТ ему довелось играть и юродивую бабу-делягу Манефу в “На всякого мудреца довольно простоты”); но вместе с Москвиным он остановил работу над “Смертью Тарелкина”, где должен был играть Варравина: ясное, внутренне спокойное искусство актера не находило себе опоры (“нечем жить”) в мрачных и насмешливых сдвигах пессимистического фарса.

И. Соловьева

Борис Дмитриевич Григорьев



(11.7.1886, Москва — 8.11.1939, Канн) — живописец, график, театральный художник; один из организаторов артистического кабаре “Привал комедиантов” в Петрограде (1916). Ему принадлежат портреты многих знаменитых деятелей театра (Мейерхольд, Станиславский, Качалов и др.), зарисовки актеров в ролях. После

революции эмигрировал. Его кистью запечатлены сплетенные с образами послеоктябрьской России образы спектаклей МХТ (“Царь Федор”, “На дне”, “Вишневый сад”), вошедшие в парижский альбом, который был издан к гастролям театра в 1922 г. с предисловием Андре Антуана.

Михаил Аполлинариевич Громов



(1871 — 28.11.1918) — актер. В МХТ работал с 1899 по 1906 г. “Полуталант”, как оценивал его Станиславский, Г. исполнил 24 роли в спектаклях “Царь Федор Иоаннович”, “Смерть Иоанна Грозного” и др. Первый исполнитель ролей: Соленый (“Три

32

сестры”), Актер (“На дне”), Прохожий (“Вишневый сад”), Егор (“Дети солнца”). Дублер Станиславского во “Власти тьмы” (Митрич). Его уход из театра (как и уход других талантливых “самородков”, героев горьковского репертуара Н. А. Баранова и Д. О. Шадрина) был предопределен и недостатком культуры, и недисциплинированностью.

Леонид Иванович Губанов



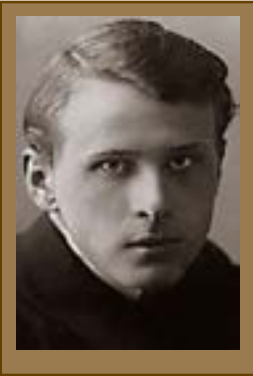
(р. 2.8.1928, село Рыбачье, Ленинградская обл.) — актер. Н.а.СССР (1989). Окончил Школу-студию в 1954 г. и с сентября вступил в МХАТ. По темпераменту и внешним данным, по несколько подчеркнутой мужественной сдержанности идеально подходил для ролей героико-романтического плана. Быстро выдвинулся

184—185
193
209

после роли Мортимера в “Марии Стюарт” и слепого Тимоши в “Золотой карете” (1957), Пети Трофимова в “Вишневом саде” (1958). В 1958 г. был введен в “Дядю Ваню” (Астров), с 1964 г. играл Тузенбаха, а с 1968 г. — Вершинина (“Три сестры”), с 1966 г. — Сатина (“На дне”), с 1981 г. — Лебедева (“Иванов”). Первый исполнитель центральных ролей в новых постановках: Андрей Шипов (“Точка опоры” С. Алешина), Вершинин (“Бронепоезд 14-69” Вс. Иванова, 1963), Седой (“Дон Кихот ведет бой” В. Коростылева, 1965), Тригорин (“Чайка”, 1968), Семенов (“Мы, нижеподписавшиеся” А. Гельмана, 1979). В современном репертуаре был занят также в “Третьей патетической” Н. Погодина (Дятлов), в “Битве в пути” по роману Г. Николаевой (Чубасов), в “Шестом июля” М. Шатрова (Дзержинский). В 1982 г. перешел в “Марии Стюарт” с роли Мортимера на роль графа Лестера. При разделении театра вошел в труппу МХАТ им. Горького. Среди его новых работ здесь — дед Егор (“Прощание с Матёрой”, 1988), Дункан (“Макбет”, 1990), Бернард Шоу (“Джой” [“Милый лжец”], 1991), Милонов (“Лес”, 1993). Был сорежиссером Т. В. Дорониной при возобновлении “Трех сестер” (1987).

К. Р.

Иван Иванович Гудков

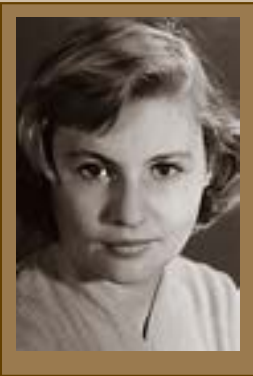


(28.3.1887, Москва – 4.8.1962) – работник МХТ со дня его основания до 1955 г. З.д.и.РСФСР (1948). Отец – наборщик типографии газеты “Русские ведомости”. Начав как участник народных сцен и исполнитель эпизодических ролей, в дальнейшем специализировался как монтировщик, затем зав. монтировочной частью, зав. постано-

вочной частью, помреж. В 1901 – 1902 гг. вместе с Саввой Морозовым организовывал световое оформление театра. В 1931 – 1955 гг. руководил электротехническим цехом. Принимал участие в оформлении практически всех спектаклей МХАТ того времени (из переписки известна, например, эффективность его работы при постановке “Женитьбы Фигаро”). Станиславский писал ему на фотографии: “Друзья узнаются в несчастье. Когда все тихо и благополучно – Ивана Ивановича не видно. Стряслась беда – он уже здесь, в первых рядах, в гриме ли актера или в блузе рабочего...”. С 1955 г. был директором Учебного театра ГИТИСа.

О. Е.

Нина Ивановна Гуляева



(р. 18.4.1931, Москва) – актриса. Н.а.РСФСР (1969). Окончила Школу-студию в 1954 г., уже числясь (с мая) в труппе МХАТ. Ее первые роли – Майка в “Платоне Кречете” и Галя Дружинина в спектакле “За власть Советов” (1954). Ей доставались роли “травести” и юных девочек – Митиль (“Синяя птица”, 1955), Эсси

83 (“Ученик дьявола”, 1957), принц Мамилий
197 (“Зимняя сказка”, 1958), Аллочка
199 (“Дорога через Сокольники”, 1958), Суок
216 (“Три толстяка”, 1961), Петра (“Дом,
243 где мы родились”, 1962), Шурка (“Егор
246 Булычов и другие”, 1963), Хатиа (“Я вижу

солнце”, 1964), Санчика (“Дульсинея Тобосская”, 1971). За роль старухи Анны в “Последнем сроке” В. Распутина (1977) получила Государственную премию имени Станиславского. Г. по праву стала одной из ведущих актрис МХАТа. Среди ее “премьерных” ролей – Зоя Самохина (“Сталевары”), Валерия (“Утиная охота”), Колина жена (“Перламутровая Зинаида”), Устинья Карповна (“Серебряная свадьба”), Притыкина (“Варвары”), Ивдя (“Блаженный остров”), Арина Пантелеймоновна (“Женитьба”), где Г. проявила вкус к ярким и плотным бытовым краскам, наблюдательность и юмор. Среди “вводов”, существенных в общем звучании спектакля: Полина Андреевна (“Чайка”), нянька Марина (“Дядя Ваня”).

Любовь Яковлевна Гуревич



(20.10.1866, Петербург – 17.10.1940, Москва) – писательница, критик и издатель. Встреча с искусством МХТ переориентировала ее разнообразную литературную деятельность; опубликовав первую статью о нем в 1904 г., она стала одним из самых прозорливых и постоянных рецензентов его спектаклей. В 1909 г. Станиславский писал

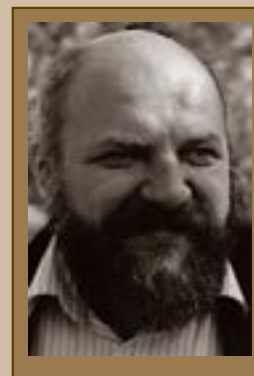
54
56
74
85
86

ей из Москвы: “Я знаю, что Вы нас не забыли, а Вы знаете, что мы Вас не можем забыть. Разве оазисы в пустыне забываются? Вы такой оазис в нашей артистической жизни. Боже, до чего все остальное большинство критиков тупы, узки и не вдумчивы”. Ей адресованы существеннейшие письма обоих создателей театра. Г. сделалась и историком МХАТ (ей принадлежит книга о Станиславском, М., 1929, и статья о нем в сборнике “Мастера МХАТ”), и помощником К. С. в его литературных занятиях. По его просьбе она знакомилась с его записями и знакомила с ними людей близкого ей круга философов (она была двоюродной сестрой философа И. А. Ильина), подбирала для него высказывания зарубежных театральных мыслителей и пр. Она же в дальнейшем взяла на себя труд подготовки первого в СССР издания “Моей жизни в искусстве” (1926; письма автора полны изъявлений благодарности). В процессе подготовки следующей книги (“Работа актера над собой”) Г., при всей

ее преданности, не нашла сил довести до конца свой труд редактора, но ее решение, глубоко огорчив Станиславского, встретило в нем понимание. Он доверил Г. подготовку его “Художественных записей. 1877 – 1892 гг.”. Ее усилиями был сделан и выпущен уже после ее кончины первый (основополагающий в “станиславоведении”) сборник документов и мемуарных свидетельств (“О Станиславском”. М., 1948).

В. Виленкин

Владимир Павлович Гуркин



(р. 13.9.1951, село Васильево, Пермская обл.) – драматург, актер. Окончил актерское отделение Иркутского театрального училища в 1971 г., затем Литературный институт им. М. Горького. Работал актером в Иркутском ТЮЗе, Амурском театре драмы, театре “Современник” в Москве. Создал молодежный театр “Этюд”

в Смоленске, работал завлитом в московском “Театре на Покровке”. С 1993 г. работает в литературной части МХАТ им. А. П. Чехова, возглавляет лабораторию молодых драматургов. Г. – автор нескольких пьес: “Риск”, “Зажигаю днем свечу”, “Музыканты”, “Золотой человек”, “Прибайкальская кадрили”. Счастливую театральную судьбу имела пьеса Г. “Любовь и голуби”, широко шедшая в театрах России, а затем экранизированная. В МХАТ шла пьеса Г. “Плач в пригоршню” (“роман для театра”) в постановке Д. Брусникина. Тому же режиссеру Г. помогал в создании сценической редакции “Грозы” А. Островского.

Владлен Семенович Давыдов



(р. 16.1.1924, Москва) — актер. Н.а.РСФСР (1969). Выпускник Школы-студии первого набора, он стал в 1947 г. членом Студийной группы; всю жизнь провел в труппе МХАТ (первая роль — Апрель в сказке “Двенадцать месяцев”, 1948). Внешние данные (высокий рост, превосходная фигура, правильные черты, красивый голос), сдержанный

233
218

мужественный тон делали его образцовым исполнителем положительных социальных ролей в кино и в театре сороковых и пятидесятых годов (Сталинские премии за роль в фильме “Встреча на Эльбе”, за роль Родиона Васильцова в спектакле МХАТ “Вторая любовь”). Но не эти и подобные роли, а элегантный злодей Кэркер в “Домби и сыне” (1953), стильно прорисованные фигуры Одоевского в “Лермонтов”, Вяземского и Николая I в “Медной бабушке”, ленивый и добрый фат лорд Горинг, а затем безупречный джентльмен Роберт Чилтерн в “Идеальном муже”, холерный эгоист Тальберг в обновленных “Днях Турбиных” (1968) были ближе природе артиста, затребовав четкости характерных линий, чувства стиля, исторического воображения. Среди работ Д. — “ученик дьявола” Ричард в комедии Шоу (1957), Кругстад в “Норе” (1960), Двоеточие в “Дачниках” (1977), Феррапонт в “Трех сестрах” (постановка 1997). В. Я. Виленкин, назвавший в юбилейной заметке своего любимого ученика “звездой «несостоявшегося» поколения”, выделил еще одну роль: Иосиф II в “Амадее” (1983), умнейший и полный юмора очерк фигуры величественного и уверенного в себе дурака. В биографии актера существен цикл ролей-вводов в спектакли Горького и Чехова (Барон, “На дне”; Николай Скроботов, “Враги”; Кульгин, “Три сестры”; Дорн в двух постановках “Чайки”; Сорин в “Чайке”; Лебедев в “Иванове”; Серебряков в “Дяде Ване”).

Он вводился также на роль “От автора” в “Воскресение”, играл Ивана в “Братьях Карамазовых” (1966). С 1985 г. Д. — директор музея МХАТ, совмещая эти обязанности с работой на сцене. Составитель, комментатор и автор летописи в сборнике “Борис Георгиевич Добронравов”, 1983. Участвовал в создании книги “Артист” (1994), посвященной Е. А. Евстигнееву. Автор многочисленных статей-воспоминаний и телефильмов.

И. С.

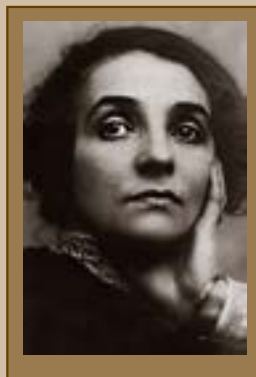
Михаил Егорович Дарский



(наст. фам. Псаров; 1865 — 1930) — актер, режиссер, педагог. Как актер-любитель начал выступать с 1882 г., учась в Петербургском университете; в Художественный театр был приглашен в 1898 г., имея репутацию культурного сценического деятеля (играл в провинции Шекспира, Шиллера); оценив его

темперамент, Станиславский был в ужасе от того, как в него въелась рутина. Борясь с нею, он заставил Д. в многократно игранных им роли Шейлока отбросить привычные ноты и искать резкую национальную характерность персонажа, что в конце концов вовсе не пошло на пользу спектаклю “Венецианский купец” (1898). Д. был первым исполнителем ролей князя Андрея Шуйского (“Царь Федор Иоаннович”, 1898), Гемона (“Антигона”, 1899). Уйдя из МХТ, в 1902 — 1924 г. работал в Александринском театре. С 1905 г. занимался педагогической деятельностью.

Тамара Христофоровна Дейкарханова



(1889 — 1980, Инглвуд, США) — актриса. Поступила в МХТ в 1907 г. сотрудницей и ученицей школы МХТ. Ушла в 1911 г. За время пребывания в МХТ исполнила роль Цици в “Miserege” (1910) и была введена на роль Насморка (“Синяя птица”); ее занимали в народных сценах различных спектаклей.

Впоследствии была “примой” театра “Летучая мышь” и вместе с Балиевым перебралась сначала в Париж, а затем с 1922 г. — в Нью-Йорк. Вместе с Акимом Тамировым она открыла школу сценического грима, печаталась в театральной прессе, с 1932 г. преподавала на драматических курсах вместе с Марией Успенской; с Андреем Жилинским и Верой Соловьевой создала Школу сценического искусства, во главе которой оставалась до выхода на пенсию в 1971 г. Как и в случае с другими эмигрантами ее поколения, преподавание превратилось у нее скорее в репетиторство, так как было полностью оторвано от театральной практики. Среди актерских работ Д. роли в спектаклях “Дом Бернарды Альбы”, “Бой быков”, “В летнем доме”, “Платье для императора”, а также Анфиса в “Трех сестрах” в Актерской студии в постановке Ли Страсберга 1965 г. Кроме того, она много снималась в кино и на телевидении, вела семинары по работе актера в кино, а также периодически преподавала мастерство актера в Бернард-колледже и читала лекции в университетах США.

Лоренс Сенелик

Лидия Ивановна Дейкун



(в замуж. Благоднарова; 15.1.1889 — 1980) — актриса, режиссер, педагог. З.а.РСФСР (1933). Окончила курсы А. И. Адашева в 1910 г., с того же года — сотрудница, артистка филиального отделения МХТ. С 1913 г. в Первой студии. В МХТ была первой исполнительницей роли цыганки (“Живой труп”, 1911),

кухарки Ступендьевых (“Провинциалка”, 1912), матери Ингрид (“Пер Гюнт”, 1912); среди вводов — бабушка (“Синяя птица”), Манефа (“На всякого мудреца довольно простоты”), Ингеборг (“У царских врат”).

В Первой студии сыграла Книртыне (“Гибель «Надежды»”), г-жу Шольц (“Праздник мира”), мать (“Балладина”), Карин (“Эрик XIV”). В сезон 1918/19 г. вместе с Н. Н. Бромлей поставила здесь “Дочь Иорио” Д’Аннунцио. Оставалась актрисой и режиссером МХАТ-2 от его создания в 1924 г. до закрытия. Ее образы были отмечены мягкой расплывчатостью, в них жил мотив материнства, энергия земных забот. Чертами ее личности были уравновешенность, энергия, настойчи-

вость; обладала отличными данными педагога (профессор ГИТИС, Училища им. Щепкина и др.).

Валерия Алексеевна Дементьева



(7.6.1907, Астрахань – 20.10.1990, Москва) – актриса. Н.а.РСФСР (1979). Училась в ГИТИС, но не окончила, ушла в 1926 г. В 1923 – 1933 гг. играла в Театре им. МОСПС, в 1933 г. вступила в МХАТ-2, а после его закрытия была принята с 16 марта 1936 г. в МХАТ.

Актриса с ярким, подчас даже буффонным

176 чувством быта, она была первой исполнительницей ролей Маланьи (“Трудовой хлеб”, 1940), нищей в “Кремлевских курантах”, смотрительши в “Последних днях”, Шабловой (“Поздняя любовь”, 1949), Настасьи Карповны (“Дворянское гнездо”, 1957), Настасьи Сугробиной (“Битва в пути”, 1959), тещи (“Старый Новый год”, 1973), Дарьи (“Иван и Ваня”, 1974), Миронихи (“Последний срок”, 1977), старухи Грибовой (“Вагончик”, 1982), Марины (“Дядя Ваня”, 1985), Дарьи (“Тамара”, 1986), Лиды (“Московский хор”, 1988). Вводы на роли Насти (“На дне”), Михевны (“Последняя жертва”), Христины Архиповны (“Платон Кречет”) и др.

Николай Васильевич Демидов



(1884 – 1953) – театральный педагог, режиссер. Молодой врач-спортсмен, он с 1911 г. был приглашен гувернером к И. К. Алексееву, сыну К. С. Станиславского. Увлёкся “системой” и в дальнейшем преподавал ее в студии МХАТ, существовавшей в сезоне 1924/25 г., и Оперной студии Станиславского. В Четвертой студии,

открывшейся в 1924 г., работал как режиссер над китайской сказкой “Чу-Юн-Вай”, “Своей семьей” А. Шаховского, А. Грибоедова и Н. Хмельницкого, “Обетованной землей” С. Мозма. В 1926 г. Станиславский характеризовал своего

последователя: “Это – человек, полный подлинной любви к искусству и самоотверженный энтузиаст”.

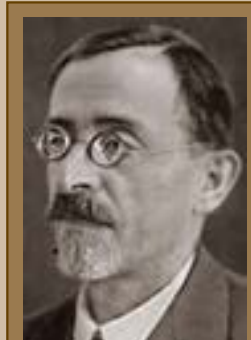
Мargarита Викторовна Демьянова



(р. 25.4.1947, Москва) – театральная художник. Окончила в 1985 г. Московское художественное училище памяти 1905 года, оформляла спектакли в театрах Москвы, Ленинграда, Томска, Пензы, Свердловска и др. На сцене МХАТ дебютировала в 1990 г. спектаклем “Сказки Мельпомены” (по рассказам А. Чехова). Д. является автором

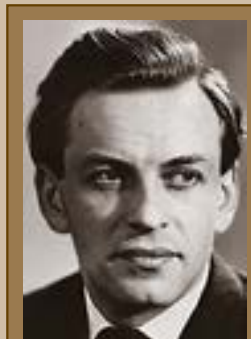
декораций и костюмов к спектаклям МХАТ “Бобок”, “Возможная встреча”, “За зеркалом”, “Тойбеле и ее демон”, “После репетиции”. Все спектакли осуществлены Д. с режиссером В. Долгачевым.

Абрам Борисович Дерман



(2.11.1880, Лисичанск – 3.8.1952, Москва) – театровед. Ему принадлежат работы о Щепкине. Исследователь драматургии Чехова. Выпустил двухтомник его переписки с О. Л. Книппер (М., 1934).

Сергей Глебович Десницкий



(р. 4.4.1941, Москва) – актер, режиссер. Окончил Школу-студию (1962). Вступил в МХАТ в 1964 г., где до своего ухода в 1991 г. сыграл 87 ролей. Первый исполнитель в спектаклях: “Шестое июля” (Карелин); “Ночная исповедь” (Ласточкин); “Будни и

праздники” (Вовка-критик); “Обратный счет” (Оппенгеймер); “Возчик Геншель” (Вермельскирх); “Московский хор” (Станислав Геннадьевич); “Варвары” (Монахов). Обилие вводов и срочных замен в перечне работ Д. связано отчасти с его режиссерским участием в нескольких спектаклях. Так, он был режиссером-ассистентом Б. Н. Ливанова в постановке “Чайки” (1968), и в этой пьесе им переиграны Дорн, Медведев, Шамраев, Треплев, Сорин, Тригорин. В “Иванове” (Д. был в постановке О. Н. Ефремова режиссером) его актерское участие так же разнообразно: Косых, Львов, Лебедев, Боркин; на гастролях в ФРГ исполнял заглавную роль. В “Трех сестрах” играл Тузенбаха, Андрея Прозорова, Соленого, Кульгина, Вершинина. В “Старом Новом годе” играл также три роли (тесть, Иван Адамыч, Любин муж). После “Чайки” и “Иванова” Д. как режиссер-ассистент участвовал в спектакле “Кино”. Вместе с Ю. Л. Леонидовым и В. Н. Шиловским возобновлял “Кремлевские куранты”. Входил в режиссерскую группу спектакля “Так победим!”. Ряд спектаклей Д. осуществил в театре “У Никитских ворот”, где он выступает и как актер. Вернулся в группу МХАТ в 1997 г.

Александр Яковлевич Дик



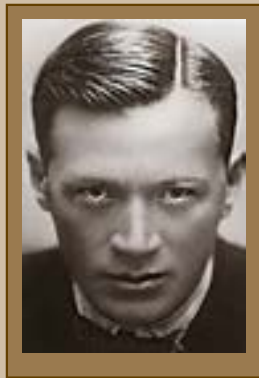
(р. 1.12.1949, Душанбе) – актер. Окончил Школу-студию в 1970 г. (курс А. М. Карева). Первую роль в МХАТ (Деян Драгов, “Царская милость”) сыграл еще студентом. Роли Д. в первом сезоне в МХАТ: Раздватрис, “Три толстяка” (1970); штурмовик, “Обратный счет” (1970). В старом театре внешние данные открывали бы ему амплу любов-

198

ника и фата. Его вводили в спектакли “Мария Стюарт” (Мортимер), “Дульсинья Тобосская” (Луис де Карраскиль), “Последние дни” (Дантес), “На всякого мудреца довольно простоты” (Глумов), “Три сестры” (Тузенбах), “Сладкоголосая птица юности” (Чанс), “Тартюф” (Валер). Наиболее заметными ролями, где он был первым исполнителем, были Петр в “Последних”, Рюмин в “Дачниках”, начальник карательного отряда в “Комиссии” (в “Последних” Д. играл также Александра, 1981, и Якорева, 1986). После раздела вошел в МХАТ им. Горького, где играл

Барона (“На дне”), Зибенгара (“Возчик Геншель”), маркиза Доранта (“Полоумный Журден”), Кульгина (“Три сестры”), Лео (“Провинциальная история”), Мистическую личность (“Зойкина квартира”); в этом же спектакле играл Гуся), Малькольма в “Макбете”, Тальберга в “Белой гвардии”, Райского в “Обрыве” и др.

Алексей Денисович Дикий



(25.2. 1889, Екатеринослав – 1.10.1955, Москва) – актер и режиссер. Н.а.СССР (1949). Вырос в семье, связанной с украинским театром. Учился в школе С. В. Халютинной, с 1910 г. вступил в МХТ (дебют – Мишка в “Ревизоре”, 23 января 1911). Дар сценической заметности был виден даже в таких “выходах”, как

судебный пристав (“Живой труп”, 1911), или в том, как пробегал перед появлением графа Любина Миша из “Провинциалки” (1912). В первом спектакле Первой студии “Гибель «Надежды»” (1913) Д. играл молодого моряка Баренда – запомнился силой жизни, отчаянным отрицанием выпадающей ему судьбы, бешеными слезами. Энергия была в Д. ключом, заставляла искать себе применения не только в МХТ (Львов в “Иванове”, 1918) и в студии: он режиссировал на Пречистенских курсах для рабочих, ставил в Шаляпинской студии. Его первая режиссерская работа в МХАТ-2 – “Блоха” (1925) захватывала озорной пышностью красок, затейливым нагромождением выдумок, юмором стилизаций (Д. размашисто и крупно играл тут атамана Платова).

Вкус к материи жизни, а не к ее проблемам, дар превращать эту плотную материю в материю театральной буйной игры – все это при масштабе таланта и творческом властолюбии не могло не вести к столкновению Д. с Михаилом Чеховым, и спор их оборачивался спором об отношении МХАТ-2 к советской действительности, к ее отражению в драме. Д. и его сторонники переносили решение на уровень “оргвыводов”; вопреки социальной логике на первых порах они поддержки в верхах не получили и были вынуждены уйти (их не подумали вернуть, когда через год был

вынужден эмигрировать их антагонист). Судьба Д., оставаясь яркой и органичной, и дальше изобиловала сломами. Его тянуло к современному репертуару. Осуществив несколько заметных постановок в чужих театрах (“Человек с портфелем” Файко, Театр Революции, 1928; “Первая Конная” Вишневского, Ленинградский Народный дом, 1930), он в 1931 г. создал собственную театральную мастерскую, просуществовавшую в Москве до 1936 г. Одновременно руководил Театром ВЦСПС (наиболее интересные спектакли – “Вздор” Финна, 1933, и “Глубокая провинция” Светлова, 1935). В Малом театре поставил “Смерть Тарелкина” Сухово-Кобылина, 1936; в 1936 – 1937 гг. работал в БДТ (“Большой день” Киришона, “Мещане” Горького). Подвергался репрессиям, и для его спасения много старался Немирович-Данченко; однако, когда усилия возымели успех, Н.-Д. на идею прихода в МХАТ откликнулся телеграфно: “Молния два адреса Москва Комитет искусств Храпченко копия Художественный театр Сахновскому. Сосчитайтесь моим крепким убеждением. Режиссура Дикого принесет МХАТу много вреда. [...] наш коллектив будет отравлен непоправимым изломом, отобьет охоту добиваться совершенства, засорит работу излишней борьбой. Трудно бороться с вредным соблазном. Чудесные превращения не верю. Привет” (архив НД, № 1458). Д. вернулся на сцену, мощно вылепив парадоксальную фигуру генерала Горлова (“Фронт”, 1942, Театр им. Вахтангова). С 1946 г. – в Малом театре (сыграл тут Сталина в “Незабываемом 1919-м” Вс. Вишневского, 1949). Снимался в ролях Кутузова, адмирала Нахимова. С 1946 по 1950 гг. имел пять Сталинских премий. Его последняя режиссерская работа – сатира “Тени” Салтыкова-Щедрина в Театре им. Пушкина (1953) – поразила неразрушенной сценической культурой и режущей точностью психологии; этот спектакль подтолкнул восстановление русского театра в последующие годы.

И. С.

Любовь Ивановна Дмитревская



(1890 – 1942) – актриса. З.а. Республики. Поступила в МХТ в 1906 г. сначала как сотрудница и ученица Школы. Оставалась в труппе до 1924 г., после чего играла в Четвертой студии (в дальнейшем – Реалистический театр). Первая исполнительница ролей

Соседки (“Жизнь Человека”, 1907), Кати (“Месяц в деревне”, 1909), Степаниды (“Братья Карамазовы”, 1910; Немирович-Данченко писал об ее “огромном успехе” в этой роли из “массовки”), Ингрид (“Пер Гюнт”, 1912), Мавры Григорьевны (“Смерть Пазухина”, 1914). Вводила роли Дуняши (“Вишневый сад”), Лизы (“Горе от ума”). В Четвертой студии и в Реалистическом из ее ролей наиболее заметны были Епишкина (“Не было ни гроша, да вдруг алтын”), Дорина (“Тартюф”), Даша Чумалова (“Цемент” Ф. Гладкова).

Владимир Владимирович Дмитриев



(31.7.1900, Москва – 6.5.1948, Москва) – театральный художник, живописец. З.д.и.РСФСР (1944). Учился живописи в школе Е. Н. Званцевой (1916 – 1917) и в Гос. свободных художественных мастерских (Академия художеств) у К. С. Петрова-Водкина в Петрограде (1918 – 1921). В 1916 – 1917 гг. посещал занятия Студии на Бородинской, руко-

47
126
130–132
142
150
156
168
324
328
334
336
340
344

водимой В. Э. Мейерхольдом. В 1918 г. окончил Курсы мастерства сценических постановок (КУРМАСЦЕП) у него же. Первые сценографические опыты Д. – в 1917 – 1918 гг. в Петрограде, первый значительный спектакль – “Зори” Э. Верхарна (1920, Театр РСФСР-1, постановка Мейерхольда и В. М. Бебутова, Москва). Спектакль-митинг был решен в формах кубо-футуристической живописи, переведенной в объемы. Радикальные последователи Мейерхольда упрекали Д. за то, что его сценические композиции в “Зорях”, несмотря на авангардное цветопластическое решение и воинствующую беспредметность, все же выполняли роль декорации, а не функциональной установки, “машины для игры”. В дальнейшем, работая на драматических и музыкальных сценах, Д. оставался чужд принципам конструктивизма, “вещественного оформления”. Он искал эмоционального воздействия цвета, применяя язык экспрессионистской живописи (“Эуген несчастный” Э. Толлера, 1923; “Дальний звон” Ф. Штекера, 1925, и др.). Оставаясь самим собой, Д. всегда делал декорации для этой пьесы в этом театре

с этой режиссурой и для этих актеров. Тонко и точно чувствовал быт, стиливые колебания и перемены, органично соединял бытовые реалии с обобщенной средой. Цветом, планировкой, деталями умел создать направленную психологическую атмосферу.

Ему был интересен ход режиссерской мысли, предложения Д. обогащали постановочное решение спектакля, а порой и определяли его.

Д. был приглашен Мейерхольдом в 1925 г. для оформления “Ревизора”, он многое определил в изобразительном решении спектакля, но был по формальному поводу отстранен режиссером. Впоследствии Мейерхольд собирался с Д. ставить “Игрока” С. С. Прокофьева (не осуществлено) и “Москву” А. Белого (не осуществлено).

В пору работы над пространственным решением “Москвы” Д. принимает предложение В. Г. Сахновского сотрудничать в постановке “Бесприданницы” в МХАТ, что еще более осложняет отношения Д. с Мейерхольдом.

Д. писал впоследствии: “Если бы не было Мейерхольда, вряд ли пошел бы я в театр. Мейерхольда также люблю и сейчас” (1934, письмо к В. Я. Степанову). К этому времени Д. выпустил в МХАТ “Воскресение” в режиссуре Вл. И. Немировича-Данченко и И. Я. Судакова (1930) и прошел непростой путь с К. С. Станиславским в поисках “незаметной декорации” к “Мертвым душам”. Идея декорации, которая бы создавала вокруг актера и вблизи него конкретную материальную среду, а в остальных частях сцены как бы исчезала. Эта идея мучила Станиславского четверть века. Он настойчиво и безуспешно пытался реализовать ее с В. Е. Егоровым, М. В. Добужинским, И. Я. Гремиславским, в “Мертвых душах” — с Д. (последняя попытка). Д. осуществил принцип, предложенный Станиславским: “актерская зона” — цвет, сочная конкретная живопись, исторически и стилистически точные объемные детали (мебель, утварь); “зона исчезновения” — белый холст с еле заметными линиями графического наброска, полностью исчезающими к краям сцены. Декорации ряда эпизодов были выполнены в материале, Станиславский начал в них репетировать с актерами — и забраковал труд Д., найдя, что он слишком заметен. На помощь был призван В. А. Симов.

Имя Д. осталось в афише “Мертвых душ”, так как оставались в спектакле разработанные им интерьеры. Сам художник считал отвергнутую работу одной из самых важных для себя.

С Немировичем-Данченко и с другими режиссерами МХАТ подобных коллизий не возникало. Может быть потому, что неразрешимых задач они перед художником не ставили. Д. высоко ценил конкретность театрального мышления Немировича и его открытость новому в изобразительном решении спектакля. С Немировичем Д. сделал 6 спектаклей, ставших классикой отечественной сценографии и утвердивших его как истинно мхатовского художника, мастера психологической декорации. Начав в 1930 г. с “Воскресения” Л. Толстого, Д. решал проблему “прозы на сцене”: белый фон, белый занавес, фрагментарность интерьеров, лаконичные, укрупненные детали. Иной облик этот принцип обрел в “Анне Карениной” (1937) — обрамление темносиним бархатом передавало холодную импозантность Петербурга; синий же занавес двигался справа налево, словно листались страницы книги, открывая новые эпизоды романа, где минимум предметов точно характеризовал персонажей и ситуации. Во “Врагах” М. Горького (1935) бытово оправданные интерьеры и экстерьеры решались мощной, обобщенной живописью, стиливым ее единством (давши декор особняка Бардиных в стиле модерн, Д. и березам перед бардинским домом придал черты этого стиля). Замыкавший пространство забор нес не только бытовую, но и знаковую функцию, отделяя фабрику (мир труда) от особняка (мир капитала). В “Трех сестрах” А. Чехова (1940) Д. соединял достоверные, лаконичные и “настроенческие” интерьеры и пейзажные задники с явно условным обрамлением, сукнами, заканчивающимися шестелевским орнаментом, решив таким образом задачу перехода конкретного места действия в нейтральный фон.

Официальная установка на “изображение жизни в формах самой жизни” в 40-х гг. исповедовалась и в МХАТ. Но эти формы насыщались в работах Д. таким мощным живописным темпераментом, таким природным чувством правды, такой силой, что никакие установки не могли перебить проявление личности художника. В “Последней жертве” А. Островского (1944, постановка Н. П. Хмелева, Е. С. Телешевой и Г. Г. Конского) Д. выстраивает действенную цветовую партитуру спектакля, стремясь передать атмосферу “денежной горячки”, купли-продажи, игры. Цветом Д. определял и акцентировал ситуации, конфликты, характеры. Синее платье Юлии Тугиной на красном фоне интерьера при ее первом появлении — это уже событие, эмоциональный взрыв. В Хмелеве Д. нашел режиссера, который

чувствовал живопись, понимал силу цвета. Со смертью Немировича-Данченко, Сахновского, Хмелева в МХАТ не оставалось режиссеров, с которыми бы Д. было интересно работать. С М. Н. Кедровым взаимопонимания не обнаружилось. С ним Д. оформил три спектакля, но “своей” считал только декорацию к 3-му акту “Дяди Вани” Чехова (1947). Всего на сцене МХАТ Д. выпустил 14 спектаклей. В 1941 — 1948 гг. — главный художник МХАТ. Много и успешно работал в драматических и музыкальных театрах Москвы и Ленинграда. Всего им оформлено более 150 спектаклей.

А. Михайлова

Иван Иванович Дмитриев



(18.10.1869, село Нефедово Медынского уезда — 6.3.1954, Москва) — гардеробщик, билетер, вахтер. Родом из крестьян, работал по найму с семи лет. Поступил в МХТ при основании театра на должность сторожа и уборщика, прослужил здесь (с перерывом в 1907 — 1911) до конца жизни. Был одним из тех преданных незаметных работников, чей

вклад в культуру МХТ высоко ценили создатели театра.

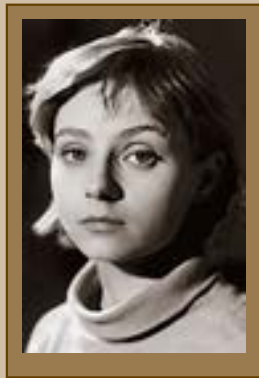
Анна Михайловна Дмоховская



(10.5.1892, Москва — 1955) — актриса. З.а.РСФСР (1938). Студентка Филармонического училища. В МХТ с августа 1914 г., играла также в Четвертой и Музыкальной студиях. Среди работ этой смелой характерной актрисы, не чуждой эксцентризму, преобладали вводы — как в эпизодические роли (няня и певица в “Трех сестрах”, гостя в “Осенних скрипках” и в “Иванове”, соседка в “Селе Степанчикове”, служанка Ингеборг в “У царских врат”), так и в весьма ответственные (Василиса и Квашня в “На дне”, Манефа в “На всякого мудреца довольно простоты” и др.).

Первая исполнительница ролей Домахи в “Пугачевщине”, рыжей женщины в “Воскресении”, главного повара в “Трех толстяках”, миссис Бардль в “Пиквикском клубе”. Играла Пивокурову в “Последней жертве”.

Евгения Владимировна Добровольская

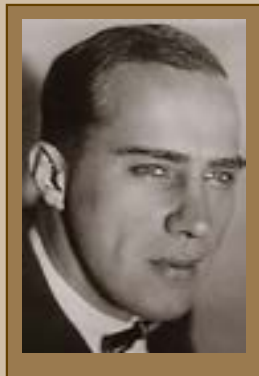


(р. 26.12.1964, Москва) – актриса. Окончила ГИТИС в 1987 г. Сентябрь 1987 – февраль 1989 г. – МХАТ им. М. Горького; февраль 1989 – январь 1990 г. – Московский театр-студия О. П. Табакова; февраль 1990 – декабрь 1990 г. – “Современник-П”. В МХАТ с 7 января 1991 г. Первая исполнительница ролей Двойника (“Последняя ночь Отто

Вейнингера”), Милены (“Игры женщин”), Агнесы (“Урок женам”), Изабеллы (“Урок мужьям”), Лиды (“Мишин юбилей”), Марины Мнишек (“Борис Годунов”), Светловой (“Любовь в Крыму”), Кати (“Злодейка, или Крик дельфина”). Введена на роли Нины Заречной (“Чайка”), Арманды Бежар (“Кабала святош”), Джилл (“Эквус”), Софьи (“Горе от ума”). Д. соединяет жизненную энергию и ироничность; изящная, тоненькая, обладающая всеми данными трогательной “инженю”, она обладает также четким пониманием героинь своего времени, с их почти непроизвольной агрессией.

И. С.

Борис Георгиевич Добронравов



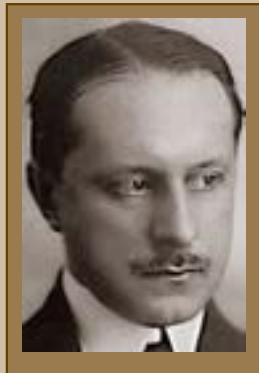
(4.4.1896, Москва – 27.10.1949, Москва) – актер. Н.а. СССР (1937). Родился в семье священника, после семинарии учился на математическом ф-те Московского университета. С 1915 г., выдержав конкурсный экзамен, стал сотрудником МХТ (расставался с театром на сезон 1919/20 г., с группой молодых актеров уехав в Уфу).

11 У него был высокий, чуть глуховатый
81 голос, стремительная подача слова,
106 крупные энергические черты; он словно
110 бы стеснялся своего роста и немного
119 сутулился; взгляд светлых глаз казался
140 направленным в упор. Он начинал с вво-
141 дов в резко характерные роли (Аполлон,
141 “Провинциалка”, 1918; Медведев, “На
151 дне”, 1921; трактирный слуга, “Ревизор”,
152 1922), которые великолепно давались ему,
как впоследствии дался ему нахальный
любовник хозяйки, приказчик Наркис в
“Горячем сердце” (1926) и буйный враль
Ноздрев (“Мертвые души”, ввод 1938). Во
время зарубежных гастролей 1922–1924 гг.
Д. впервые встретился с ролями, которые
потребовали иных свойств – мужествен-
ной сдержанности, сосредоточенного
лиризма (Алеша в “Братьях Карамазовых”,
Петя Трофимов в “Вишневом саде”). Когда
по возвращении МХАТа начали работу над
пьесой Булгакова “Дни Турбиных”, в роли
капитана Мышлаевского Д. впервые слил
свой дар юмора, размахистости, житей-
ской достоверности – с возможностями
“мхатовского” решения героического
характера. Он обладал всецелой душев-
ной открытостью и непосредственным
воздействием, был одним из немногих,
о ком можно сказать, что игра его, в
каждый момент оплачиваемая кровью
сердца, становилась потрясением для
зрителя. Тоска и боль его персонажей, их
растерянность хватали за душу, когда оди-
нокий обитатель Унтиловска Редкозубов
неуклюже просил о любви чужую, дале-
кую женщину (“Унтиловск”, 1928), когда
испитой, замученный Тихон плакал над
мертвой Катериной (“Гроза”, 1934).
Власть над залом рождалась тем, с какой
полнотой – почти молниеносно, чуть ли
не с первой репетиции, и навсегда – Д.
сливался с образом; взрывы его темпера-
мента исходили из самого существа
роли. Его сценическое переживание было
вдохновенным и увлекало партнеров.
Актер редкостного мужского обаяния и
заразительности, Д. обладал даром любить
на сцене (о том, как сияли его синие
глаза, неотрывно устремленные на Елену,
вспоминает С. С. Пилявская, игравшая
с ним на выездах “Женитьбу Белугина”).
Он обладал и даром ненавидеть на сцене:
ненавистью страстно жил его поручик
Яровой, бледный, нервный, убежденный
 (“Любовь Яровая”, 1936). Он был органи-
чески правдив, – советские драматурги
рассчитывали на него, и он наделял пле-
няющей убедительностью положительных
персонажей их пьес – летчика Кирсанова
во “Взлете” Ваграмова (1930), секретаря
окружкома Михайлова в “Хлебе” Киршона

(1931), Платона Кречета в одноименной
пьесе Корнейчука (1935), Листрата в
“Земле” Вирты (1937), капитана Сафонова
в “Русских людях” Симонова (1943).
Вводы Д. в классические спектакли
МХАТ – Голубь-сын, Красильников, Луп-
Клешнин (“Царь Федор Иоаннович”,
1922, 1924, 1924), Петр (“Нахлебник”,
1922), слуга Кавалера (“Хозяйка гости-
ницы”, 1923), человек Крутицкого (“На
всякого мудреца...”, 1923), Баев (“Смерть
Пазухина”, 1924), Яша (“Вишневый сад”,
1928). Самоценные, крупные работы –
Васька Пепел (“На дне”, 1924), которого
Д. наделял мучающей мечтой о простой,
верной, хорошей жизни, и Лопахин
 (“Вишневый сад”, 1935), который так же
был измучен “нескладехой” и жадной
добра. Эту жажду добра актер доводил
до трагической силы в “Царе Федоре
Иоанновиче” (1940), – задумчиво чуткий к
людскому разладу, его Федор жил теплой,
деятельной волей к согласию, страдальче-
ски надрывался в усилиях утвердить боже-
ское в мире. Сразу после “Царя Федора”
МХАТ решал вопрос о новой постановке
“Дяди Вани”: Д. назначался Астров, он
же мечтал о Войничком. Соглашаясь с
Кедровым, Немирович-Данченко и сам
говорил, “что Хмелеву как будто не подхо-
дит играть Астрова” и “что Добронравов
лучше бы Астрова, чем дядю Ваню”. “Но
я говорил еще, что нам нельзя не счи-
таться с желаниями таких актеров, как
Добронравов и Хмелев... Бывали случаи,
когда прав оказывался актер, а не дирек-
тор или режиссер”. По решению Н.-Д., Д.
с марта 1941 г. начал репетиции, которые
были прерваны войною и возобновились
только 25 мая 1945 г. (премьера – спустя
два года с лишним). Его Войничкий вос-
хищал красотой редкостной природы и
в то же время казался братски близким,
заставляя плакать от сострадания, когда
перехватишь его светлый затравленный
взгляд, когда увидишь, как он оглушенно
стоит со своими розами, когда услышишь,
как он кричит: “Я не жил, не жил!” Критик
Е. Полякова расслышала тут шекспиров-
ское трагическое отчаяние, боль познания
себя и мира: “Крик короля Лира в бурю”.
Д. сыграл “Дядю Ваню” 40 раз (последний
спектакль – 18 октября 1949 г.). В день
51-й годовщины открытия МХАТ актер
мгновенно умер, сходя со сцены после
окончания 6-й картины “Царя Федора”.

И. Соловьева

Мстислав Валерианович Добужинский



(2.8.1875, Новгород – 20.11.1957, Нью-Йорк) – график, живописец, театральный художник. В 1890-х гг. учится в ряде художественных школ С.-Петербурга, в 1895 – 1899 гг. – на юридическом ф-те Петербургского университета. По окончании занимается в школах живописи А. Ашбе и Ш. Холлаши (Мюнхен). С 1902 г. – участник объ-

46
60
75
294–296
304

единения “Мир искусства”. Занимается книжной и станковой графикой, преподает в художественной школе Е. Н. Званцевой.

1907 г. – начало работы в театре (“Игра о Робэне и Марион”, Старинный театр, Петербург). В этом же году знакомится с К. С. Станиславским, посетившим его мастерскую. В 1909 г. Станиславский и пайщики МХТ встречаются с Д. в Москве и предлагают ему и другим членам “Мира искусства” сотрудничать с МХТ. Проведя необходимые переговоры с коллегами, Д. сообщает Станиславскому о желании “мирискусников” работать в Художественном театре и о своем согласии делать декорации и костюмы для “Месяца в деревне” Тургенева (это предложение было адресовано постановщиком спектакля Станиславским непосредственно Д.). Работа Д. над “Месяцем в деревне” явилась для него, по собственному признанию, замечательной школой в понимании целостности спектакля. Четыре декорации и сюита костюмов воплощали картины устойчивой, уютной и красивой усадебной жизни. Этому способствовали симметричные построения интерьеров, медлительно-покойные ритмы, породистость, самоценная красота каждого отдельного предмета обстановки (диваны, ковры, люстры, предкаминные решетки с вышитыми экранами и т.п.) и ансамблевость их сосуществования, соответствие цветового решения интерьера актерскому самочувствию. (В. В. Дмитриев назвал это оформление “поющей декорацией”.) Столь высокого союза мирискуснического эстетизма с духом пьесы театру ни до ни после “Месяца в деревне” достигать не удавалось, хотя успех сопутствовал и дальнейшей работе Д. над тургеневской драматургией в МХТ (“Нахлебник”, “Где тонко, там и рвется”, “Провинциалка”, 1912).

Новые стороны дарования Д., новые возможности сценографии раскрылись в “Николае Ставрогине” по Достоевскому (1913). Здесь, как и в “Месяце в деревне”, возникло полное взаимопонимание с режиссурой (Вл. И. Немирович-Данченко, В. В. Лужский), но уже не ученическое, а равноправное. Художник на лету схватывал подсказки режиссеров, удивляясь, насколько полно совпадает их ощущение автора. Одиннадцать эпизодов инсценировки были решены, разработаны всего за три месяца. Удалось добиться небывалой психологической напряженности в декорации при минимуме выразительных средств. Сценическая архитектура несла отпечаток страдания героев. Быстрая смена эпизодов, лихорадочный ритм. Почти монохромные декорации – и горячее свечение цвета в костюмах. Огромная роль фоновых задников и света, выхватывающего части интерьеров и бросающего безжалостные тени на потолок и стены. Силуэтность как принцип освещения.

Декорации к “Николаю Ставрогину” оказали длительное и сильное воздействие на последующее развитие сценографии. Д. и сам долго не мог отойти от этого спектакля (ряд эскизов написан после премьеры, в том числе и знаменитый “Мост”). Впрочем, и к тургеневским спектаклям Д. возвращался неоднократно, создавая выставочные эскизы, вольные композиции, портреты актрис МХТ в тургеневских ролях.

Если в гармоничный мир Тургенева или болезненную ауру Достоевского Д. погружался самозабвенно, то пьесу Д. Мережковского “Будет радость” (1916) не принял изначально, считал ее головной и пресной, жаловался, что не чувствует ее “запах” и “вкус”. Она послужила для художника лишь поводом для создания картин среднерусской природы. Критика отмечала великолепные пейзажи, ширь полей, солнечные лучи, пробивающиеся сквозь пелену дождя и т. п. За последующие 42 года творческой жизни Д. ни разу не взялся более за оформление современной пьесы.

Д. начинал работу над многими пьесами, предполагавшимися к постановке в МХТ (“Чайка” Чехова, “Коварство и любовь” Шиллера, “Роза и Крест” Блока), участвовал в создании новой сценической редакции “Горя от ума” Грибоедова (1914). Последней осуществленной работой Д. в МХТ стало “Село Степанчиково” по Достоевскому (1917), в ходе которой обозначились расхождения со Станиславским. Режиссер не мог смириться с желанием художника изначально определять облик персонажей (первый конфликт возник еще в “Провинциалке” по поводу грима

графа Любина), Д. считал унизительным для себя “право вето” относительно костюмов и грима, которое Станиславский предоставил актерам. Критика упрекала оформление спектакля в перегруженности деталями, невыразительности и т.п. Через некоторое время, однако, Станиславский хотел вновь привлечь Д. к работе в МХАТ, а Д. признавался: “Я остаюсь всегда Вашим верным учеником в моих театральных работах” (письмо Д. от 29 июля 1929 г.).

А. Михайлова

Лев Абрамович Додин



234–237

(р. 14.5.1944, Новокузнецк) – режиссер. Н.а. России (1993). Отец – геолог. Окончил ЛГИТМиК в 1966 г., курс Б. Зона, одного из последних толковых учеников Станиславского. Режиссерскую деятельность начал в Ленинградском ТЮЗе, у З. Корогодского. После постановки комедии Островского “Свои люди – сочтемся!” разошелся с руководителем театра и был вынужден искать другого места. Известный театральный педагог А. Кацман пригласил Д. к сотрудничеству на актерском курсе в ЛГИТМиКе. В 1979 г. здесь был подготовлен студенческий спектакль “Братья и сестры” по прозе Федора Абрамова; молодые исполнители вместе с педагогом-режиссером провели лето на родине писателя, в северной русской деревне, среди персонажей его прозы. Итогом стали спектакли “Дом” (1980) и занимавшие два вечера “Братья и сестры” (1985). Именно из работы на актерском факультете выросли и идеи, и труппа Малого драматического театра, который Д. возглавил в 1981 г. В том же году Д. поставил “Кроткую” по Достоевскому в БДТ с Олегом Борисовым в главной роли – спектакль, который в новой редакции режиссер выпустит в Художественном театре (1985). За год до этого в МХАТ состоялась премьера “Господ Головлевых” по Салтыкову-Щедрину (пьеса была создана самим режиссером). Д. создал эпический многофигурный спектакль, объединявший разные поколения мхатовской труппы: Анастасия Георгиевская – маминька, Иннокентий Смоктуновский – Иудушка Головлев, Владимир Кашпур – батюшка,

Екатерина Васильева – Аннинька, Георгий Бурков – Степка-балбес, Александр Феклистов – Петенька, Наталья Назарова – Евпраксеюшка.

В истории МХАТ 80-х гг. спектакль “Господа Головлевы”, новая редакция “Кроткой” и само приглашение Д. было явлением новой художественной политики театра, который хотел сплотить вокруг себя лучшие режиссерские силы страны. Ученик прямого ученика Станиславского, Д. как режиссер формировался на идее театра-дома. Неразделенность школы и театра, изначально характерную для мхатовской традиции, Д. развил в новом и очень остром варианте. Отсюда – как выгрыш, так и драматические последствия “студийного” способа существования его театра. В МХАТ Д. не до конца реализовал свой метод “сочинительской” режиссерской работы, который потом сполна осуществил в Малом драматическом театре в Петербурге, приобретшем с его приходом мировую известность.

А. С.

Вячеслав Васильевич Долгачев



(р. 5.11.1950, Москва) – режиссер. Окончил ГИТИС в 1975 г. Обратил на себя внимание экспериментальной работой над малоизвестной короткой пьесой Островского “Неожиданный случай”, которую убедительно истолковал в духе сюрреализма. Но этот опыт не получил поддержки и продолжения; Д. долгие годы работал на случайных для него

площадках, лишь изредка имея возможность встречаться с близким ему материалом (“Чудная баба” Н. Садур в Театре им. Ермоловой, 1987). С начала 90-х гг. работает в Художественном театре (“Сказки Мельпомены” по Чехову, 1991; “Бобок” по Достоевскому, 1992; “Возможная встреча” П. Барца, 1992; “Молочный фургон не оставивается больше здесь” Т. Уильямса, 1993; “За зеркалом” Е. Греминой, 1994; “После репетиции” И. Бергмана, 1996). Д. чуток к естественно-самолобивой природе актера, проявляет ум и такт, предоставляя ему сполна владеть сценой и в то же время изысканно и четко “подавая” его. Наиболее полно индивидуальность этого режиссера – вкус к театральному соединению лирики

и фантастичности, дар поэтической передачи сомнительности, расплывчатости обывательского мира – раскрылась в спектакле по пьесе И. Зингера и И. Фрийдмана “Тойбеле и ее демон” (1995).

И. С.

Татьяна Васильевна Доронина



195

(р. 12.9.1933, Ленинград) – актриса, режиссер. Н.а. СССР (1981). Окончила Школу-студию в 1956 г., начала актерскую деятельность в Волгограде, играла в Театре Ленинского комсомола в Ленинграде (Женька в “Фабричной девчонке” А. Володина, Леночка в “В поисках радости” В. Розова и др.). В 1959 – 1966 гг. играет в БДТ (Надежда Монахова

в “Варварах” М. Горького, 1959; Валька, “Иркутская история” А. Арбузова, 1960; Надя, “Моя старшая сестра” Володина, 1961; Софья, “Горе от ума”, 1962; Лужка, “Поднятая целина” по М. Шолохову, 1964; Маша, “Три сестры”, 1965; Настасья Филипповна, “Идиот” по Ф. Достоевскому, 1966). В героинях Д. была светлая радость жизни, которая оказалась созвучной времени: при всей неустраиваемости личной судьбы в них жила глубинная вера в счастье, ждущее где-то впереди. Подкупало неотразимое сочетание силы и нежности, женской податливости и стальной воли. Несгибаемый стержень характера был надежно скрыт за прелестной оболочкой белокурой душеньки. Д. играла великолепных захватчиц, для которых победа – отдать всю себя без остатка и получить право на властное: “Ты – мой”. Роли, в которых руководитель театра Г. А. Товстоногов подчинял оригинальному и ясному рисунку выдающиеся природные данные и напор темперамента Д., сделали ее примадонной русской сцены 60-х.

Д. – одна из редких актрис, специально для которых писали драматурги: после того, как она сыграла в пьесе Э. Радзинского “Еще раз про любовь”, он надолго посвящает Д. свое творчество, чаще всего называя героиню – “Она”. Такою Д. пришла в Художественный театр в сезон 1966/67 г. Здесь ей были предоставлены главным образом вводы (Грушенька в “Братьях Карамазовых”, Маша в “Трех сестрах”, Настя в “На дне”).

В 1967 г. сыграла Глебову в спектакле “Ночная исповедь” Арбузова. Режиссеру Б. Н. Ливанову была необходима властная манкость актрисы для создания драматического образа женщины губящей и гибнущей. В 1970 г. она играет в пьесе Радзинского “О женщине”. Пьеса выбрана ради нее и ради нее приглашен режиссером Б. А. Львов-Анохин, с его репутацией “помощника актеров”. Эта работа, однако, явив все обаяние природы дарования Д., не стала толчком для движения ее таланта. С приходом в МХАТ О. Н. Ефремова Д. получает главную роль в его первой постановке – в пьесе Володина “Дульсиня Тобосская” (1971). Естественно было предполагать, что замечательно сложившееся в кино партнерство Д. и Ефремова, успешные опыты каждого в драматургии Володина – приведут к счастливому результату. Тем более, что сама Дульсиня, как она написана драматургом, – соединение деревенской молодайки и символа вечной женственности, где непонятно, что более маняще, – эта роль была абсолютно “по мерке” Д.

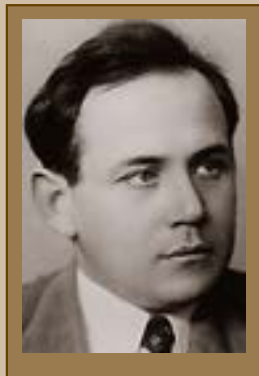
Однако в дальнейшем личные художественные планы актрисы не совпали с планами театра. В 1972 г. она оставляет МХАТ ради Театра им. Маяковского. Шумный успех имели роли Альдонсы в мюзикле “Человек из Ламанчи”, Марии Стюарт и Елизаветы Английской в пьесе Болта “Виват, королева! Виват!”, Мэгги в “Кошке на раскаленной крыше” Т. Уильямса, Подруги в пьесе Радзинского “Она в отсутствии любви и смерти” и др., но артистка снова круто поворачивает свою судьбу и в 1983 г. возвращается в МХАТ.

В полунатуралистической, полубабурдистской комедии на двоих “Скамейка” А. Гельмана (1984) Д. играет роль женщины, снова названной Она. Гельман написал комедию положений, к которым применяются его герои – Она и Он, всякий раз давая новый поворот классической темы: Мужчина и Женщина. Героиня Д. обживала любую ситуацию с пластичностью кошки, всякий раз приземляющейся на четыре лапы. Она поддавалась и оболещала, хитрила и распахивалась навстречу беззаветно и безоглядно. Страстно ища и выдумывая своего мужчину, она всякий раз была готова стать женщиной его мечты. Между героями Д. и О. П. Табакова шла азартная, рискованная игра, в которой непонятно, “кто был охотник, кто – добыча”. За пределами МХАТ в эти годы Доронина выступает в пьесах Радзинского (“Приятная женщина с цветком и окнами на север”, Театр Эстрады; “Спортивные сцены 1981 года”, Театр им. Ермоловой).

В момент кризиса в Художественном театре Д. стала лидером тех, кто противостоял Ефремову; с июля 1987 г. она – художественный руководитель части труппы, сохранившей за собой название МХАТ им. Горького (в противоположность другой части, именуемой МХАТ им. Чехова). Стала здесь режиссером возобновлений спектаклей традиционного репертуара МХАТ – “Три сестры” А. Чехова (1987), “На дне” Горького (1987). Сыграла Раневскую в новой постановке “Вишневого сада” Чехова (1988, реж. С. Данченко), Зойку в “Зойкиной квартире” М. Булгакова (1989, реж. Т. Доронина); леди Макбет в “Макбете” В. Шекспира (1990, реж. В. Белякович); Гурмыжскую в “Лесе” А. Островского (1993, реж. Т. Доронина), в 1996 г. – Софью в “Зыковых” Горького. Наиболее заметная работа этих лет – Она в “Старой актрисе на роль жены Достоевского” Э. Радзинского (1988, реж. Р. Виктюк). Среди режиссерских работ последних лет также “Въё Карре” Т. Уильямса (1990); “Полоумный Журден” М. Булгакова (1991); “Белая гвардия” М. Булгакова (1991); “Мы идем смотреть «Чапаева»” О. Данилова (1993); “Доходное место” А. Островского (1994); “Теркин – жив и будет!” (1995); “Версия «Англетер»” А. Яковлева (1995).

О. Егущина

Николай Иванович Дорохин



(5.5.1905, Луганск – 31.12.1953, Москва) – актер, педагог. Н.а.РСФСР (1948). Окончил ГИТИС в 1927 г. В МХАТ с 31 августа 1927 г. Первый исполнитель ролей Андропова (“Блокада”), Безайса (“Наша молодость”), Васи (“Таланты и поклонники”), Степы (“Платон Кречет”), Рябинина (“Достигаев и другие”), Федотика (“Три сестры”), Веретенникова (“Офицер флота”), шофера Минутки (“Победители”; за эту работу был отмечен Сталинской премией), Ванина (“Дни и ночи”), солдата Середы (“Залп «Авроры»”); среди его вводов – Вася (“Квадратура круга”), Бублик (“Платон Кречет”), Греков (“Враги”), Алешка (“Земля”), Алешка (“На дне”), Епиходов (“Вишневый сад”). Его дарованию были присущи жизнерадостность,

122
140

юмор, чуткость к типажам нового времени и теплота сценических красок. Во время войны – активный участник фронтовых бригад (им посвящена его книга “По дорогам войны...”, 1950). Вел педагогическую работу в Школе-студии.

Абрам Максович Драбкин



(р.16.7.1921, г. Копысь, Белоруссия) – художник по свету. Был принят И. Я. Гремиславским, В. Г. Сахновским и И. М. Москвиным на первый курс создававшегося постановочного факультета Школы-студии, который закончил в 1947 г. Тогда же пришел в МХАТ. До 1962 г. работал на сцене филиала, затем на основной.

Уникальное знание сценического оборудования театра позволило ему, и перейдя на пенсию, быть незаменимым в должности техника осветительной службы МХАТ.

Исаак Ездрович Дуван



(Дуван-Торцов; 1873, Евпатория – 27.9.1939, Париж) – актер и театральный предприниматель. В МХТ работал с сентября 1912 по 1914 г. Первый исполнитель роли Беральды (“Мнимый больной”, 1913). Вводы на роли Ступендьева (“Провинциалка”), Хлеба (“Синяя птица”), Михайлы Головина (“Царь Федор

Иоаннович”), кузена Теодора (“У жизни в лапах”). В его антрепризе в Харькове летом 1919 г. начала свои спектакли “качаловская группа”, после взятия города Деникиным отрезанная от метрополии. Оказавшись в эмиграции, Д. был организатором нескольких русских стационарных и передвижных драматических трупп (в славянских странах Европы, в Берлине и в Париже).

Мария Александровна Дурасова



(12.7.1891, Москва – 17.10.1974, Москва) – актриса. З.а.РСФСР (1928). Окончила Курсы драмы Адашева в 1912 г. и в том же году вступила в МХТ. Как все вновь приходившие в труппу, она начала с ввода в “Синюю птичку” на роль Неродившейся души. Потом она играла в том же спектакле Митиль (вместо Коонен) и Тильтиля; в “Пире

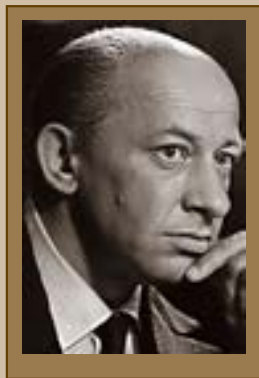
75
164

во время чумы” (1915) она была Мэри. При создании Первой студии сразу же вошла в нее, став одной из самых близких учениц Л. А. Сулержицкого. Под его руководством она создала роль Малютки в “Сверчке на печи” (1914). Именно ей спектакль был во многом обязан особым лирическим звучанием темы дома и теплоты очага; маленькая хозяйка жила здесь как воплощение любви и женственности. Когда в 1919 г. артисты Художественного театра должны были определять, к какой из составляющих театр групп они себя относят, Д. назвала себя артисткой студии. С 1924 г. после реформирования студии в МХАТ-2 оставалась в нем до его ликвидации. Ей дано было соединять тончайшее, обостренное мастерство характерности и нежность рисунка с лиризмом подчас болезненным (так она играла Офелию, партнерствуя в постановке 1924 года с Гамлетом – Михаилом Чеховым). Среди ее ролей – Виола в “Двенадцатой ночи”, Алина в “Балладине” Ю. Словацкого, Корделия в “Короле Лире”, Бьянка в “Укрощении строптивой”, Наташа в “Униженных и оскорбленных” по Достоевскому, Юлия в “Чудаке” Афиногенова, Коралина в “Бабах” по Гольдони, Дэа и Джозиана в “Человеке, который смеется” и др.

Ее актерскую судьбу навсегда переломила внезапная ликвидация МХАТ-2. Она оказалась среди тех бывших “первостудийцев”, для кого МХАТ СССР им. М. Горького открыл двери: Д. работала здесь с 16 марта 1936 по сентябрь 1955 г. (первая исполнительница роли графини Лидии Ивановны, “Анна Каренина”, 1937, и Жанны в “Достигаеве и других”, 1938; играла леди Снiruэлл в “Школе злословия”, графиню Чарскую в “Воскресении” и др.), однако ни одна из этих ролей не достигала обаяния ее прежних созданий.

И. С.

Евгений Александрович Евстигнеев



(9.10.1926, Горький — 4.3.1992, Лондон) — актер. Н.а.СССР (1983). В 15 лет работал слесарем, играл на барабане в самодеятельном джазе. В 1951 г. окончил Горьковское театральное училище и начал играть во Владимире (Шванда, Меркуцио, Тони Лумпкинс в “Ночи ошибок” и пр.). В 1954 г. решил учиться заново и был принят в

202
204
206
210
244
245
239
240
217

Школу-студию (на курс, руководимый П. В. Массальским, где учились Доронина, Басилашвили, Козаков, Сергачев и др.). Великовозрастный по сравнению с ними, неказистый, длинноносый, с провинциальным пошибом в походке и в говоре (странная манера сглатывать буквы внутри слова и слова внутри фразы), он иначе раскрывался, стоило начать работу: органичен, как кошка, отличные мышцы, кисти и ступни выразительны, рокошущий низкий голос послушен. Еще больше поражал новичок готовностью к внутреннему перевоплощению: усваивал душевную логику и идя от нее — пластику любого персонажа. Из джаза Е. вынес чувство ритма и вкус к партнерству. Он ценил легкость, интенсивность репетиционного процесса — в сердцевинку образа он попадал мгновенно, импровизировал “в образе” свободно. Виртуозно умел поймать парадоксальную суть, выявить ее в одной черте, обойдись без нажима. Все оставалось как бы бытовым. Потом писали, что его роли дали срез народной почвы, стали коллекцией русских типов — это обеспечивалось не столько даже “простонародными” корнями артиста, его кровным знанием разнообразной социальной характеристики, сколько органикой вживания, желанием и умением понять любого. Е. избегал ролей в стихах, но из персонажей, которые числятся по “прозе жизни”, он мог сыграть кого угодно — именно так и складывался его репертуар в “Студии молодых актеров” (Е. присоединился к труппе Олега

Ефремова при самом ее зарождении). Он полюбил прием недоигранности — представлял воображению публики дотягивать ее так или эдак. Среди его работ в “Современнике” — Чернов, “Вечно живые” В. Розова; Глухарь, “Два цвета” А. Зака и И. Кузнецова; Король, “Голый король” Е. Шварца; Усов, “Традиционный сбор” В. Розова; двойники Куропеев и Муровеев, “Назначение” А. Володина. Уйдя вслед за Ефремовым в Художественный театр в 1971 г., он продолжал играть по преимуществу в современном репертуаре — в пьесах М. Рошина (Володя в “Валентине и Валентине”, 1971; Иван Адамыч в “Старом Новом годе”, 1973; Федор Карлыч в “Эшелоне”, 1975; Табак в “Перламутровой Зинаиде”, 1987), А. Гельмана (Соломахин, “Заседание парткома”, 1975; Окунев, “Обратная связь”, 1977; Девятов, “Мы, нижеподписавшиеся”, 1979), Г. Бокарева, А. Мишарина, В. Арро.

В классике первой ему досталась роль в “На дне” (“Современник”, 1968): сняв героический штамп, отказавшись подменить голос Сатина голосом Горького, он заставлял расслышать драматизм особых — “крученых” — интонаций, в которых пьяная тоска, фиоритуры трактирного Цицерона и боль насмешливого ума, наткнувшегося на острое, были неразъединимы. Он играл затем Шабельского в “Иванове” и Серебрякова в “Дяде Ване” (1976 и 1985), Чубукова (“Чеховские страницы”, 1990), Глова-отца в “Игроках” Гоголя (“Артель артистов”, 1992), а также вводы в “Три сестры” (Чебутыкин, 1976), “Чайку” (Дорн, 1982; ту же роль он играл в “Современнике”, 1970), “Горячее сердце” (Хлынов, 1978).

Он разгадывал зерно ролей безошибочно; и так же безошибочен был его интуитивный расчет на реакцию. Реакцией зрителя, его смехом Е. весьма дорожил; любил повторять слова, будто бы принадлежащие Москвину, — совет актеру не забывать, что он клоун. Правдивый на сцене до конца, энергично действовавший узнаваемостью своих персонажей, он не стеснялся пользоваться трюком и форте-лем. Искал “чаплинады” (того же клоунства) в ролях драматических: так он играл старого Шварца в “Матросской тишине” А. Галича и свою последнюю мхатовскую роль, Фирса (1991). Созданные им люди низов (в их разных вариантах) казались сросшимися с его, Е., природой, но он мог быть и человеком круга Пушкина, получив в “Медной бабушке” роль Соболевского (1975); в его приживале Шабельском так же чувствовался граф, как в Луначарском, которого он с сумрачной догадкой

играл в “Большевиках” М. Шатрова (“Современник”, 1967) — распинающий себя на кресте идеи, заставляющий себя верить в нее университетский человек. Не самоизъявление определяло его искусство, а непреходящий интерес к людям, на которых он был вовсе не похож. Е. было свойственно чистосердечие лицедея и глубокая личная закрытость, которую его роли не нарушали. Е. много и с огромным зрительским успехом снимался в кино. Из-за рано наступившей его болезни сердца Е. с 1988 г. был вынужден перейти во МХАТе “на разовые”. Умер накануне операции, которую ему должны были делать за границей.

И. Саловьева

Владимир Евгеньевич Егоров



50
54
71
275
289
290
298
293

(9.3.1878, село Покровское, Орловская губ. — 8.10.1960, Москва) — художник театра и кино. Нар.худ.РСФСР (1944). По окончании в 1900 г. Строгановского училища (Москва), где среди его учителей были живописец К. Коровин и архитектор Ф. Шехтель, работает в декоративно-прикладном искусстве, графике.

В 1904 г. в мастерской художника Валентина Серова знакомится с К. С. Станиславским. Входит в круг молодых художников, группировавшихся вокруг Студии на Поварской. Вместе с Н. П. Ульяновым приглашается в МХТ для работы над “Драмой жизни” К. Гамсуна (преьера в 1907 г.). В период подготовки спектакля делает несколько эскизов костюмов для “Горя от ума” (1906), привлекается Станиславским для поисков в области театральной техники новых художественно-постановочных приемов (кроме Е. в экспериментальную группу входят Л. Сулержицкий и Г. Бурджалов). Станиславский ищет нового сценического языка для новой драмы, отмечает в записных книжках участие Е. в этой работе (“Появление новых сил, Егорова и Саца, сыграло немаловажную роль в новом направлении театра”).

В “Драме жизни” (декорацию III акта и ряд костюмов делал Н. Ульянов) Е. предложил непривычную для МХТ степень обобщенности скандинавской архитектуры и пейзажа, используя изобразительный язык стиля модерн: плоские пятна цвета, вычурно-гибкая линия, подчеркнутая контурность, игра силуэтов и т.п. Поворот к новой сцениграфии с особой радикальностью осуществляется в “Жизни Человека”

Л. Андреева (1907), где изображение места действия заменяется обозначением его. Эффект черного бархата, найденный в работе экспериментальной группы, обеспечил возникновение эпизодов действия из черной мглы, появление персонажей “из ниоткуда”. В ряде эпизодов костюмы, сшитые из черного бархата, сливались с черным же бархатным фоном. Костюмы, подчеркнута выражающие какой-либо социальный, возрастной или профессиональный признак персонажа, дополнялись гримами-масками (знаковый принцип новой сценографии прозорливо отмечен Н. Е. Эфросом еще применительно к “Драме жизни”).

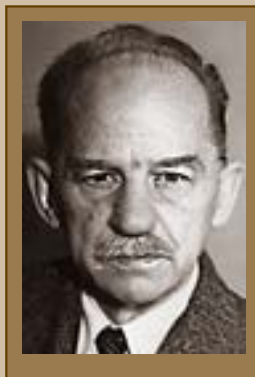
Длительный и сложный процесс работы над оформлением “Синей птицы” М. Метерлинка привел осенью 1908 г. к общепризнанному успеху и ряду художественных новшеств. Подробно разработанный интерьер домика дровосека с обилием объемных предметов обихода, из которых затем возникали Души вещей и стихий, превращался в таинственно мерцающее царство феи Бериллоны, где предметы парили в воздухе (эффект черного бархата), насыщенном неземным свечением (электроосветитель В. С. Кириллов). Сменяющие друг друга картины путешествия детей за Синей птицей волшебные возникали и исчезали, контрастируя по цвету и объединенные господством простых фонов, предельным лаконизмом силуэтов лестниц, окон, архитектурных деталей, ощущением легкости, нематериальности и печатью стиля модерн. Возникновения и исчезновения призрачных картин, “наплывы”, напоминающие сновидения, осуществлялись при помощи системы тюлей, освещаемых “на просвет”, изобретательным применением транспарантов (электроосвещение делало свои первые шаги на театре, и опыт “Синей птицы” был поистине новаторским). В период подготовки “Синей птицы” Е. был привлечен Вл. Немировичем-Данченко к оформлению “Росмерсхольма” Г. Ибсена (1908), художником которого первоначально был В. Симов. Немирович-Данченко также чувствовал необходимость обобщения сценической среды, но не хотел резко рвать с прошлым. Е. предложил упрощенные планировки интерьеров, лапидарные формы мебели, сдержанную цветовую гамму и современные линии костюмов.

Последний спектакль Е. в МХТ – “Miserege” С. Юшкевича (1910), режиссура Немировича-Данченко и В. Лужского. Пьеса требовала быта. Городские подворотни, дворы, убогие жилища – все это на эскизах Е. изображено сильно, энергично, в острых ракурсах, с акцентированной подачей строго отобранных деталей.

Художник продемонстрировал великолепное чувство композиции, мастерское владение контрастами планов, ракурсов, света и тени, экспрессией графики – чем впоследствии отличались его киноэскизы. В 1909 г. Е. приступает к работе над “Гамлетом”, МХТ субсидирует его поездку в Данию, после которой художник подготавливает серию эскизов. В работу над “Гамлетом” вступает Гордон Крэг, который создает и сценографию. Е. уходит из МХТ. Но не из театрального искусства. Работает и в опере, и в драме, оформляет более 25 спектаклей классического репертуара. С 1915 г. работает в кино. Один из первых его фильмов – “Портрет Дориана Грея” (1915) с В. Э. Мейерхольдом. Среди его фильмов – “Мы из Кронштадта”, “Тринадцать”, “Суворов”, “Без вины виноватые” и др. Е. был художником 80 картин.

А. Михайлова

Николай Васильевич Егоров



(18.11.1873, Москва – 27.5.1955, Москва) – административно-хозяйственный работник. Унаследовал профессию бухгалтера от отца. Закончил Московскую практическую академию коммерческих наук и с 1891 г. поступил на службу в “Товарищество В. Алексеев”. По работе в этой семейной фирме, где Е. служил до 1918 г.,

Станиславский и знал его. В послереволюционную пору Е. был членом правления Московского объединения кабельных заводов, членом инспекции при ВСНХ и пр., а с 1926 г. был по инициативе К. С. приглашен в МХАТ (как сказано в его личном деле) “на руководящую административно-хозяйственную работу”: был тут инспектором, членом дирекции, зав. финансовой частью, консультантом при дирекции и пр. В итоге конфликта с частью группы был вынужден уйти в 1929-м; снова вернулся в 1931-м; с мая 1932 г. стал зам. директора театра. Пользуясь полным доверием, которым его одарил Станиславский, Е., резко не ладивший с В. Г. Сахновским, часто вторгался в сферу творчества и держал себя в театре “не как зам-директор, а как зам-Станиславский. Я это даже испытал на себе”, – писал Немирович-Данченко осенью 1934 г. “Отдавая Николаю Васильевичу долж-

ное, решительно не вижу в нем качеств, дающих право на вмешательство в художественную область. При этом было бы большой ошибкой отрывать его от административно-хозяйственных дел. Там вовсе уж не так все замечательно. [...] Разбухлость аппарата; типичная картина устарелого казенного учреждения, где из года в год создаются новые штаты для подпорки слабо работающих старых...” (НД. ИП, т.2, с.425-426). В должности замдиректора Е. оставался вплоть до ликвидации самой должности в 1948 г., после чего он стал в музее МХАТ заведующим кабинетом Станиславского (освобожден от этой работы в 1950-м).

И. С.

Ирина Григорьевна Егорова



(30.5.1911, Москва – 28.09.1995, Москва) – помощник режиссера, секретарь дирекции МХАТ и секретарь главного режиссера. З.р.к. (1981). Работала с 1948 по 1990 г. Продолжая традиции легендарных мхатовских секретарей, Е. обладала редкой добросовестностью и работоспособностью, могла делать десятки дел одновременно, не ведая,

что такое усталость. Она умела различать человека театра от “театрального человека” с его изуродованной психологией, умела сохранять человеческую атмосферу. У нее была, что называется, легкая рука, она знала несколько иностранных языков, великолепно печатала. Казалось, если б Булгаков был жив, Е. могла бы послужить моделью для нового “Театрального романа”.

А. С.

Наталья Сергеевна Егорова



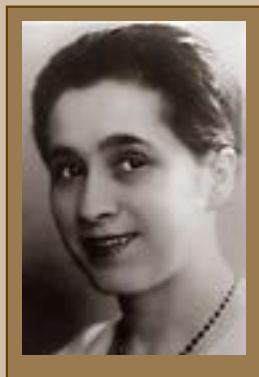
(р. 22.8.1950, Ставрополь) – актриса. З.а. России (1994). Окончила Школу-студию в 1975 г., отличившись в выпускном спектакле “Моя прекрасная леди” (мюзикл Ф. Лоу, педагоги В. Я. Станицын и Л. В. Харитонов) в роли Элизы Дулитл. Сценическую деятельность начала в 1975 г.

248
267

в Новом театре, организованном на базе выпускного курса Школы-студии. В то же время сыграла первую роль в МХАТ — Настёна (“Живи и помни”, 1978). В труппу МХАТ поступила в 1984 г. Ее актерские пристрастия лежат в основном в области современного репертуара, ей хорошо удаются роли женщин из народа: энергичных, волевых, себе на уме. Она наделяет своих героинь юмором, женской манкостью, азартом самоутверждения. Первая исполнительница ролей: Тоня (“Серебряная свадьба”, 1985), Панкратова (“Комиссия”, 1987), Эра (“Московский хор”, 1988), Елена (“Суперфляй”, 1991), Граня Зыбина (“Олень и шалашовка”, 1991), Генендель (“Гойбеле и ее демон”, 1995), Наташа (“Три сестры”, 1997). Введена на роли: Монахова (“Варвары”, 1989), Варя (“Вишневый сад”, 1990), Наталья Дмитриевна (“Горе от ума”, 1992) и др.

К. Р.

Клавдия Николаевна Еланская



(11.9. 1898, г. Елативевск Астраханской губ. — 26.9.1972, Москва) — актриса. Н.а. СССР (1948). После гимназии училась во 2-м МГУ, стараясь совместить занятия медициной с вечерней театральной студией “Молодые мастера”. Даже после того, как была принята во Вторую студию (1920), Е. продолжала числиться по медицинскому факульте-

ту в отпуске. Как большинство студийцев, Е. с 1920 г. участвовала в спектаклях МХАТ “на выходах”, в студии же репетировала Изору в “Розе и Кресте”, играла Амалию в “Разбойниках”, Катерину в “Грозе”. “Очень уж зелена. Да еще Судаков перемудрил с нею. Но со временем будет хорошая Катерина”, — писал Немирович-Данченко в 1923 г. Е. в самом деле не годилась для того, чтобы с ней “мудрили”. У нее было правильное, строгое лицо, мягкие темные глаза, ровный и постоянный нрав, вкус, воспитанный в старой интеллигентной семье. Знавший ее и по студийным работам, и по роли Софьи в “Горе от ума” (1925), думавший о ней в связи с ролью Элины в капитальном возобновлении пьесы Гамсуна “У врат царства” (1927), Н.-Д. находил в ней сходство с типом

русской актрисы, какими он их знал “в старину”, ценил ее стихийную любовь к театру, стихийную радость от пребывания на сцене — радость от того, что красива, от того, что слово ее летит, что переживания свои в образе она успела полюбить. “Самое главное, что только может быть на театре, — радость, радость и радость. Главное идеи, пропаганды и даже психологии”. Эта мысль о радости не противоречила тому, что дарование Е. разгадывалось как дарование драматическое по преимуществу. В “Горе от ума” ей не хватало ощущения жанра — ее голубка Софья любила Молчалина трепетно и искренне; ее любящая строгая Параша (“Горячее сердце”, 1926) выпадала из общего буйного игрового тона народной комедии; в Мирандолине, которая ей досталась в новой редакции “Хозяйки гостиницы” (1933), было маловато театральной звонкости, лукавой веселой энергии. Сыграв в 1928 г. Елену в “Днях Турбиных”, она не закрепила за собою эту роль: переливчатость, женственная улыбающаяся загадочность не была в ее средствах. Ее искусство, как и ее личность, было сильно глубокой простотой, строгостью и чистотой. Перелом судьбы и душевный кризис ее героинь бывали тем драматичнее, чем более проста и цельна была их натура. И внешний и внутренний рисунок ее ролей редко осложнялся. Двойные состояния души — как в роли Ольги из “Блокады” (1929) — ее смущали; она их охотно и убеждающе спрямляла — как в роли Любви Яровой (1936) или в роли Шелкановой в многослойной “Золотой карете” (1957). Сила ее созданий была в предельной искренности сценического переживания. Полнее всего эти свойства сказались в образах русской классики. Когда ей вторично досталась роль Катерины в “Грозе” (1934), она искала в ней женщину с детской прямой и наивной душой, очень серьезную в охватившей ее страсти. Обиженная простая душа билась в ее Катюше Масловой, вырывалась в вопле, когда она слышала приговор, в нарочитой грубости, с которой она спешила прервать тюремное свидание с Нехлюдовым (“Воскресение”, 1930). Природной же стихией Катюши казалась внимательная, доверчивая тишина. Печальной, ровной, в высоком смысле слова смиренной была ее Ольга Прозорова (“Три сестры”, 1940) — эта чеховская директриса гимназии, с ее тихим глубоким умом и светлой жалостью к сестрам, с ее способностью принять судьбу, оказывалась неожиданно близка женственно мудрой царице Ирине, которую Е. начала играть в годы войны (“Царь Федор Иоаннович”).

Записи сохранили начальную стадию работы Е. над ролью королевы Гертруды, обрвавшейся со смертью обоих режиссеров “Гамлета”.

Убедительность переживания делала Е. незаменимой в тех пьесах, где фабула грозила мелодраматизмом (“Русские люди”, 1943, роль Харитоновой, которая отравляет постояльца-фашиста и шлет на смерть мужа-предателя). Значительность и обаяние актрисы должны были спасти роли-муляжи (Рогова в “Хлебе нашем насущном”, 1948). Самостоятельную цену имели вводы в роли Анны Карениной (1940), Юлии Тугиной (“Последняя жертва”, 1946). В послевоенном репертуаре Е. — Кудрявцева, “Потерянный дом”, 1951; Марья Львовна, “Дачники”, 1953; Мелания, “Егор Булычов и другие”, 1963. Последняя работа Е. на сцене — Бабушка в “Стране воспоминаний” из “Синей птицы” (1967).

И. Соловьева

Елена Кузьминична Елина



(27.1.1897, Москва — 25.5.1967, Москва) — актриса. З.а. РСФСР (1948). Из купеческой семьи. В 1915 г. по окончании гимназии поступила в школу МХТ. С 1916 по 1924 г. — актриса Второй студии МХТ. С 1924 по 1963 г. — в МХАТ.

Первая роль на сцене МХАТ — Фея в “Синей птице” (1922).

Сыграла 40 ролей, в том числе: Агния (“Унтиловск”, 1928), Бочкова (“Воскресение”, 1930), Дуняша (“Вишневый сад”, 1930), миссис Бардль (“Пиквикский клуб”, 1936), Клеопатра (“Враги”, 1938), Дама испуганная и Забелина (“Кремлевские куранты”, 1942, 1946), Софья Ивановна (“Мертвые души”, 1956).

Е. стремилась к созданию психологического рисунка образа при помощи мягких характерных красок. Изящество и ровность были ей свойственны и в жизни. Она обнаружила стойкость и неистребимую жизнерадостность, выдерживая личные беды, выпавшие ей, как и многим, в тридцатые годы. Ее облик живо рисуется в письмах ее подруги А. И. Степановой к ссыльному драматургу Н. Р. Эрдману.

О. Р.

57
107
122
126
149—150
156
158
184
185

Георгий Семенович Епифанцев



(31.5.1939, г. Темрюк Краснодарского края – 29.7.1992, Москва) – актер. Окончил Школу-студию в 1960 г. (руководитель курса П. В. Массальский). В МХАТ работал в 1960–1966, 1967–1990 гг. В сезоне 1966/67 г. – артист Театра драмы и комедии на Таганке (участвовал в спектаклях “Только телеграммы” и “Десять дней, которые потрясли мир”).

203
205

В МХАТ первый исполнитель ролей: Орел (“Над Днепром”), Просперо (“Три толстяка”), Шура (“Друзья и годы”), Федор (“Сталевады”), Гоша (“Старый Новый год”), Матвей (“Перламутровая Зинаида”), отец Варфоломей (“Кабала святош”) и др. Введен на роль Редозубова (“Варвары”, 1989).

На малой сцене МХАТ были поставлены два спектакля по сценариям Е.: “Бал при свечах” (по “Мастеру и Маргарите” М. Булгакова, 1983) и “Друзья” (по перепишке М. Горького и Л. Андреева, 1984).

Владимир Львович Ершов



(15.9.1896, Москва – 7.6.1964, Москва) – актер. Н.а.СССР (1948). Из дворянской семьи, отец – адвокат. Кончил два курса историко-филологического ф-та Московского университета. В 1916 г. по конкурсу был принят в МХТ. В 1917 г. призывался на военную службу. В МХАТ с 1917 по 1964 г. Прекрасная наружность, глубокий голос,

47
93
120
125
126
134
135

светские манеры и природная предстательность при недостатке дара трансформации долгое время сужали диапазон ролей Е. Намерение подготовить из него замену Качалова (в отсутствие которого Е. передали роль Люцифера в “Каине”, 1920, давая дублировать также Барона в “На дне” и Глумова в “На всякого мудреца довольно простоты”) не увенчалось успехом. Молодой актер выходил на сцену Статусей Командора в “Каменном госте” (сезон 1918/19), изобразил

неумолимое Время в “Синей птице” после кончины прежнего исполнителя (сезон 1921/22), появлялся жандармом в финале “Ревизора” (1922). В зарубежной поездке 1922 – 1924 гг. в его репертуар вошел прокурор, а затем Иван из “Братьев Карамазовых”, капитан Горстер из “Доктора Штокмана”, Борис Годунов из “Царя Федора” (до того он вводился в этот спектакль на множество ролей – от Голубя-сына до князя Шаховского). Театр охотно обыгрывал величественную фактуру артиста в ролях комических или близких гротеску: Скалозуб в “Горе от ума”, гетман в “Днях Турбинных”, ротмистр Бобоедов во “Врагах”. В то же время Е. был первым исполнителем ролей Буслова (“Унтиловск”, 1928), Нехлюдова (“Воскресение”, 1930), профессора Боброва (“Страх”, 1931), Великатова (“Таланты и поклонники”, 1933), Николая I (“Последние дни”, 1943), Роберта Чилтерна (“Идеальный муж”, 1945), Несчастливцева (“Лес”, 1948), капиталиста Липатова (“Залп «Авроры»”, 1952), Шалимова (“Дачники”, 1953), генерала Григгса (“Осенний сад”, 1956) и др. Он проявил артистичность и такт в роли Нехлюдова, крайне невыигрышно выстроенной в инсценировке; сдержанно передавал презрение и мучительную жалость к жене, играя Григгса; тонкими комедийными чертами оттенял мужскую победительность Великатова и чопорную самоуверенность Чилтерна. Близко знавший Е. и прошедший рядом с ним трудные периоды МХАТ В. В. Шверубович оценивает его не только как актера, но и как образцово доброго, благородного, самоотверженного человека.

К. Р.

Вячеслав Юрьевич Ефимов



(р. 16.4.1949, Ленинград) – директор МХАТ. В 1975 г. закончил постановочный ф-т Школы-студии. В МХАТ с 1976 г. сначала в должности инженера, затем заместителя заведующего художественно-постановочной частью, потом ее заведующего. Все спектакли основной сцены с 1976 г. были выпущены под его наблюдением. С 1987 г. – директор-

распорядитель, с 1991 г. – директор МХАТ. Е. был организатором крупных гастролей МХАТ в России – в Сибири

(Омск, Красноярск, затем на теплоходе по Енисею до Норильска, 1994) и по Волге (Ярославль, Кострома, Нижний Новгород, Чебоксары, Тольятти, Самара, Сызрань, Камышин, Волгоград, Ростов-на-Дону, 1995). Е. многое делал для того, чтобы поддержать организационную и экономическую структуру МХАТ в первое постсоветское десятилетие.

К. Р.

Игорь Александрович Ефимов



(р. 9.3.1927, Москва) – художник по свету. Закончил театральные курсы. В Художественном театре с 1943 г. в должности электроосветителя. За пятьдесят с лишним лет работы в театре им “освещено” более 40 спектаклей, среди которых “Мария Стюарт”, “Без вины виноватые”, “Чайка”, “Дядя Ваня”, “Эшелон”, “Валентин и

Валентина”, “Амадей”, “Ундина”, “Кабала святош”, “Обратная связь”, “Талилей”, “Тойбеле и ее демон” и др. Е. присуще умение добиваться атмосферы спектакля, которая во многом зависит от профессионализма и таланта осветителя.

Михаил Олегович Ефремов



(р. 10.11.1963, Москва) – актер, режиссер. З.а. России (1995). Происходит из театральной семьи – отец О. Н. Ефремов, мать – актриса “Современника” А. Б. Покровская, дед – оперный режиссер Б. А. Покровский. Впервые вышел на сцену Художественного театра еще мальчиком (Витя Крохин, “Уходя, оглянись”, 1976; Витя

233
253
260
261
262
263

в “Утиной охоте”, 1979). Окончил Школу-студию в 1987 г. (после армии). В годы обучения играл в массовых сценах (“Так победим!” М. Шатрова, сезон 1986/87). С 1987 г. был руководителем созданной им с его однокурсниками студии “Современник-II” (постановки “Заговора чувств” Ю. Олеси, “Седьмого подвига Геракла” М. Рощина, “Тени” Е. Шварца и др.). После ликвида-

ции этой студии, существовавшей при театре “Современник”, с сезона 1990/91 г. вошел в труппу МХАТ им. Чехова.

Поначалу казалось, что этот актер с его внутренней реактивностью, с его особым чувством боли, с нервными взрывами — наследник ролей “неврастеников” в нынешнем варианте этого амплуа. Он и играл в “Современнике” Освальда в “Привидениях” Ибсена, во МХАТ его ждал ввод в “Чайку” на роль Треплева. Но его отношения с традиционным амплуа сложились остро. В его героях не столько тоска по жизни (наследственный мотив чеховских спектаклей МХТ), не столько даже воля к жизни, не столько вкус к ней, сколько ощущение того, что она — жизнь — в тебе присутствует, играет в тебе, пульсирует. Это ощущение не имеет никакого отношения к тому, что называется оптимизмом. Даже жизнерадостностью его называть не следует. Ощущение полноты жизни в героях Е. подчас тяготит их, делает их несчастными, как несчастен его Треплев. Не талант писательский, осуществленный или неосуществленный, мучит этого юношу, но распирающая его энергия, которой нет выхода. Выстрел в чайку — выброс этой энергии: никакого в убитой им птице нет символа, и жалко ее, и себя жалко, и стыдно. Для Е. жизнь так же переполняет Чацкого в “Горе от ума” (1992), так же распирает, толкает на бешеные, не проверяемые разумом поступки Самозванца (“Борис Годунов”, 1994). Перечень работ Е. включает роли: Отто Вейнингера (“Последняя ночь Отто Вейнингера”, реж.-асс. Е., 1991), Он (“Игры женщин”, 1991), Моцарт (“Амадей”, 1992), Овчухов (“Олень и шалаповка”, 1993), Орас (“Урок женам”, реж. Е., 1994), Валер (“Урок мужьям”, реж. Е., 1996), Юрик (“Злодейка, или Крик дельфина”, реж. Е., 1996). Он идет на сближение с ролью стремительно, контактирует с ней жестко, оценивает больше ее повороты и изломы, чем их мотивировки и градации. Те же черты присущи и его режиссерским работам. Из них наиболее характерна “Злодейка, или Крик дельфина” по пьесе И. Охлобыстина — своего рода манифест артистического поколения, где при обнаженности приема доля хулиганства соединена с программной сентиментальностью.

И. Соловьева

Олег Николаевич Ефремов



(р. 1.10. 1927, Москва) — актер, режиссер, театральный деятель. Н.а. СССР (1976). Окончил Школу-студию в 1949 г. и был там оставлен как педагог; тогда же его приняли в ЦДТ. Здесь он сыграл за короткий срок 22 роли, с наибольшим успехом — Ивана в сказке “Конек-горбунок”, Ковыеля в “Мещанине во дворянстве” Мольера, Костю

194 Полетаева и Алексея в пьесах В. Розова
195 “Страницы жизни” и “В добрый час!”.
196 Убежденный адепт “театра живого человека”, он добивался правды существования в
197–199 образе, ставя самые неожиданные сверх-
199 задачи и находя непривычное сквозное
201 действие; проработанность рисунка соче-
202–203 талась с его легкостью, а театральная фан-
208–210 тазия граничила с озорством. Эти черты
213–214 сказались и в его первой режиссерской
214–216 работе — в водевиле “Димка-невидимка”
217–218 М. Львовского и В. Коростылева (1955).
223 Артистическая свобода Е. заставляла
224 руководителя ЦДТ М. О. Кнебель, уче-
225 ницу Михаила Чехова, вспоминать сво-
225–227 его учителя. Артистизм соседствовал с
237 жадностью к жизненным впечатлениям,
239 с талантом лидера и с сознанием граждан-
241 ского назначения сцены. Летом 1952 г. Е.
244 с товарищем предпринял “путешествие
245 по Руси” — вниз по Волге от Ярославля по
249 нищающим русским городкам и деревням
250 до монумента Сталина на Волго-Доне. В
251 1956 г. он собирает вокруг себя ровесни-
253–256 ков и учеников (Г. Волчек, Л. Толмачева,
257 Е. Евстигнеев, В. Заманский, И. Кваша, О.
258 Табаков, В. Сергачев и др.). “Студия моло-
259 дых актеров”, в дальнейшем выросшая в
260 театр “Современник”, считала первооче-
261 редной задачей возвращение к заветам
264–269 Станиславского и Немировича-Данченко, к неподдельности жизни на сцене, при которой была бы невозможна, сама себя выдавала бы любая ложь — художественная или социальная. Этим принципам и отвечали актерские работы самого Е. в “Современнике” (Борис Бороздин, а затем Бороздин-отец в “Вечно живых” В. Розова, Лямин в “Назначении” А. Володина, Винченцо Де Преторе в комедии Де Филиппо “Никто” и др.). Вкус Е. к достоверности и его понимание “сценизма жизни” разделяли авторы, которые сблизились со студийцами (Розов, Володин, позднее М. Рощин). Как режис-

сер Е. видит свои обязанности не только в построении спектакля, но прежде всего в построении театра — живой и меняющейся художественной целостности; мера удачи для него поверяется тем, насколько удается осуществить замысел длительного творческого союза. Художественное единомыслие в “Современнике” подерживалось и единством гражданских чувств: наиболее желанным автором для Е. надолго становится А. Солженицын (облюбованную им пьесу “Олень и шалаповка” он с огромным запозданием сможет поставить лишь в 1991 г.). Рожденный общественным подъемом шестидесятых, “Современник” отстаивал себя и в пору “отката”. В трилогии, посвященной разным периодам революционного движения в России (“Декабристы” Л. Зорина, “Народовольцы” А. Свободина, “Большевики” М. Шатрова, 1967), режиссер осмысливал историю как непрерывающуюся реальность, выявлял связь нравственных проблем, встающих как в пору надежд, так и в пору глухую. Тему “времена и мы” он решал и на сугубо житейском материале в “Традиционном сборе” Розова (1967); вопрос участия в гражданском действии, трагически вздымавшийся перед героями революционной трилогии, вставал и перед скромнягой Ляминим, которого Е. с лирическим юмором играл в “Назначении” Володина (1963). Смена общественной ситуации и накапливающиеся противоречия художественного дела к концу 60-х гг. драматизировали обстановку внутри “Современника”. Выветривание идей, разброд эгоистических желаний, отравя наступающего безвременья виделись Е. в персонажах “Чайки”, когда он в 1970 г. впервые обратился к Чехову. Хаотичный и непропорционально резкий спектакль еще более осложнил отношения руководителя и труппы. В этот момент последовало приглашение Е. на пост главного режиссера в Художественный театр. Он предложил вариант “Современник” весь целиком входит в МХАТ на правах автономии. Но в “Современнике” этот вариант отвергли, и только несколько актеров перешли в Художественный театр вслед за своим прежним лидером.

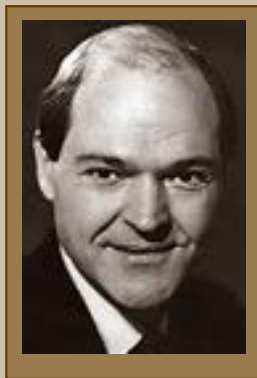
Возглавив МХАТ в 1970 г., Е. настойчиво боролся за право осуществлять пьесы близких ему авторов (“Дульсинья Тобосская” Володина, роль донна Луиса, 1971; “Медная бабушка” Зорина, роль Пушкина, 1975). Он искал жизненных красок в картинах Г. Бокарева “Сталевары” (1972); улавливал и усиливал ноты наступающих социальных перемен в “Серебряной свадьбе” А. Мишарина (1985); бился над стилем автора в “Утиной охоте” А. Вампилова (1978, роль Зилова). “Авторами театра” при Е. становятся Гельман (“Заседание парткома”, 1975, роль Потапова; “Обратная связь”, 1977; “Мы, нижеподписавшиеся”,

1979; “Наедине со всеми”, 1981, роль Голубева; “Скамейка”, 1984; “Чокнутая”, 1986) и М. Шатров (“Так победим!”, 1981), с которым Е. сближал темперамент социально-исторического расследования. В пьесах Рощина (“Валентин и Валентина”, 1971, роль Прохожего; “Старый Новый год”, 1973, роль Себейкина; “Перламутровая Зинаида”, 1987, роль писателя Аладина) артиста увлекала театральная игра с житейской материей, шутовство и переливчатость манеры. Е. в МХАТ упорно работает и над классикой, к которой не обращался в “Современнике”. В “Последних” Горького (1971) он был одушевлен задачей суда над опозорившейся, выродившейся и довольной собой жизнью. Затем был начат цикл чеховских спектаклей. Уязвимость идеалов, конец любви, одичание быта раскрывались в “Иванове” (1976), с его пустынными интерьерами, изнутри поросшими какими-то дикими, цепкими побегами, с тоской и самосудом героя, которого играл Смоктуновский, с бесполезной и трогательной человечностью Лебедева, которого играл А. А. Попов. В “Чайке” (1980) и затем в “Дяде Ване” (1985) драма персонажей, неразрешимая внутри себя, получала разрешение в огромной перспективе времен, о которой говорится в монологе Мировой Души, в ширящемся пространстве, красоте которого передавали декорации Левенталья. Эти спектакли намечали линию возможного развития искусства МХАТ. Но тяжеловесному и многосоставному коллективу явно не хватало подвижности и воли к единству. Разрастание труппы, из которой смерть уносила великих “стариков”, компромиссы в выборе пьес и режиссеров, приглашаемых на постановки (их число росло в связи с необходимостью занять актеров), наконец, падение, измельчение нравов при казенной монументальности организационных форм – все это стало неодолимым. После провала очередной попытки сократить труппу возникла идея ее разделения. С 1987 г. Е. стал главой МХАТ им. Чехова, где, впрочем, ни одна из прежних проблем не оказалась снятой.

В последние годы Е. как режиссер стремится к разгадке русской стихотворной драмы (“Горе от ума”, 1992; “Борис Годунов”, 1994). Завершает свой “чеховский цикл”, с трагической простотой поняв поэзию “Трех сестер” (1997). Из актерских работ Е. 80–90-х гг. наиболее значительны Мольер в “Кабале святош”, Астров в “Дяде Ване”, Гендель в “Возможной встрече”, Борис Годунов.

И. Соловьева

Алексей Дмитриевич Жарков

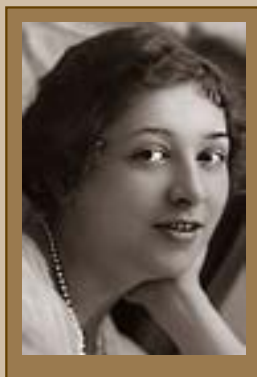


259
265
267

(р. 27.3.1948, Москва) – актер. Н.а. России (1994). Школу-студию окончил в 1970 г. С 1970 по 1988 г. – в Театре им. Ермоловой. В МХАТ поступил в 1988 г. Первый исполнитель ролей: Валерьяныч (“Я построил дом”, 1989), Лопахин (“Вишневый сад”, 1989), Супрунов (“Суперфляй”, 1991), Гай (“Олень и шалашовка”, 1993), капитан (“Плач в пригоршню”, 1993), Федор (“Мишин юбилей”, 1994), Шуйский (“Борис Годунов”, 1994), Гурин (“Новый американец”, 1994), Соленьый (“Три сестры”, 1997). Сыграл роли Оргона (“Тартюф”, 1988), Табака (“Перламутровая Зинаида”, 1989). Сильная сторона этого актера – интимное знание того, что называется современным народным типом в его самых разных проявлениях, в выпуклой характерности его повадок и ухваток. Ж. награждает своих героев жизненной цепкостью, юмором, подчас злым, и несомненным обаянием.

К. Р.

Мария Александровна Жданова



(16.3.1890, Петербург – 10.10.1944, Париж [?]) – актриса. Выпускница школы МХТ. В МХТ с 1907 по 1924 г., сыграла за это время 15 ролей. Станиславский считал ее в числе своих ближайших учениц, готовил с нею роли Ани в “Вишневом саде”, Натальи Дмитриевны (“Горе от ума”), Души Света (“Синяя птица”), Ирины (“Три сестры”).

Ж. была первой исполнительницей Розки

(“Miserere”, 1910) и Верочки (“Осенние скрипки”, 1915). Среди ее ролей-вводов – фрекен Фанни Норман (“У жизни в лапах”, 1913), Вера Николаевна (“Где тонко, там и рвется”, 1917), Мстиславская (“Царь Федор Иоаннович”, 1919). Принимала участие во втором сезоне гастролей МХАТ в Европе и Америке (1923/24). После возвращения артистка оказалась вне труппы и в МХАТ-1, и в его бывших студиях. Немирович-Данченко писал Лужскому в ее защиту: “Совершенно необходимо для сердца, порядочности семьи, примера перед другими – взять Жданову. Добейтесь этого, и Вашей душе станет хорошо” (архив НД, № 1000). Однако Станиславский считал ее возвращение невозможным: работы ей не предвиделось, и он боялся, что это обернется новыми муками для нее. После нескольких тяжелых лет душевного нездоровья Ж. в 30-х гг. оказалась в Литве и работала в драматическом театре в Каунасе, который возглавлял А. М. Жилинский.

К. Р.

Валентина Ипатьевна Желеткова



(р. 27.9.1927, село Ивищи, Калужская обл.) – костюмер. 15 июля 1949 г. пришла на работу в качестве лаборанта в Школу-студию. В 1960 г. закончила здесь постановочный факультет и была принята на работу в МХАТ заведующей костюмерным цехом, которому и посвятила десятилетия своего безупречного труда.

Андрей Матвеевич Жилинский



(наст. фам. Голяк; 1893 – 1948) – актер, режиссер, педагог. Сотрудник МХАТ с 1918 по 1922 г. Репертуар Ж. этих лет состоял из ролей в спектаклях Первой студии: Герд (“Гибель «Надежды»”, 1919), Киркор (“Балладина”, 1922), Карл (“Эрик XIV”, 1922), Эдмунд (“Король Лир”, 1923), Завалишин

(“Любовь – книга золотая”, 1924).

Литовец по национальности, он принял гражданство Литвы и выехал из СССР в 1929 г.; в истории театра Литвы известен

как Андриус Олека-Жилинскас. Возглавил государственный театр в Каунасе, в августе 1932 г. пригласив сюда на постановку и лекции Михаила Чехова. Ж. сыграл в поставленном Чеховым “Гамлете” главную роль (художник М. В. Добужинский, премьера 7 октября 1932). Вместе со своей женой Верой Соловьевой, Григорием Хмарой, Марией Крыжановской вошел в парижскую труппу М. Чехова “Moscow Art Players” и в 1935 г. приехал в США вместе с этим театром. После лета, проведенного в Маунт-Киско, штат Нью-Йорк, вместе с Соловьевой и Дейкархановой основал там Школу сценического искусства. Ж. работал с начинающими, преподавая основы “системы”, шаг за шагом в течение первого года обучения разрабатывая инструментарий актеров.

В 1938 г. организовал труппу из выпускников театральной школы Тамары Дейкархановой, в которую вошли Мэри Хангер (Вольф), Джейн Роуз, Джозеф Энтони, Уильям Хансен и драматург Хортон Фут. Ж. и Соловьева открыли в 1940 г. свою «Актерскую мастерскую» в Малом зале гостиницы «Саттон». Кроме того, он вел занятия с оперными певцами в театре American Theatre Wing.

О. Р., Л. С.

Алексей Васильевич Жильцов



(9.2.1895, село Ярышево, Ивановская обл. — 29.2.1972, Москва) — актер. Н.а.СССР (1968). Родители Ж. — крестьяне. Театральное образование он получил в Третьей студии МХАТ (1920–1924). В МХАТ работал с 1924 по 1930, с 1931 по 1972 г.

Сыграл 63 роли. Первый исполнитель ролей: Семен (“Унтиловск”, 1928), Квач (“Враги”,

1935), Корней (“Анна Каренина”, 1937), Роман Чуднов (“Кремлевские куранты”, 1942), Семен Семенович (“Глубокая разведка”, 1943), Тетерев (“Мещане”, 1949), 2-й мужик (“Плоды просвещения”, 1951), Григорий (“Братья Карамазовы”, 1960), поп Павлин (“Егор Булычов и другие”, 1963), Лука Потапов (“Тяжкое обвинение”, 1966) и др.

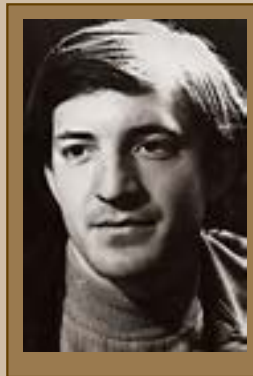
Был введен на роли в классическом репертуаре МХАТ: Клец (“На дне”, 1924), Скалозуб (“Горе от ума”, 1927), Лопахин

(“Вишневый сад”, 1930), Наркис (“Горячее сердце”, 1936), Маргаритов (“Поздняя любовь”, 1966) и др.

Ж. — артист мощной народной характерности. Особенно давались Ж. образы степенных, умных, несколько тяжеловесных русаков — совестливых или себе на уме, оборотистых. Основатель, руководитель и артист Народно-героического театра-студии (1930–1936). Автор радио- и телеинсценировок по произведениям М. Горького, С. Н. Сергеева-Ценского, А. С. Неверова, В. Ф. Тендрякова и др.

О. Р.

Вячеслав Иванович Жолобов



(р. 3.6.1947, Москва) — актер. З.а.РСФСР (1991). Окончил Школу-студию в 1970 г. В МХАТ с 1972 г. В числе его вводов и премьерных ролей — Геккери (“Последние дни”, 1974), Пес (“Синяя птица”, 1977), Тибул (“Три толстяка”, 1978), Держинский (“Кремлевские куранты”, 1980), Воланд (“Бал при свечах”, 1983), Соленый (“Три сестры”,

1983), Цыганов (“Варвары”, 1989), Клеант (“Гартюф”, 1989), Шабельский (“Иванов”, 1990), Серебряков (“Дядя Ваня”, 1990), Людовик Великий (“Кабала святош”, 1991), Володеев (“Суперфляй”, 1991), князь Тугоуховский (“Горе от ума”, 1992), игумен и Семен Годунов (“Борис Годунов”, 1994) и др. Адепт школы, из которой вышел, Ж. стремится следовать ее принципам и в разработке ролей и в педагогической практике. Ж. преподает во ВГИКе.

Татьяна Андреевна Забродина



(20.10.1925, Самара — 4.1.1993, Москва) — актриса. З.а.РСФСР (1969). Пришла в Школу-студию после фронта (служила во флоте в 1943 — 1945). После окончания учебы с 1949 по 1991 г. — в труппе МХАТ. З. счастливо выделилась в “Плодах просвещения”: М. Н. Кедров легко и точно выстроил действенную линию ее роли — свежая, кругломор-

178

дняя деревенская девка-умница, горничная Тانيا не шалила по-субреточному, но дурачила господ, преследуя собственную реальную надобность. Однако в дальнейшем подобного успеха актрисе не выпало. Она сыграла 39 ролей, в основном эпизодических: несколько вводов в обновленные “Кремлевские куранты”, Дашенька в “Золотой карете” (1959), Шелавина (“Без вины виноватые”, 1963), Дуся (“Тяжкое обвинение”, 1967), Люба (“Старый Новый год”, 1973; в том же спектакле в 1978-м сыграла Нюру), Александра (“Яма”, 1991).

К. Р.

Юрий Александрович Завадский



(30.6.1894, Москва — 5.4.1977, Москва) — актер, режиссер, художник, педагог. Н.а.СССР (1948). Происходил из дворянской интеллигентской семьи. Учился в Московском университете. В Мансуровскую (Студенческую) студию Вахтангова вступил в 1915 г. и начинал здесь как художник. Первая крупная актерская работа — святой

99

100

Антоний в пьесе Метерлинка (1918); дебют в режиссуре — вторая редакция этого спектакля в Третьей студии МХАТ, сделанная под контролем Вахтангова в 1921 г. После смерти учителя осуществил

113–114

там же постановку “Женитьбы” Гоголя (1923). Доля мистицизма при эксцентричности приемов этого спектакля показалась неожиданностью, противоречившей представлению о З. — изящном, очаровательном красавце с мягкими манерами и легким нравом, каким его знали и по жизни, и по роли Калафа в блистательной и ироничной “Принцессе Турандот” (1922). При спорах о дальнейших путях осиротевшей студии победила группа во главе с Б. Е. Захавой, анонсировавшая свое стремление отразить советскую действительность. З., как и многие другие актеры и ученики Вахтанговской студии, был вынужден уйти (1924). Он вступил в МХАТ, где стал одним из любимцев Станиславского, готовившего с ним и Чацкого в “Горе от ума” (1925), и графа Альмавиву (“Женитьба Фигаро”, 1927). Станиславский выручил его, когда З. был внезапно арестован, но не приходится удивляться, что список ролей З. в МХАТ остался кратким: дублировал Вербицкого в ролях Державина в “Пугачевщине” и графа де Льевиля в “Продавцах славы”, играл Трубецкого в “Николае I и декабристах” (1926), выходил в роли патриарха в “Царе Федоре Иоанновиче” (1927), играл Гугу в “Унтиловске” (1928) и гимнаста Тибула в “Трех толстяках” (1930) (обе роли — не в первом составе); выступал на сцене МХАТ до 1936 г., новых ролей не имея и опытов режиссерской работы здесь не предпринимая (исключение — неудачная попытка поставить “Скупого рыцаря” с Л. М. Леонидовым). Как педагог и режиссер он реализовал себя в собственной студии, которую вел с 1924 г. Здесь З. развивал вахтанговские идеи театральной игры, обнаженного приема, который, однако, оправдывается неподдельностью актерского существования. Дальнейшая долгая и разнообразная биография его с МХАТом не пересекалась.

И. С.

Николай Николаевич Засухин

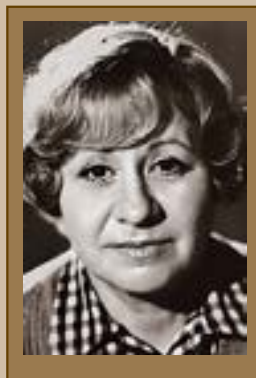


(7.4.1922, село Иващенко, Самарская губ. — 25.8.1992, Москва) — актер. Н.а.РСФСР (1964). Служил в армии (1940 — 1946). Учился в студии при Куйбышевском академическом театре им. М. Горького (1947 — 1948). До 1972 г. — ведущий актер этого театра (Отелло, Федя Протасов в “Живом труппе”, Петр

Артамонов в инсценировке романа Горького и др.). Всероссийский успех ему принесла роль Ричарда III. Был приглашен в МХАТ в 1972 г., где его актерская судьба не имела счастливого продолжения. В Художественном театре сыграл 17 ролей, среди которых: Ленин (в “Кремлевских курантах”, 1973, новая редакция, и в “Шестом июля”, 1974), Иван (“Иван и Ваня”, 1974), Мамелюк (“Мятеж”, 1977). При разделе театра вошел в МХАТ им. Горького (Лука, “На дне”, 1987; дед Егор, “Прощание с Матёрой”).

К. Р.

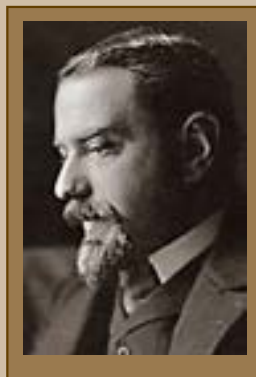
Бронислава Ивановна Захарова



231

(р. 16.1.1941, Красногорск, Московская обл.) — актриса. З.а.РСФСР (1990). Окончила студию при ЦДТ в 1961 г. (ученица А. В. Эфроса); играла в разных московских театрах. Была приглашена в МХАТ на роль Тильгуля в “Синей птице” в 1978 г. С 1979 по 1995 г. — в труппе театра. Начав с “травести” и девчонок (Федя, “Старый Новый год”, 1979; Том Кенти, “Принц и нищий”, 1980; Цыпкина, “Вагончик”, 1982), вскоре сменила их на характерные “возрастные роли”, многие из которых исполняла с блеском: Лукерья (“Кроткая”, 1985), тетя Паша (“Тамада”, 1986), бабка Маруся (“Перламутровая Зинаида”, 1987), Скорикова (“Московский хор”, 1988), Мать (“Темная комната”, 1991), мамка (“Борис Годунов”, 1994), Батюшкова (“Любовь в Крыму”, 1995) и др. Всего сыграла 27 ролей.

Николай Николаевич Званцев



(6.6.1870, Нижний Новгород — 17. [18?] 5.1923, Москва) — актер, режиссер, композитор, певец, художник. До того, как в 1903 г. он вступил в МХТ, З. — выпускник Московской консерватории по классу пения — несколько сезонов провел в Тифлисской опере, а затем в Опере Зимина в Москве, где заведовал художественной частью.

Разнообразно одаренный, он и преподавал в Московской консерватории в оперных классах, и сочинял песенки для мхатовских капустников, для “Летучей мыши”, славился остроумными экспромтами. В МХТ служил с 1903 по 1911 г. Наиболее известная его работа — Чтец в “Братьях Карамазовых”; играл также Пимена в “Борисе Годунове”, 1907; губернатора Шаафа в “Месяце в деревне”, 1909. Вернувшись в Художественный театр в ноябре 1920 г., З. до конца жизни работал здесь в режиссерском управлении и в репертуарной комиссии.

Михаил Николаевич Зимин

209
210

(5.8.1930, Нижний Новгород — 30.12.1991, Москва) — актер. Н.а.РСФСР (1974). Работал слесарем. Учился в Горьковском театральном училище (1947 — 1951). В 1951—1952 гг. — артист Горьковского театра драмы. Закончил Школу-студию в 1954 г. и тогда же вступил в МХАТ, где служил до конца жизни. Принимал участие в руководимой О. Н. Эфремовым “Студии молодых актеров” (1957—1958; играл Бороздина-отца в “Вечно живых”). Был одним из ведущих актеров нового поколения Художественного театра, играя центральные роли в классическом и современном репертуаре, среди которых: Нил (“Мещане”, 1954), Бахирев (“Битва в пути”, 1959), Галена (“Дом, где мы родились”, 1963), Лопухин (“Вишневый сад”, 1963), Крылов (“Иду на грозу”, 1964), Левашов (“Три долгих дня”, 1964), Войницкий (“Дядя Ваня”, 1965), Мышлаевский (“Дни Турбиных”, 1968), Ростанев (“Село Степанчиково”, 1970), Кола Брюньон (“Кола Брюньон”, 1972), Собакевич (“Мертвые души”, 1973), Батарцев (“Заседание парткома”, 1975), Курслепов (“Горячее сердце”, 1976), Франсиско Гойя (“Сон разума”, 1982), Он (“Эльдорадо”, 1983). При разделе труппы вошел в МХАТ им. Горького: Симонов-Пищик (“Вишневый сад”, 1988), Росс (“Макбет”, 1990). Всего в списке сыгранного им 54 роли. Наиболее уверенно он чувствовал себя в ролях своих соотечественников и современников, с грубоватой убедительностью разгадывая социальные типы, их психологию и “пластику”.

К. Р.

Николай Антонович Знаменский



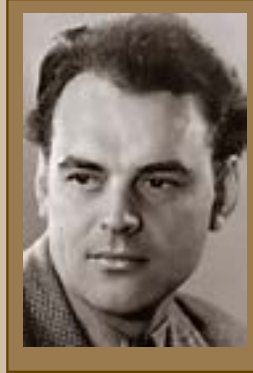
(11.11.1884, Вятка — 23.11.1921, Москва) — актер. Родился в семье священника. В 16 лет уехал в Москву, мечтая стать артистом. Зарабатывая на хлеб, пел в храме Христа Спасителя. У него был красивый низкий голос. После успешного окончания Московского театрального училища по классу А. П. Ленского в 1907 г. З. был при-

20
59

нят в Художественный театр и сразу вошел в репертуар. На премьере “Бориса Годунова” он сыграл три роли — дьяка Щелкалова, Вишневецкого и пленника Рожнова; в следующем сезоне играл Басманова. Был введен на ответственную роль нищего Тю-“Справедливости” в “Драму жизни” (сезон 1907/08). На премьерах “Синей птицы” и “Анатэмы” он был Время и Некто, хранящий заветы, в “Гамлете” — Дух отца Гамлета. В 1914 г. сыграл в спектакле Первой студии “Калики перехожие” по исторической фантазии В. М. Волькенштейна. В журнале “Рампа и жизнь” о нем писали: “Нельзя не изумляться глубине, нежности и красоте образа, созданного г.Знаменским (Алексей) — вот артист с громадной, светлой будущностью!” Вернувшись в МХТ после окончания Первой мировой войны (З. был на Кавказском фронте, сохранились его письма Станиславскому), он вступил в новые для него роли — в сезон 1918/19 играл Скалозуба в “Горе от ума”, в 1919/20 — Ваську Пепла в “На дне”, Астрова в “Дяде Ване”, Адама в премьере “Каина” Байрона. Жизнь З. оборвал несчастный случай: заменив исполнителя роли Войницкого на выездном спектакле “Дяди Вани” в Введенском народном доме, он на сцене в темноте упал в открытый люк и умер в больнице в день своего рождения: этому высокому, красивому, талантливому артисту исполнилось 37 лет. “Умер мой сын” — так сохранилась в памяти близких реакция К. С. Станиславского. Он написал трогательное письмо с объяснением случившегося осиротевшей матери З.

В. Давыдов

Лев Федорович Золотухин



(29.7.1926, Москва — 9.6.1988, Москва) — актер. З.а.РСФСР (1963). Окончил Школу-студию в 1949 г. В 1949 — 1950 гг. — в Театре Комедии в Ленинграде, а в 1950 — 1954 гг. — в Русском драматическом в Риге. В МХАТ был приглашен в феврале 1954 г. Все роли, ему достававшиеся, он играл с какой-то особой страстью и жаром: и Власа

в “Дачниках”, и Ваську Пепла в “На дне”, и Мышлаевского в “Днях Турбиных”, и Дмитрия Карамазова. Его мужественное обаяние проявлялось не только в таких ролях, как Платон Кречет и матрос Рыбаков в “Кремлевских курантах”, но и в характерных ролях — в Наркисе в “Горячем сердце”, в городничем в “Ревизоре” и Ноздреве в “Мертвых душах”. И хотя ему пришлось, как и многим молодым актерам в те годы, играть после прославленных актеров второго поколения, его исполнение всегда было ярким и храбрым. В перечне работ З. во МХАТе также Лисаневич (“Лермонтов”), Дмитрий Стоянов (“Дмитрий Стоянов”), художник Кумакин (“Третья патетическая”), Биф (“Смерть коммивояжера”), Васька Окорок (“Бронепоезд 14-69”), Карабаш (“Утоление жажды”), Ляпкин-Тяпкин (“Ревизор”), Садовников (“Единственный свидетель”), Белов (“Мятеж”), Геншель (“Возчик Геншель”), Виктор Лагутин (“Сталевары”). Эта роль (ввод, 1981) оказалась единственной, которую З. сыграл в постановке художественного руководителя театра Ефремова (своего однокурсника): репетировал в “Заседании парткома”, но затем выпал из этой работы. В 1983 г. перешел в Малый театр.

В. Давыдов

Леонид Генрихович Зорин



(р. 3.10.1924, Баку) — драматург, прозаик. Учился в Бакинском университете и в Литературном институте им. Горького. Ранний дебют в Малом театре завоевал ему попу-

199
210

лярность; после пьес “Откровенный разговор” и особенно после “Гостей” (1953) основной чертой его дарования казалась склонность к общественно-нравственной проблематике, к анализу вновь возникающих социальных коллизий и типов. В Художественном театре в этом ключе была истолкована его пьеса “Друзья и годы”, но спектакль явно проигрывал пьесе в точности и глубине наблюдений (1963, реж. — приглашенный из ЦТСА А. А. Петров; в ролях: К. Н. Еланская, Л. Г. Качанова, Е. А. Хромова, Н. П. Алексеев, Л. И. Губанов, М. Н. Зимин, И. М. Кудрявцев, Л. Г. Топчиев и др.). Более органичной оказалась связь драматурга с “Современником”, где после работы над пьесой “По московскому времени” О. Н. Ефремов начал его “Декабристами” историческую трилогию, посвященную судьбам русской революционной мысли (1967). Придя в МХАТ, Ефремов включил в репертуар пьесу З. о Пушкине — диалоги “Медная бабушка”. Спектакль, режиссерскую работу над которой начинал Михаил Козаков и центральную роль готовил Ролан Быков, был категорически отвергнут министром Е. А. Фурцевой; Ефремов добился права завершить и играть спектакль “под личный ответ” и при условии, что он сам будет и режиссером, и исполнителем роли Пушкина (в постановке принимал участие также А. А. Васильев; премьера — 19 февраля 1975). В спектакле, который шел на музыке Моцарта, играли Е. А. Евстигнеев (Соболевский), А. А. Попов (Жуковский), В. С. Давыдов (Вяземский), И. П. Мирошниченко (Карамзина), М. В. Юрьева и Е. С. Васильева (Фикельмон).

И. С.

Анастасия Платоновна Зуева



(5.12.1896, село Спасское, Тульская губ. — 23.3.1986, Москва) — актриса. Н.а.СССР (1957). Училась в школе Н. Г. Александрова, Н. О. Массалитинова и Н. А. Подгорного, преобразованной в 1916 г. во Вторую студию. Участвовала в спектаклях Второй студии “Зеленое кольцо” Гиппиус, “Младость” Андреева, “Сказка

120
122

об Иване-дураке” М. А. Чехова по Льву Толстому; запомнилась ее зловещая старуха-хозяйка в “Истории лейтенан-

126
130
132
134
153
195
236

та Ергунова". В МХТ играла в "Селе Степанчикове" (приживалка, сезон 1918/19), в "Ревизоре" (унтер-офицерша), вводилась на роль Тильтия (сезон 1922/23). Вместе с остальными студийцами в 1924 г. вступила в МХАТ (Кума в "Пугачевщине" Тренева, 1925; эпизоды в "Растратчиках" Катаева, в "Бронепоезде" и "Блокаде" Вс.Иванова). Ее репертуар украшали роли в русской классике, требовавшие точного знания национального быта и плотной характерности, чаще всего комедийной: Коробочка ("Мертвые души", 1932), Домна Пантелевна ("Таланты и поклонники", 1933), знахарка Зобунова и странница Феклуша ("Егор Булычов и другие" и "Гроза", 1934), Глафира Фирсовна ("Последняя жертва", 1946), Улита ("Лес", 1948), кухарка ("Плоды просвещения", 1951), Мерчуткина ("Чеховские страницы", 1979) и др. В том, как играла Островского эта верная выученица школы МХАТа, можно было угадывать дальние — "корневые" — связи с искусством Садовских, с их чувством сценического слова. Она сохраняла невозмутимый яркий юмор решения роли при драматических поворотах общего сюжета и судьбы ее персонажа (попадя, "Унтиловск", 1928; Матрена, "Воскресение", 1930; Мавра, "Земля", 1937; Марья, "Любовь Яровая", 1938; Квашня, "На дне", 1941; Анфиса, "Три сестры", 1958). Среди ее ролей — Авдотья Ивановна ("Зеленая улица", 1948), Луша ("Илья Головин", 1949), Пошленкина ("Ревизор", 1967), мать Альдонсы ("Дульсинья Тобосская", 1971), Манефа ("На всякого мудреца...", 1973), Варвара Антоновна ("Уходя, оглянись!", 1976). Актерский дар З. вдохновил Бориса Пастернака на знаменитые строки ("талант единственная новость, которая всегда нова"). З. оставила мемуары.

И. С.

Лидия Игнатьевна Зуева



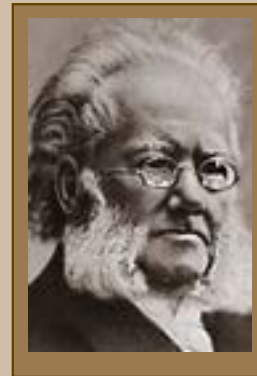
(2.4.1896, Москва — 25.9.1938, Москва) — актриса. Гимназию окончила в Рыбинске. Театральное образование получила в школе Н. Г. Александрова, Н. О. Массалитинова, Н. А. Подгорного. В 1916 г., при преобразовании школы во Вторую студию, стала ее актрисой. Сыграла там Тоню

130

("Зеленое кольцо", 1919), Марфушу ("Узор из роз", 1920), Четырку ("Сказка об Иване-дураке", 1922). В МХАТ работала с 1925 по 1938 г. Первые роли сыграла, еще будучи студийкой: Неродившаяся душа и Насморк в "Синей птице", 1921, 1923; Бенинга Бирон и Иоанн Антонович в спектакле Студии МХАТ "Елизавета Петровна", 1925. В МХАТ З. сыграла 15 ролей, среди которых Янина ("Растратчики", 1928), Анна ("На дне", сезон 1930/31), Амалия Карловна ("Страх", 1931), Рахиль ("Пиквикский клуб", 1934). "Л. И. Зуева обладала несомненным артистическим дарованием, но развиться ему не дала продолжительная болезнь; туберкулез свел талантливую актрису в преждевременную могилу", — писал Н. Д. Телешов ("Кого не стало. Актеры, деятели и работники Художественного театра". Музей МХАТ).

О. Р.

Генрик Ибсен

24
25–26
48–49
300
301

(20.3.1828, Шиен — 23.5.1906, Христианиа) — норвежский драматург. В дореволюционном репертуаре Художественного театра он занимал значительное место: здесь были поставлены девять его пьес, из них шесть еще при жизни писателя. Если театр и не вступал со скандинавским классиком в личные контакты (как с Метерлинком или Гауптманом), несомненно некий "личный элемент" в растянувшемся на годы диалоге с его идеями — нравственно-философскими и чисто художественными. Уже в первом сезоне была поставлена "Эдда Габлер" (М. Ф. Андреева — Эдда, К. С. Станиславский — Левборг, М. П. Лилина — Тея, И. М. Москвин — Тесман, А. Л. Вишневецкий — Бракк). Далее шли "Доктор Штокман" и "Когда мы, мертвые, пробуждаемся" (1900), "Дикая утка" (1901), "Столпы общества" (1903), "Привидения" (1905), "Бранд" (1906), "Росмерсхольм" (1908), "Пер Гюнт" (1912). К этим осуществленным работам можно присоединить пьесы, не только внесшиеся в планы, но и глубоко продуманные, внутренние "срепетованные" — "Эллида" ("Женщина с моря"), дилогия "Кесарь и Галилеянин" и др. Независимо от меры зрительского успеха (из девяти постановок только двум — Доктору Штокману и Бранду — он сопутствовал вполне), МХТ ставил И. снова и снова; через его пьесы прошли практически все артисты (даже немислимый, казалось бы, вне русского репертуара А. Р. Артем играл старика Эддаля в "Дикой утке"). "Доктор Штокман в моем репертуаре — одна из тех немногих счастливых ролей, которая влечет к себе своей внутренней силой и обаянием, — писал Станиславский. — Впервые прочтя пьесу, я сразу ее понял, сразу зажил ею и сразу заиграл роль на первой же репетиции. [...] В пьесе и роли меня влекли любовь и не знающее препятствий стремление Штокмана к правде".

На вопрос — кто из актеров произвел на вас самое большое впечатление? — “старики” МХАТ неизменно отвечали: “Конечно, Станиславский в “Штокмане”. Гениальным называли и его исполнение роли Левборга (играл он также консула Берника в “Столпах общества”). Огромной любовью пользовался Качалов в роли Бранда (в пьесах Ибсена кроме нее он играл Рубека, “Когда мы, мертвые...”, Яльмара в “Дикой утке”, Теннесена в “Столпах общества”, пастора Мандерса в “Привидениях”, Росмера в “Росмерсхольме”). Среди удач театра были фру Альвинг — М. Г. Савицкая (“Привидения”), Анитра — А. Г. Коонен и Озе — С. В. Халютин (“Пер Гюнт”). Неоднократно участвовала в ибсеновских спектаклях О. Л. Книппер-Чехова: Майя в “Когда мы, мертвые...”, Лона в “Столпах общества”, Регина в “Привидениях”; Ребекку в “Росмерсхольме” она сыграла дважды: в МХТ в 1908 г. и в Первой студии, в постановке Е. Б. Вахтангова — десять лет спустя. Она вспоминала, что символистские драмы И. манили, но чем-то вселяли недоверие, и что Станиславский решительно отказывался от постановки, ссылаясь, что не понимает их.

Немирович-Данченко, который издавна слыл в театрально-литературных кругах “ибсенистом” (“Нора”, выпускной спектакль “Филармонистов” с Москвиным—Ранком и Н. Н. Литовцевой в заглавной роли, поддержала эту репутацию) и который оставался главным инициатором обращений МХТ к его драмам, точно определял особое место И. в творческой жизни театра: “Наши актеры — Московский Художественный театр — скорей как бы закаляли в себе, работая над Ибсеном, какие-то этические черты, чем непосредственно пленились Ибсеном, как пленились в свое время, скажем, Достоевским, Чеховым, Тургеневым, Гауптманом. Но Ибсен не меньше всех воспитывал в них дух стойкости, черты какого-то внутреннего героизма и, во всяком случае, разумного отношения к идейной стороне их работы”. Сам он и в символистской пьесе “Когда мы, мертвые, пробуждаемся”, и в “Росмерсхольме” (также не ставшем его режиссерской удачей) видел тот “реализм, отточенный до символа”, к которому потом стремился всю жизнь.

МХАТ вновь обратился к драматургии И. в сезоне 1933/34 г. Уже начались и казались многообещающими репетиции пьесы “Привидения”, которые вел В. Г. Сахновский с Книппер-Чеховой в роли фру Альвинг и совсем еще молодым тогда Юрием Кольцовым — Освальдом. Но эта

работа не была разрешена театру руководящими органами как идеологически сомнительная. В последний раз МХАТ ставил И. в 1960 г. (“Кукольный дом”).

В. Виленкин

Всеволод Вячеславович Иванов



116–119
121–122
319

(12.2.1895, пос. Лебяжье, Семипалатинская губ. — 15.8.1963, Москва) — прозаик, драматург. Один из талантов, входивших в группу “Серапионовы братья” (на вопрос, с кем они в послеоктябрьском раскладе гражданских сил, в своем манифесте они давали ответ: “Мы с пустынником Серапионом”), уже завоевавший признание

своими “Партизанскими повестями”, “Голубыми песками”, рассказами “Дитё” и “Лога”, он был в числе первых литераторов, с которыми стал искать сближения МХАТ, вернувшийся на родину в 1924 г. после двухлетнего отсутствия.

И. применял мастерство орнаменталиста и формальное экспериментаторство к материалу, с которым был связан кровно, в который врос в годы скитальческой и яркой жизни; он сам был явлением и загадкой современной культуры, — в Художественном театре к нему приглядывались жадно.

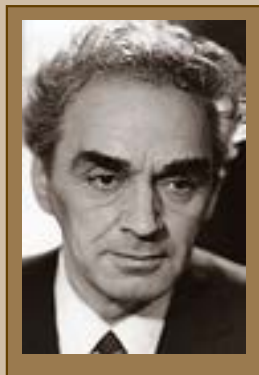
И. в “Партизанских повестях” с глубинной парадоксальностью разрабатывал мотив стихии, которая ищет для своей победы средств самообуздания; толпа, растекающаяся и свирепая, ищет на себя укорот. В одной из повестей, действие которой в пору “колчаковщины”, мужики приходят к скрывающимся в тайге беглецам-большевикам и спрашивают, сколько те возьмут за то, чтобы пойти к ним в вожди (до того шел толк, чтобы изловить этих самых большевиков и получить обещанную за их голову мзду).

Первоначально кусок из “Партизанских повестей” должен был войти в сборный вечер, посвященный 10-летию Октября. От идеи “сборного вечера”, однако, отказались. Из отрывка выросла пьеса “Бронепоезд 14-69” — плод совместных трудов всего театра, произведение весьма противоречивое. Искренним было стремление овладеть новым для себя жизненным и эстетическим материалом

(В. И. Качалов впервые в жизни играл мужика-вожака). Достаточно искренней была готовность дать лояльный отклик на юбилей Октября. Но число претензий к “Бронепоезду” было ничуть не меньшим, чем число претензий к “Белой гвардии” по мере его превращения в “Дни Турбиных”; притом И. оказался не в пример податливее Михаила Булгакова. Пьеса, начатая автором в эпическом ключе, мрачная, яркая, тяжеловесно-динамичная, передающая опасный, хмельной разброд вне-рациональных русских сил, временами так уступала официальным правилам юбилейной праздничной премьеры, что руководивший постановкой Станиславский радовался слухам об ее запрещении и ужасался энергии коллег (И. Я. Судакова и П. А. Маркова), которые отодвигали угрозу запрета ценою дальнейших уступок, подчеркивали руководящую роль партии, искали революционных победных нот для последней картины, заменяли похоронный марш — “Интернационалом” и пр. Еще драматичней шла работа МХАТ над следующей пьесой И. — “Блокадой”. Автор принес ее весной 1928 г., и она увлекла Немировича-Данченко мощью суровой атмосферы и обобщенностью. Н.-Д. решал ее в сотрудничестве с художником И. М. Рабиновичем, мастером скульпры и монументальным. Он наложил запрет на вмешательство в стиль и слог автора, к которому так охотно прибегали в постановке “Бронепоезда” (такова была привычка Судакова). По свидетельству Маркова, “Блокада” на сцене МХАТ “была образцом режиссерского мастерства в области создания современного философского спектакля”. Но эта работа осталась недооцененной. Театр сохранил интерес к своеобразной и трудной манере И., но творческий союз был надолго прерван, хотя в 1929 г. в МХАТ лежала пьеса “Верность”, в 1934-м — “Поле и дорога”; в 1935-м шел разговор о блистательных полублудных “Двенадцати молодцах из табакерки” (Б. Н. Ливанов начал репетировать), в 1939-м — об исторической фантазии “Кесарь и комедианты” (еще позднее — о пьесе “Главный инженер”). В 1953 г. Б. Н. Ливанов поставил его “Ломоносова”, сыграв заглавную роль, но эта работа была исходно поражена штампами “биографической драмы”, как они сложились к 50-м гг. Не стало событием и возвращение “Бронепоезда 14-69” в постановке И. М. Раевского (1963).

И. Соловьева

Лев Васильевич Иванов



(20.2.1915, Москва – 1.10.1990, Москва) – актер. Н.а. Литовской ССР (1960). Театральное образование получил под руководством А. Я. Таирова в студии при Камерном театре, на сцене которого и играл в 1935 – 1941 гг. В МХАТ был приглашен в 1961 г. из Вильнюсского русского театра, где И. работал с 1945 г. и пользовался репутацией отличного

197

исполнителя ролей Отелло, Незнамова, Жадова, Шванди в “Любови Яровой”, Хельмера в “Норе”, Черкуна в “Варварах”, Мересьева в “Повести о настоящем человеке”, Бахирева в “Битве в пути” и пр. Первыми работами И. на сцене МХАТ стали вводы в спектакли “Лиса и виноград” (Эзоп), “Осенний сад” (Кроссмен), “Убийца” (Вокэн) – все в 1962 г. В 1965-м получил роль Сатина. В дальнейшем актера занимали по преимуществу в современном советском репертуаре: “Тяжкое обвинение”, генерал Колотов и Логинов; “Вдовец”, Федоровский; “Над Днепром”, Струна; “Ночная исповедь”, Коверга; “Обратный счет”, где И. исполнял две роли – Паш, Гров; “Обратная связь”, Стекольников; “Шестое июля”, Чичерин; “Сталевабы”, Сундуков; “Заседание парткома”, Фроловский; “Так победим!”, профессор. Оригинальное дарование И. раскрылось в Художественном театре лишь однажды – в роли Ивана Коломийцева (“Последние”, 1971). В этом господине в прекрасной шубе, привычно актерствующем “из любого положения”, было угадано нечто неподдельное: испуг человека, в которого стреляли и, наверное, еще будут стрелять; испуг человека, который потрясен и обижен жизнью, вдруг потерявшей надежность, приятность. Стареющий отец семейства пел песню про то, что не сдастся наш гордый “Варяг”: красивым голосом, отчаянно и про себя самого. Но удача в роли Коломийцева не имела продолжения. При разделе театра И. вошел в труппу МХАТ им. Горького.

И. С.

Кира Николаевна Иванова

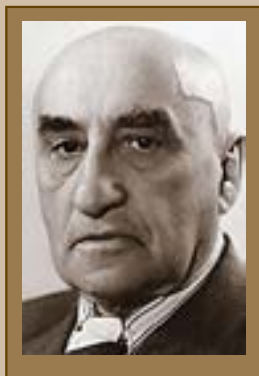


(Головко; р.11.3.1918, Ессентуки) – актриса, педагог. Н.а. РСФСР (1957). В МХАТ с сентября 1938 по 1950 и с 1957 по 1985 г. Была женой адмирала флота Головко. Прекрасные внешние данные, строгую красоту она сочетала с безукоризненной этикой. Впервые вышла на сцену МХАТ в роли кельнерши в “Пиквикском клубе” (1939). Основные

173

роли из 44-х, сыгранных ею, следующие: Наташа (“На дне”, 1942), Натали Пушкина (“Последние дни”, 1943), княжна Мстиславская (“Царь Федор Иоаннович”, 1944), Параша (“Горячее сердце”, 1945), Анна Вяземская (“Трудные годы”, 1946), Аксюша (“Лес”, 1948), Долли (“Анна Каренина”, 1957), Юлия Тугина (“Последняя жертва”, 1957), Ольга (“Три сестры”, 1958), Мария Стюарт (1959), Линда (“Смерть коммивояжера”, 1960), Либуше (“Дом, где мы родились”, 1962), Вдова (“Дон Кихот ведет бой”, 1965), Турусина (“На всякого мудреца довольно простоты”, 1973; в том же спектакле в 1984 сыграла Манефу), Полина (“Враги”, 1975), бабка (“Валентин и Валентина”, 1979). В 1985 г. перешла на педагогическую работу. Профессор Школы-студии по классу “мастерство актера”. В 1994 г. сыграла в МХАТ им. Чехова г-жу Пернель в “Тартюфе”, Рене в “Кабале святош”, Дору Абрамовну в “Московском хоре”.

Алексей Люцианович Иверов



(Фурманян; июнь 1883, Геленджик – 20.1.1967, Москва) – заслуженный врач РСФСР. Окончил медицинский ф-т МГУ в 1924 г. Заведующий медчастью МХАТ с 1923 г. до конца жизни. Помимо лечебной практики (его пациентами были и Станиславский, и Москвин, и большинство корифеев МХАТ) вел профилактические и оздоровительные мероприятия в труппе. За одновременную работу в органах Министерства внутренних дел

СССР И. за 19 лет выслуги получал пенсию (пенсионная книжка серия АД № 5915).

К. Р.

Борис Львович Изралеvский



(5.10.1886, Орел – 10.7.1969, Москва) – скрипач, дирижер. З.д.и. РСФСР (1938). Сын часового мастера, с семи лет учился играть на скрипке. В 1899 г. поступил в Московскую консерваторию, на хлеб зарабатывая игрою в театральные оркестрах (в театре Сабурова, у Корша, а с 1903 в МХТ как дирижер и солист). В 1910 г. И., по пригла-

шению Вл. И. Немировича-Данченко, жил у него в имении и дома, готовя в консерваторию сына Н.-Д. (Михаил Владимирович в дальнейшем был артистом Музыкальной студии МХАТ, в создании которой И. активно участвовал в 1919 – 1920). С 1908 г. И. принял должность заведующего музыкальной частью МХТ, которую до него исполнял Н. А. Манькин-Невструев. С небольшим перерывом И. оставался на этом посту до 5 марта 1953 г., когда спешно был выведен на персональную пенсию (в день смерти Сталина, после которой опасались окончательной развязки антисемитской – “антикосмополитической” – кампании). Принимал участие в музыкальном оформлении едва ли не всех спектаклей Художественного театра за годы своей работы, дописывая необходимые фрагменты к “Последней жертве”, “Идеальному мужу”, “Трудным годам”, был автором музыки к “Унтиловску”, “Хлебу”, “Квадратуре круга”, “Мещанам” (1949), “Второй любви”, “Заговору обреченных”, “Дачникам” (1953) и др. (в частности, им написан вальс для духовых к “Зеленой улице”). Последние годы жизни посвятил книге “Музыка в спектаклях Художественного театра” (М., 1965), где помимо интересных воспоминаний опубликовал большие фрагменты сочинений Саца и других работавших в МХТ композиторов.

К. Р.

Дамир Гибадрахманович Исмагилов



(р. 7.1.1959, Москва) — художник по свету. В 1978 г. закончил Театральное художественно-техническое училище, в 1987 г. — постановочный ф-т Школы-студии. В Художественном театре с 1977 г. Ставил свет к спектаклям “Татуированная роза” Уильямса, “Отец и сын” по рассказам Кафки и “Вагончик” Павловой.

По возвращении театра в Камергерский ставил свет к спектаклям О. Н. Ефремова “Вишневый сад”, “Горе от ума”, “Борис Годунов”, “Три сестры”. Работал с режиссерами К. М. Гинкасом, М. Г. Розовским, Р. Г. Виктюком, с художниками В. Я. Левенталем, С. М. Бархиным, Т. И. Сельвинской, Д. Л. и А. Д. Боровскими. С 1997 г. работает также в Большом театре.

Владимир Павлович Истрин



(31.12.1885, Москва — 12.10.1957, Москва) — актер. З.а.РСФСР (1948). Из дворян. Два технических высших образования (математический факультет Московского университета по специальности “теоретическая механика” и Московский институт инженеров транспорта) не удержали И. от увлечения театром. В 1913—1915 г. он становится учеником

176

Школы драматического искусства Н. Г. Александрова, Н. О. Массалитинова, Н. А. Подгорного. В Художественном театре И. работал с 1915 по 1930 и с 1932 по 1951 гг. В перерыве работал в Московском Рабочем театре. На сцене МХАТ сыграл 32 роли. Немирович-Данченко считал его типичным актером вспомогательного состава. Однако кроме эпизодических ролей вроде человека Мамаева (“На всякого мудреца довольно простоты”, 1916), отца и дедушки (“Синяя птица”, 1922, 1924), доктора и камергера (“Анна Каренина”, 1937, 1938), в его репертуаре были Бубнов (“На дне”, 1920), Горностаев (“Любовь Яровая”, 1939), Оптимист (“Кремлевские куранты”, 1942) и др.

О. Р.

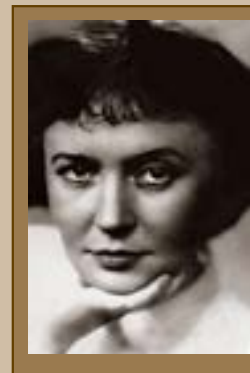
Юрий Сергеевич Калашников



(29.12.1909, Москва — 12.8.1988, Москва) — театральный деятель, доктор искусствоведения. Окончил театроведческий ф-т ГИТИС (1932). Печатался с 1931 г. Был редактором первого русского издания “Работы актера над собой” (1938). После успешной карьеры в Комитете по делам искусств, начатой в 1941 г., в чине начальника

Главного управления театров К. был в апреле 1948 г. уволен “за допущенные политические и государственные ошибки” (причиной была постановка оперы В. Мурадели “Великая дружба”, вызвавшая постановление ЦК КПСС. Партийный строгий выговор К. получил за подписью И. В. Сталина). Через год без малого К. взяли на работу младшим научным сотрудником в Институт истории искусств АН СССР, где он начал восхождение заново. Занимался этикой Станиславского (ряд статей, брошюра “Театральная этика К. С. Станиславского”, книга “Эстетический идеал Станиславского”). С 1956 по 1973 г. — зам.директора по научной части НИИИ. Принимал участие в создании “Очерков по истории русского советского драматического театра” в трех томах (М., 1954—1961). Был здесь автором ряда глав (“Формалистические направления в театре” и пр.). С 1973 г. — старший научный сотрудник, а с 1983 г. — и.о. руководителя научно-исследовательского сектора Школы-студии. При нем было подготовлено издание шеститомника режиссерских партитур К. С. Станиславского и ряд других работ сектора, задуманных прежним руководителем его, В. Н. Прокофьевым.

Валентина Васильевна Калинина



(р. 18.4.1923, Краснодар) — актриса. З.а.РСФСР (1963). Еще во время ее учебы (К. в 1947 была среди первых выпускников Школы-студии) старейшие артисты Художественного театра восхищались студенткой и даже говорили, что она своей редкой индивидуальностью напоминает им Комиссаржевскую. С первых же выходов на сцену (Флоренс в

спектакле “Домби и сын”, 1949) она покорила зрителей беспомощной чистотой и обаянием молодости. И потом в таких ролях, как Лиза в “Дворянском гнезде” (1957) и Нора в “Кукольном доме” (1960), а позднее — Елена в заново поставленных “Днях Турбиных” (1968), у нее всегда звучала какая-то грустная нота и трогательная тоска. Трепетность и робкое ожидание окрашивали роль Утраты в “Зимней сказке” (1958). Даже в решительности ее Софи (“Осенний сад”, 1956) угадывалась та же горечь. Позднее — в роли Софи в “Последних” (1972) — остро чувствовался драматизм души, накопившаяся боль. К. играла в МХАТ с сентября 1947 по 1985 г. В большинстве упомянутых выше ролей она была первой исполнительницей. Среди других ее работ — Валентина (“За власть Советов”, 1954), Элен Мариотт (“Убийца”, 1962), Дочь (“Все кончено”, 1979).

В. Давыдов

Галина Ивановна Калиновская



(13.4.1917, Киев — 9.4.1997, Москва) — актриса. Н.а.РСФСР (1972). Театрального образования не получила. Будучи родственницей А. К. Тарасовой, вступила в МХАТ в марте 1942 г. Сыграла 43 роли, из них большинство — вводы: Мария и леди Снiruэлл (“Школа злословия”, 1944 и 1955), Мейбл

179

(“Идеальный муж”, 1949), Наташа и Анна (“На дне”, 1952 и 1965), Ирина (“Три сестры”, 1956), Глэдис (“Юпитер

199

смеется», 1959), Коринкина («Без вины виноватые», 1969). Переиграла ряд ролей в «Анне Карениной» (1-я дама, приятельница Анны, Варя Вронская — 1957, жена посланника — 1959) и в «Кремлевских курантах» (Маша, 1956; дама испуганная, 1968; Забелина, 1978; дама с вязанием, 1985). Первая исполнительница ролей: Марья Константиновна («Плоды просвещения»), г-жа Ивенсен («Ангел-хранитель из Небраски»), Ида Штейн («Убийца»), Фаина («Утоление жажды»), Елена («Дым отечества»), Люсьена («Жил-был каторжник»), Виктория Ивановна («Единственный свидетель»), Маша в новой постановке «Бронепоезда 14-69» (1963), Мамаева в новой постановке «Мудреца» (1973) и др. Сыграла Софью в «Последних» (1971), корреспондента телевидения в «Сталевахах» (1972), Авдотью Назаровну в «Иванове» (1977). Артистической удачей стала главная роль в спектакле «Тихая ночь» (1985). К. была одной из самых активных общественниц в театре, неоднократно занимала выборные должности. При разделе театра вошла в МХАТ им. Горького, играла бабушку в «Валентине и Валентине», Элен в «Пути в Мекку», Улиту в «Лесе».

Евгений Васильевич Калужский



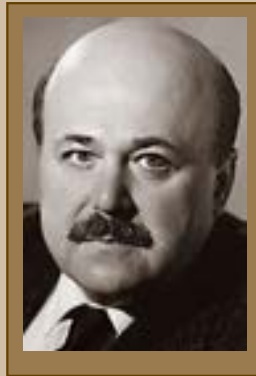
(20.1.1896, Москва — 21.3.1966, Москва) — актер, заведующий труппой и репертуарной конторой. З.д.и.РСФСР (1948). Сын В. В. Лужского — одного из основателей МХТ. Окончил юридический ф-т Московского университета (1918). С 1915 г. учился в Школе драматического искусства у Н. Массалитинова и Н. Александрова. В

МХАТ с августа 1916 по сентябрь 1952 г. (ушел в Малый театр). С весны 1917 г. занимался труппой и репертуаром. Исполнил 43 роли, в основном эпизодические. Первый исполнитель: Остерман в «Елизавете Петровне», Федулов в «Пугачевщине», Студзинский в «Днях Турбиных», маркиз де Прель в «Сестрах Жерар», Мердок в «Рекламе», воспитатель наследника Тутти в «Трех толстяках», зять Мижуев в «Мертвых душах», Боб Соьер в «Пиквикском клубе», брат Верность в «Мольере», Скептик в «Кремлевских курантах», Данзас в «Последних днях».

105

Среди его ролей также Дож («Отелло», 1930), Тихон (дублировал Добронравова в «Грозе», 1938), князь Тугоуховский («Горе от ума», 1939). Руководил военно-шефской комиссией МХАТ.

Александр Александрович Калягин



(р.25.5.1942, село Матлыж, Кировская обл.) — актер, режиссер. Н.а.РСФСР (1983). Окончил медицинское училище, два года работал на «скорой помощи». Поступил в Театральное училище им. Щукина. После окончания работал в Театре драмы и комедии на Таганке (1965—1967), Театре им. Ермоловой (1967—1970). В 1970 г. на короткое

время оказался в «Современнике», откуда в 1971 г. перешел за О. Ефремовым в Художественный театр.

На Таганке К. сыграл Галилея (вслед за В. Высоцким), в Театре им. Ермоловой — «Записки сумасшедшего» Гоголя.

Гоголевский герой проявил глубину и драматические возможности дарования К. Непосредственность и правдивость в любых ситуациях, артистизм и взрывной темперамент К. определили неправдоподобно широкий диапазон его ролей. Протеизм свойствен артисту в высшей степени — он одинаково убедителен в фарсовой «тетке Чарлея» (телефильм «Здравствуйте, я ваша тетька!») и в патетическом Ленине («Так победим!», 1981), в трагическом Феде Протасове («Живой труп», 1982) и в неуловимом Чичикове (кинофильм «Мертвые души»).

Поворотным для актерской биографии К. стал фильм по мотивам Чехова «Неоконченная пьеса для механического пианино» (реж. Н. Михалков), где К. сыграл трагедию бесхарактерного человека, доживающего жизнь в ситуации исчерпанного сюжета.

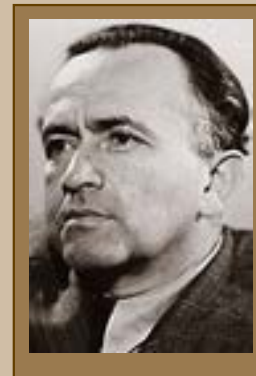
В репертуаре К. и русская классика (кроме Чехова и Толстого он играл и Горького — Шалимов в «Дачниках», и Гоголя — Швохнев в «Игроках», Кочкарев в «Женитьбе»), и классика западная (Оргон в «Тартюфе» Мольера, 1981). Ему охотно поручают роли современные драматурги: у Р. Ибрагимбекова К. играл Мурада в «Похожем на льва» (1974), у М. Рощина — Петра Полуорлова в спектакле «Старый

204
205
209
218
219
221–223
227

Новый год» (1973), отца Алеши в комедии «Муж и жена снимут комнату» (1976), Табака в «Перламутровой Зинаиде» (1987), у А. Гельмана — Фроловского в «Заседании парткома» (1975) и Леню Шиндина в пьесе «Мы, нижеподписавшиеся» (1979), у А. Галина — Симоны в «Тамаде» (1986), у В. Арро — Чугуева в «Трагиках и комедиантах» (1991). К. столь же восприимчив к разнообразию задач, которые ставят авторы пьес, как и к индивидуальности режиссера (кроме Ефремова с ним в спектаклях МХАТ работали Анатолий Эфрос, Кама Гинкас, Николай Скорик, Роман Козак). Творческий поиск неоднократно побуждал К. к участию в новых антрепризах: Арт-Артель, «Игроки» Гоголя в постановке С. Юрского, «Чешское фото» (пьеса и постановка А. Галина). С 1993 г. К. создал собственное театральное дело — театр «Et caetera». К. преподавал в Школе-студии, в училище им. Щукина, а также за рубежом. На III съезде СТД (1996) избран председателем Союза театральных деятелей России.

К. Р.

Александр Михайлович Карев



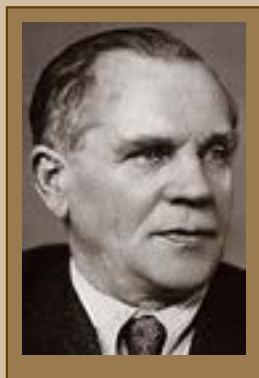
(наст. фам. Прудкин; 18.2.1899, Клин — 5.3.1975, Москва) — режиссер, актер, педагог. З.д.и.РСФСР (1969). В МХАТ с 1928 по 1971 г. (вышел на пенсию). Сыграл 35 ролей, по большей части второпланных. Был первым исполнителем в «Блокаде» (Смирнов, монтер), «Взлете» (Строголев), «Хлебе» (Кононов),

174–175

«Пиквикском клубе» (Додсон), «Любови Яровой» (Фольгин), «Школе зловосия» (Мозес), «Днях и ночах» (Проценко), «Зимней сказке» (моряк) и др. Был ассистентом режиссера в «Глубокой разведке» (1943), сорежиссером М. Н. Кедрова в спектаклях «Русский вопрос» (1947), «Дни и ночи» (1947), «Зеленая улица» (1948), «Залп «Авроры»» (1952), «Чужая тень» (1949), «Зимняя сказка» (1958). Режиссер постановки «Потерянный дом» (1951). Совместно с Н. Д. Ковшовым осуществил спектакль «Юпитер смеется» (1958), в соавторстве с Г. А. Герасимовым — «Смерть коммивояжера» (1960), с В. Я. Станицыным и И. М. Тархановым — «Цветы живые» (1961). Занимался педагогической работой, в Школе-студии был руководителем студентов выпуска 1951-го, 1955-го, 1961-го, 1962-го (приняв курс от скончавшегося Г. А. Герасимова), 1966, 1970 и 1974 гг. (среди его выпускников

— О. И. Борисов, В. Н. Богомолов, Е. И. Еланская, В. И. Коршунов, Л. С. Броневова, Г. Б. Волчек, И. В. Кваша, И. К. Кашицев, С. Н. Мизери, Г. П. Бортников, А. Я. Дик, А. Д. Жарков, В. И. Жолобов и другие).

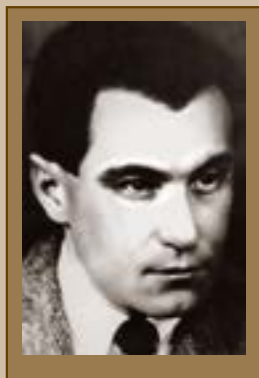
Алексей Иванович Касаткин



(13.3.1889, дер. Дворское Клинского уезда — 30.12.1962, Москва) — суфлер. Родом из крестьян. Закончил Ольховское городское училище в Москве. Готовился к поступлению на сцену. В 1907 г. подписал первый контракт в подмосковный дачный театр в Салтыковке как актер и суфлер. Служил суфлером в Вологде, Симбирске, Таганроге и др. В 1915

г. был суфлером К. А. Варламова во время его гастролей по провинции. В 1916–1918 гг. был на фронте. Работал в МХАТ с 1922 г. Завоевал всеобщую благодарность и уважение во время зарубежных гастролей, когда даже в центральные роли вводились новые исполнители и особенно часты были внезапные замены. По отзыву В. В. Шверубовича, “был идеальным суфлером, удивительно, можно сказать, артистически чутким. Он никогда не ошибался — пауза у актера или он забыл текст, в совершенстве зная актерскую психологию; он всегда подавал самое нужное, ключевое слово — то самое, услышав которое у актера вставал в памяти весь текст”.

Валентин Петрович Катаев



(16.1.1897, Одесса — 12.4.1986, Москва) — прозаик, драматург. В Художественном театре многие увлекались его индивидуальностью литератора, иронической тональностью его прозы; автор с каким-то скептическим восхищением следил за кульбитами сюжета, за житейской фантазмагорией. По инициативе театра К. превратил в пьесу

свою повесть “Растратчики” (череда лирико-сатирических “путевых картин”, странствия бухгалтера и кассира, соблазненных

322

казенными деньгами). Читка состоялась в январе 1927 г. Станиславский, увидевший в пьесе современную реплику “Мертвым душам”, гоголевским гиперболам, своей могучей фантазией расширял авторский замысел. В спектакле были заняты актеры мощные и острые — бухгалтера Прохорова играл Тарханов, кассира Ваничку репетировал Хмелев, их соблазнителя курьера Никиту — Баталов, инженера Шольте, растратчика-теоретика высокого полета — Топорков (по ходу репетиций К. С. поменял Топоркова и Хмелева их ролями); Янина, сварливая жена Прохорова, стала последней сколь-ко-нибудь развернутой работой Лилиной, и в ней отозвались, предстали постаревшими, измызганными и в чем-то глубоко несчастными ее прежние юные пошлячки — Лиза Бенш из “Микаэля Крамера”, Наташа из “Трех сестер”. Художником был приглашен И. М. Рабинович, с его даром сценического масштаба и метафоричности. Чем больше укрупнял свои задачи Станиславский, руководивший постановкой, тем меньше справлялся с ними режиссер спектакля И. Я. Судаков и тем очевидней лирическая структура пьесы начинала разваливаться под возлагавшимся на нее слишком большим социально-философским грузом. Работа была также омрачена неприятным инцидентом с Лилиной во время репетиций, который был раздут в прессе. Запомнившиеся отдельными блистательными моментами и вошедшие в биографию исполнителей, “Растратчики” (заодно с “Унтиловском”) были приняты в штыки критикой и подпали под политические обвинения. Спектакль, выпущенный в апреле 1928 г., успели показать в Ленинграде на гастролях, в следующем сезоне не играли. Зато счастливо сложилась судьба другой пьесы, “между делом”, шутя и играя написанной К. для молодежи МХАТ: “Квадратура круга”, водеvilная история двух супружеских пар, живущих в общей комнате, распадающихся и вновь, но уже в другом сочетании соединяющихся, завлекла актеров игровым началом и шаржевой узнаваемостью житейских черт. Понравился водеvil К. и только что вернувшемуся в Москву из Голливуда Немировичу-Данченко: угадав природу его обаяния, он помог Н. М. Горчакову на выпуске спектакля. “Квадратура круга” по числу представлений новых (“советского времени”) пьес уступила только “Дням Турбиных”. Трудно было сказать, который состав лучше — тот ли, где заняты В. Д. Бендина, М. А. Титова, М. М. Яншин, В. В. Грибков и Б. Н. Ливанов, или тот, где те же роли любящей домоседочки, независимой

юной спортсменки, их мужей-комсомольцев и буйного поэта-самородка Емельяна играли Н. А. Ольшевская, О. Н. Лабзина, А. Н. Грибов, И. М. Раевский и Б. Г. Добронравов. Актеры не боялись шалить в ролях, тонко чувствуя поддразнивающий юмор автора и художника В. И. Козлинского (в “Квадратуре круга” он дебютировал как сценограф). Следующая встреча МХАТ с драматургией К. произошла, однако, лишь через много лет и была безрадостна: в постановке “За власть Советов” (1954) принимал участие тот же Горчаков (вместе с М. Н. Кедровым и Г. А. Герасимовым), но личность режиссера и автора были неуловимы, властвовал тяжеловесный шаблон “большого военно-патриотического полотна”, как он сложился к концу 40-х гг. Как ни полагалось удерживать в репертуаре подобные постановки, спектакль прошел всего 25 раз.

И. Соловьева

Василий Иванович Качалов



(наст. фам. Шверубович; 30.1.1875, Вильно — 30.9.1948, Москва) — актер. На. СССР (1936). Сын священника. Оставил юридический ф-т в Петербурге ради сцены, на которой с первых любительских шагов имел огромный успех. В 1896–1897 гг. работал в театре Литературно-художественного общества (Петербург), затем в Казани и Саратове.

11
20–22
23
28
32
33
37
39
42–43
44–45
45–47
48–49
58–60
63
64
65–66
67
68
71–72
76

Весной 1900 г. вступил в МХТ; сначала обнаружил расхождение своих навыков с программой утверждавшегося здесь нового искусства, но этой программой увлекся всецело и уже в первой роли (царь Берендей, “Снегурочка”, 1900) услышал от Станиславского: “Вы — наш!” Его путь от небольших эпизодов (Григорий Годунов, Эльмс, Гарабурда в “Смерти Иоанна Грозного”, сезон 1900/01 г.) и от дублерства (Тригорин в “Чайке”, Вершинин в “Трех сестрах”) к ведущему положению был столь же скор, сколь и естествен; в письме Станиславского (июнь 1905) есть фраза: “... подумайте о том, чего мне стоило уступить первенство актера — Качалову... Я это сделал для дела...” Обладая неотразимым сценическим обаянием, чарующим голосом и всеми данными, чтобы первенствовать в традиционном амплуа героя-любовника, обладая

также точным юмором и мастерством характерности, обладая — наконец — той нервной тонкостью, обостренностью интеллекта, способностью жить на сцене философской проблемой, которые делали его идеальным исполнителем ролей недавно возникшего амплуа “героя-неврастеника”, К. всю жизнь совершенствовал в себе нечто иное: совершенствовал свое мастерство артиста “театра живого человека”, который строили создатели МХТ. Ради того, чтобы продолжать это совершенствование, он отказывался от всех соблазнов (в 1904 его уговаривал уйти в задуманный им новый театр Максим Горький; неоднократно звали на императорскую сцену с соответствующим жалованьем). С ролями К. связаны крупнейшие циклы работ МХТ: чеховский (Тузенбах, 1902; Петя Трофимов, 1904; Иванов, 1904), горьковский (Барон в “На дне”, 1902; Протасов в “Детях солнца”, 1905), цикл Достоевского (Иван, “Братья Карамазовы”, 1910; Николай Ставрогин в одноименной инсценировке “Бесов”, 1913), цикл Ибсена (Рубек, “Когда мы, мертвые, пробуждаемся”, 1900; Яльмар, “Дикая утка”, 1901; Хильмар Теннесен, “Столпы общества”, 1903; пастор Мандерс, “Привидения”, 1905; Бранд, 1906; Росмер, “Росмерсхольм”, 1908; доктор Штокман в возобновлении 1923). К. играл в важнейших спектаклях, относимых к историко-бытовой линии искусства МХТ (Юлий Цезарь в трагедии Шекспира, 1903; Пимен, “Борис Годунов”, 1907). В спектаклях, определявших наравне с постановками Чехова “линию интуиции и чувства”, он играл Иоганнеса Фокерата (“Одинокие” Гауптмана, 1903), Ивара Карено (“У царских врат” Гамсуна, 1909). Без него не обходились обращения театра (удачные или неудачные) к новым пьесам на современном русском материале (князь Старочеркасов, “В мечтах” Немировича-Данченко, 1901; Бортенев, “У монастыря” Ярцева, 1904; Максим Коптев, “Блудный сын” Найденова, 1905; Копейкин, “Стены” Найденова, 1907; Георгий Дмитриевич, “Екатерина Ивановна” Андреева, 1912; Федор Иванович, “Будет радость” Мережковского, 1916). Он получил роль Виктора Каренина в первой постановке “Живого трупа” (1911). Он участвовал в утонченно-бытовых интерпретациях русской классики (Чацкий, “Горе от ума”, 1906 и 1914; Глумов, “На всякого мудреца довольно простоты” Островского, 1910; Горский, “Где тонко, там и рвется” Тургенева, 1912; во время болезни Станиславского дублировал его в роли Ракитина, “Месяц в деревне”) — и он же участвовал в работах экспрессионистского толка (заглавная роль в “Анатэме”

Андреева, 1909). В символистской постановке Гордона Крэга (1911) сыграл Гамлета — рыцаря и мыслителя, тяготящегося золотыми узами материи и плененного серебристым прозрачным силуэтом Смерти. Тема смерти и бесстрашной заманчивой игры с нею пронизывала его Дон Гуана (“Каменный гость” Пушкина, 1915), а в роли “набоба” Пер Баста (“У жизни в лапах” Гамсуна, 1911) он искрился током жизнелюбия, плотского веселья бытия. Увлекался темой “радости-страдания”, репетируя то роль поэта Гаэтана, то роль Бертрана, “Рыцаря-Несчастье”, в предреволюционной работе МХТ — незавершенной постановке “Розы и Креста” Блока. Так же увлекался привидевшейся ему возможностью сыграть Епиходова из “Вишневого сада” — без комических трюков, в донкихотовском трагикомическом ключе как своего рода “Рыцаря-Несчастье”, злосчастного неудачника, всем на смех живущего сверхлюбовью к Дульсинее-Дуныше.

Эту пробу (никем не одобренную) К. предпринял в 1919 г., когда “Вишневый сад” повезла на юг группа актеров МХТ; в репертуаре был также “Дядя Ваня” (К. взял на себя роль Астрова, прежде им не игранную). Случилось так, что во время спектаклей в Харьков прорыв белых армий отрезал гастролеров от метрополии. “Качаловская группа”, как стали ее называть, начала странствия по югу России, отступая вместе с Деникиным. В репертуар были включены (кроме названных выше работ) “Три сестры” (К. играл Вершинина), “Гамлет”, “Братья Карамазовы”, “На всякого мудреца довольно простоты”. В “Вишневом саду” — поскольку игравший эту роль Н. А. Подгорный через фронт перебрался в Москву — К. взял Гаева, внеся в трактовку неожиданную жесткость юмора. В 1920 г. представления были перенесены в Грузию, а затем в славянские страны Европы, в Австрию, в Германию. Осознанная опасность разрушения своего искусства в отрыве от режиссуры и перспектива выезда воссоединившегося Художественного театра на длительные гастроли по Европе и Америке подвигла К. в 1922 г. поспешить с возвращением, которое рекомендовал ему Немирович-Данченко. Во время зарубежных гастролей 1922 — 1924 гг. он сыграл новые для себя роли доктора Штокмана и царя Федора Иоанновича, в котором он, в отличие от Москвина, ощущал тяжкую наследственность и внутреннюю надорванность. Первая роль К. по возвращении в СССР — Репетиллов в “Горе от ума” (1925); этот нежданно утрированный комедийный набросок так же не был принят публикой,

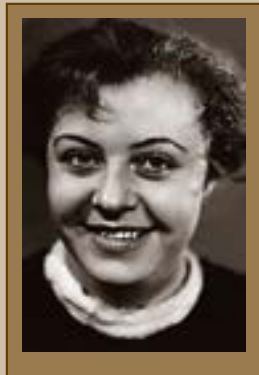
как и качаловский Епиходов. В последующих работах было очевидно стремление к эпическому масштабу, к тому, чтобы увидеть с большого расстояния общую историческую и философскую панораму и получить возможность оправдать то, что выглядит ужасным в непосредственной близости. В концертном репертуаре К. — “Двенадцать” и “Скифы” Блока, монологи из “Манфреда” Байрона; он репетирует (но не сыграет) Прометея Эсхила; в том же масштабе он брал фигуры народных вожаков Вершинина и Аладыгина в “Бронепоезде 14-69” и в “Блокаде” (1927, 1929). В работах, смежных этому опыту в области эпики, очевидна нарастающая резкость детализации, какой-то язвительный, подкарауливающий психологизм: так сыгран царь в спектакле “Николай I и декабристы” (1926) и Захар Бардин во “Врагах” Горького (1935). Шедвром актера стал Чтец (“От автора”) в “Воскресении” (1930), где саркастичность взгляда на общество не глушила толстовского — и качаловского — неискраемого чувства жизни, упоения ею. Лирическая нота любви и доверия к жизни была главенствующей в последней роли К., которую он сыграл в 63 года (Чацкий, новая постановка “Горе от ума”, 1938). Она же прокаршывала его чтение стихов, с которым К. выступал на концертной эстраде (Пушкин, Блок, Маяковский, Есенин и др.). На концертной эстраде он играл Эгмонта, Ричарда Ш; избрал монтажи, в которых играл по нескольку ролей (Брут и Антоний в III акте “Юлия Цезаря”, Барон и Сатин в IV акте “На дне”, II акт “Гамлета”). Одну из последних своих мхатовских ролей К. сыграл в “Талантах и поклонниках” (1933) — его суфлер Нароков был терпеливо умен и так же терпеливо возвышен в своих чувствах среди общей тупости и цинизма, хранил наивное, чудаческое и неподдельное благородство и святую любовь к разорившей его сцене. Оставила след случайная “замена” во “Врагах”, когда К. вместо своей постоянной роли Захара Бардина вызвался сыграть его брата Якова — человека с душой и без надежды, тихо исчезающего со сцены.

Судьба К. в глазах всех была судьбой счастливица, окруженного любовью и признанием (звание н.а. СССР он получил “в первом списке”). В силу интереса театра, которые всегда превалировали над личными интересами актера, однако остались невоплощенными многие начатые им роли: не только “Рыцарь-Несчастье” Бертран и Прометей, но и Тартюф, которого он репетировал в 1912/13 г., и Карандышев, которого он, отказываясь от Паратова, хотел играть в предпологавшейся в 1926 г. “Бесприданнице”, и Яго, о котором он мечтал и которого готов был играть хотя бы как дублер, и Кречинский

(“Свадьбу Кречинского” в 1938 г. должен был поставить Н. М. Горчаков), и Борис Годунов, которого он довел почти до премьеры и который был отменен в 1937 г., и Несчастливцев, которого еще прочил ему в 1942-м Немирович-Данченко (в том же году Н.-Д. писал об “Антонии и Клеопатре”: “Опоздали! Всего несколько лет назад — с Василием Ивановичем! Теперь же я бы боялся ему предложить”). Творчеству К. посвящена огромная литература. Наиболее содержательны труды Н. Е. Эфроса, П. А. Маркова, В. Я. Виленкина и летопись, составленная А. В. Агапитовой (в сб. “В. И. Качалов”. М., 1954).

И. Соловьева

Лариса Григорьевна Качанова



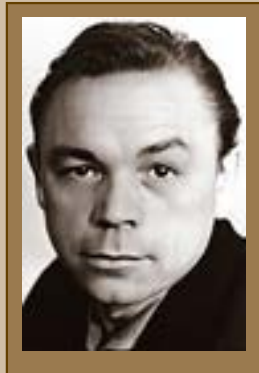
(Наумкина; р. 7.9.1935, село Чикоревка, Жердяевский р-н, Воронежская обл.) — актриса. Окончила Школу-студию в 1957 г. В МХАТ работала с сентября 1957 по октябрь 1972 г. Актриса лирического дарования, она была красива, трогательна и обаятельна не только в таких ролях, как Шуручка в “Дворянском гнезде” (1957), Аня в “Вишневом

саде” (1958), Елецкая в “Нахлебнике” (1969), но и в драматической роли Мэри Меррей в спектакле “Юпитер смеется” (1961). Однако ее силы применялись более всего в советском репертуаре — она переиграла множество Зин, Надь, Оль и Людмил. Из театра ушла тридцати семи лет.

Среди ее ролей — Марька (“Золотая карета”, 1959), Аня (“Битва в пути”, 1960), Людмила (“Друзья и годы”, 1963), Оля (“Свет далекой звезды”, 1964).

В. Давыдов

Владимир Терентьевич Кашпур

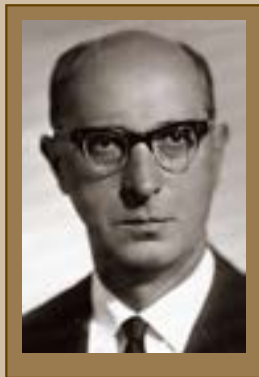


(р. 26.10.1926, село Северка, Алтайский край) — актер. Н.а.РСФСР (1986). По первой профессии — летчик. Окончил Школу-студию (1959). В МХАТ с 1961 г. Среди сыгранных им здесь десятков ролей: Мрачный гвардеец (“Три голстяка”, 1961), Казанок (“Кремлевские

куранты”, 1963), Пеклеванов (“Бронепоезд 14-69”, 1963), учитель (“Я вижу солнце”, 1964), Александрович (“Шестое июля”, 1965), Иван Капитонович (“Тяжкое обвинение”, 1966), Конь (“Враги”, 1970), Санчо Панса (“Дульсинея Тобосская”, 1972), Ван Ваныч (“Сталевады”, 1972), Зюбин (“Заседание парткома”, 1975; в 1976 играл здесь Потапова), Вася (“Старый Новый год”, 1978), Саяпин (“Утиная охота”, 1979), судья (“Вагончик”, 1982), батюшка (“Господа Головлевы”, 1984), Брылов (“Олень и шалашовка”, 1991), Зворыкин (“Суперфляй”, 1991), Пимен (“Борис Годунов”, 1994), Шприх (“Маскарад”, 1995), Шапкин (“Гроза”, 1996), Мармеладов (“Преступление и наказание”, 1996). Как режиссер-стажер принимал участие в постановке спектакля “Дульсинея Тобосская”. Преданность этого актера своему театральному дому, его добросовестное мастерство, органичность воплощаемых русских социальных типажей обеспечили ему прочное положение в труппе Художественного театра.

К. Р.

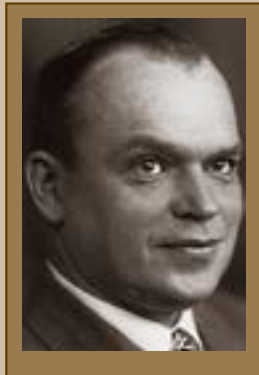
Виктор Михайлович Кедров



1976 г.

(26[13?].8.1912, Москва — 31.7.1981, Москва) — слесарь, токарь по металлу, зав. слесарной мастерской. Поступил в МХТ в 1928 г. учеником (после смерти рабочего тут старшего брата Вячеслава). С 1938 г. — зав. механическими мастерскими МХАТ. Работал с перерывом на 1941 — 1948 гг., вызванным мобилизацией на оборонные заводы, — до

Михаил Николаевич Кедров



(21.12.1893, Москва — 22.3.1972, Москва) — режиссер, актер, педагог. Н.а.СССР (1948). Сын священника, учился в духовной семинарии, а затем в Московском институте народного хозяйства, в 27 лет начал заниматься

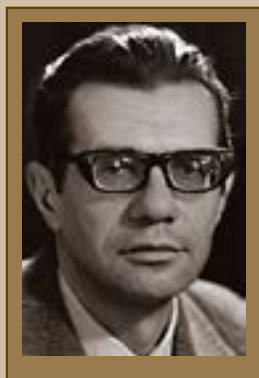
113
117
120
131–132
143
153–155
166–168
174–175
177–179
180–181
194

в Студии им. Грибоедова под руководством В. В. Лужского (в 1921–1923 учился также во ВХУТЕМАСе у скульптора А. С. Голубкиной); с 1922 г. — во Второй студии МХАТ (небольшие роли-вводы в “Младости”, “Сказке об Иване-дураке”, “Разбойниках”); в МХАТ поступил в 1924 г. вместе с остальными студийцами. Среди поручавшихся ему вводов — Федюк Старков, “Царь Федор Иоаннович” (1924), Христиан Иванович, “Ревизор” (1925), Татарин, “На дне” (1926), Симеонов-Пищик, “Вишневый сад” (1929). На премьере “Пугачевщины” играет Хрола (1925). Выработывался как мастер эпизода (сторож Максим, “Дни Турбиных”, 1926; китаец Син Бин-у, “Бронепоезд 14-69”, 1927; отец Иона, “Унтиловск”, 1928). Его дарование находило себе применение в весьма различных ролях: он играл идущего на каторгу революционера Симонсона в “Воскресении” (1930), сосредоточенного на своей вражде к большевикам кулака Квасова (“Хлеб” Киршона, 1931), сурового Мирона Горлова, учащего брата-генерала уму-разуму (“Фронт”, 1942), и зефирного Манилова (“Мертвые души”, 1932), сосредоточенного единственно на том, чтобы угощать и угощаться собственной сладостью. Был ли рисунок его роли лаконичен или — как в Манилове — изощренно разделан, суть сказанного им всегда тяготела к полной определенности. Отсюда опасность упрощения, когда он встречался с такой ролью, как Каренин (он играл его вслед за Хмельевым, 1938). В дальнейшем К. почти отошел от актерства (играл, “выручая”, Левшина во “Врагах”, 1939; Андрея Прозорова в “Трех сестрах”, 1942). Как режиссер в МХАТ дебютировал постановкой “В людях” по Горькому (1933). Участвовал в постановке “Врагов” (1935). “О Кедрове я высокого мнения — он подлинный художник и твердый человек”, — характеризовал его Станиславский в письме Немировичу-Данченко. К. был привлечен в 1936 г. к работе последней (Черно-драматической) студии Станиславского и руководил ею в 1938–1948 гг. Участвовал в последнем режиссерско-педагогическом опыте создателя “системы” (роль Тартюфа; спектакль был выпущен в постановке К. после смерти Станиславского, 1939). Уроки “системы” дали высокие результаты в лучших постановках К. — в “Глубокой разведке” Крона (1943) и в “Плодах просвещения” (1951). После смерти Немировича-Данченко, Хмелева и Москвина К. добился в 1946 г. положения художественного руководителя театра (в 1949–1955 — главный режиссер, с 1955 — член художественного совета, в 1960–1963 — председатель художественной коллегии МХАТ). Преданности нового худрука своим идеям драматически обернулась нарушением внутренней гармонии

театрального дела, которую его создатели умели поддерживать вопреки элементам разлада. При К. из театра были вынуждены уйти М. О. Кнебель, П. А. Марков. Споры о творческом методе решались теперь “наверху”. МХАТ в итоге был с одной стороны — канонизирован, а с другой стороны — распахнут перед драматургами-оккупантами, куда более агрессивными и куда менее одаренными сценически, чем рапповцы, напор которых сумел в начале 30-х гг. отразить Станиславский. Проявляя редкостную неуступчивость во всем, что касалось методики работы, К. был практически безразличен к жизненной правдивости пьес, с которыми приходилось иметь дело, и наряду с Чеховым, Островским, Шекспиром, Гоголем (“Дядя Ваня”, 1947; “Лес”, 1948; “Зимняя сказка”, 1958; “Ревизор”, 1966) он ставил апологию Сталина — “Залп «Авроры»” Большинцова и Чиаурели (1952), скороспелые отклики на очередные политические кампании и процессы — “Зеленую улицу” Сурова (1948), “Чужую тень” Симонова (1949). Заметим притом: К. лично никогда не подписывал одобренных всех этих процессов и расстрелов — не найти газеты, которой удалось бы выудить у него такую подпись. Быть может, в его поведении отозвались давнишние слова его учителя: мы занимаемся, так сказать, лишь постановкой голоса, — голос должен быть поставлен правильно, собираются ли петь “Интернационал” или “Боже, царя храни!”. К., в сущности, чувствовал себя прежде всего хранителем театральной теории и педагогом-практиком, утверждающим ее все равно на каком материале — ставя ли “Залп «Авроры»” или придя в “Современник” поработать над “Пятью вечерами” А. Володина (1959). В течение ряда лет вел при ВТО лабораторные занятия с режиссерами, пропагандируя “метод физических действий”.

И. Соловьева

Аркадий Васильевич Кеслер



(29.7.1924, Москва — 8.11.1985, Москва) — заведующий литературной частью МХАТ в 1963 — 1980 гг. З.р.к.РСФСР (1975). Окончил Литературный институт им. Горького (1946). В МХАТ пришел, имея за плечами опыт работы редактора по драматур-

гии в Комитете по делам искусств СССР (Министерство культуры), ответственного секретаря в альманахе “Современная драматургия”, ответственного секретаря секции драматургии МО СП СССР и пр. В начале работы К. в репертуар МХАТ были введены пьесы современных советских писателей — В. Лаврентьева, В. Коростылева, А. Штейна, Л. Шейнина, А. Арбузова, А. и П. Тур, В. Ежова, Э. Радзинского, начинающих авторов Г. Беленького, Е. Рамзина. Обновление на сцену принесли, однако, не они, а пришедшие во времена О. Н. Ефремова А. Володин, М. Роцин, А. Гельман. К. работал с новым главным режиссером МХАТ десять лет — до своего ухода в 1980 г. Под псевдонимом А. Котельщиков К. и сам выступал в драматургии (в МХАТ была поставлена его инсценировка “Села Степанчикова”, 1970).

К. Р.

Нина Федоровна Килимник



(р.6.6.1949, Таллин) — актриса. Приглашена во МХАТ в 1973 г., будучи студенткой училища им. Щукина (роли: Тильтиль, “Синяя птица”; Сашенька, “Село Степанчиково”; Санчика, “Дульсинея Тобосская” и др.). Окончив училище в 1974 г., вступила в МХАТ. Среди ее ролей — наследник Тутти (“Три толстяка”, 1974), Очкарик

и Маша (“Валентин и Валентина”, 1975), Люся (“Эшелон”, 1975; в 1985 введена в этот спектакль на роль Ирины), Федя (“Старый Новый год”, 1976), Наташа (“Муж и жена снимут комнату”, 1977), принц (“Принц и нищий”, 1980; в 1985 г. введена на роль Тома Кенти), Тереза, Бесси (“Татуированная роза”, 1987), Рая Скорикова (“Московский хор”, 1988), Катарина (“Амадей”, 1988), А. (“Темная комната”, 1990), королева (“Ундина”, 1991), Настенька (“Блаженный остров”, 1993), жена хозяина (“Плач в пригоршню”, 1993), графиня-внучка (“Горе от ума”, 1997).

Евгений Арсеньевич Киндинов



201
209
217
249
255

(р. 24.5.1945, Москва) — актер. Н.а.РСФСР (1989). Вступил в МХАТ по окончании Школы-студии (1967) и быстро завоевал прочное положение: стало ясно, что на этого актера, работающего поистине серьезно, чуждого на сцене эгоизму самодемонстраций, можно положиться, поручаешь ли ему центральную роль или рассчитываешь на него — участника ансамбля. С первого своего сезона К. был введен в спектакли основного репертуара МХАТ (Васька Пепел, “На дне”; матрос Рыбаков, “Кремлевские куранты”). О нем заговорили после его Валентина (“Валентин и Валентина”, 1971), где он и А. Вертинская играли заглавных героев. Одновременно та же пьеса М. Роцина с успехом шла в “Современнике”; если Константин Райкин нашел в своем Валентине энергию всплеск, порывистость переходов, то основу обаяния героя К. составляла трогательная надежность этого рослого мальчика, врожденное чувство мужской ответственности. К. стал неперенным участником премьер МХАТ, в которых О. Ефремов стремился заново сблизить театр с реальными и типами современности (Алексей Шорин, “Сталевавары”, 1972; Черников, “Заседание парткома”, 1975). Глубиной и душевной догадливостью было отмечено его исполнение роли доктора Львова в “Иванове” (1976), которого К. играл вовсе не самоуверенно-агрессивным тупицей, но человеком, беспомощным в своем сострадании умирающей пациентке и бессильным прорваться к душе Иванова (притом что душа эта его, Львова, влечет и чарует). Замечательнейшим созданием К. стал Медведенко в “Чайке” (1980) — он умилял своей жадной быть полезным, жадной бестактной и невопад, но такой искренней в этом долговязом учителе “из простых”. Один из ведущих актеров своего поколения, К. работает много; он был первым исполнителем таких разнообразных ролей, как Пассажир (“О женщине”), Рамиз (“Похожий на льва”), Мастер (“Бал при свечах”), маркиз д’Орсиньи (“Кабала святош”), Егор Черкун (“Варвары”), Костырин (“Трагики и комедианты”), Репетилов (“Горе от ума”), Афанасий Пушкин, Рожнов (“Борис Годунов”), Дикой (“Гроза”). К. обладал

смолоду всеми данными, чтобы играть лирико-романтические и даже героические роли своих современников, но ему был чужд приторный пафос советских “положительных образов”. С годами он находил себя в ролях характерных, где чем дальше, тем больше раскрывался его чуткий, терпеливый юмор. Одной из удач К. стала роль Якова Коломийцева в спектакле “Последние” в Театре-студии Табакова: смертельно больной, уставший, глубоко несчастный человек точно светился изнутри тихим благостным светом. Он не мог помочь, но его присутствие делало жизнь терпимее. Человеческая основательность, совесть, серьезность К. ценятся его коллегами, многие годы избирающими его председателем актерского совета МХАТ.

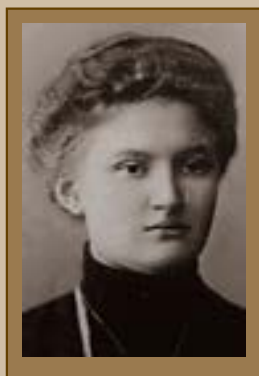
К. Р.

Галина Максимовна Киндинова



(урожд. Стецюк; р. 28.3.1944, Киев) — актриса. Закончила Школу-студию (курс В. К. Молюкова) в 1967 г. (ее соученики — Н. П. Караченцев, Е. А. Киндинов). В том же году поступила в труппу МХАТ. Как почти все вновь поступающие, прошла вводы в “Синюю птицу” (Молоко, Свет, Фея), играла Катюшу в “Валентине и Валентине” и пр. В дальнейшем списке ее ролей — Одинцова (“Евгений Базаров”), Наташа (“Колея”), Эра (“Московский хор”), Софья Дмитриевна (“Суперфляй”), мать Раскольников (“Преступление и наказание”).

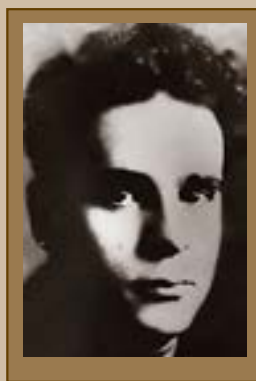
Мария Ивановна Кириллова



(Соколова; 22.7.1882, Рязань — ?) — портниха. Окончила приходскую школу. Начала трудовой стаж в костюмерной мастерской Зарайского. Работала при Станиславском в Охотничьем клубе с 1895 г., в МХТ — с открытия театра, так что может считаться одним из его

основателей. Оставалась здесь (с перерывами в 1909—1914, 1919—1922) до ухода по инвалидности в 1951 г. Как писал в ее характеристике Ф. Н. Михальский, К. “в театре шила, подготовила и собрала тысячи костюмов, одевала сотни актрис, но, главное, подготовила и обучила несколько десятков портних-одевальщиц. Ее деятельности и примеру мы обязаны тем, что в нашем театре и до сегодня существует только ему свойственный стиль и дух закусной работы”.

Владимир Михайлович Киршон



(6.8.1902, Нальчик — 28.7.1938) — драматург. В 16 лет ушел в Красную Армию, член РКП(б) с 1920 г. Участь в Коммунистическом университете им. Свердлова в Москве, пишет и ставит агитки. Затем преподает в ростовской совпартшколе; становится лидером здешней Ассоциации пролетарских писателей. С РАПП связывается

122
128

и дальнейшая деятельность К. в Москве. Дебютировал как драматург на профессиональной сцене (“Ржавчина”, в соавторстве с А. В. Успенским, 1926; “Рельсы гудят”, 1928, Театр им. МГСПС). На диспутах конца 20-х К. был застрельщиком атак на МХАТ, который после “Унтиловска”, “Растратчиков” и “Блокады” обвиняли уже не в игнорировании современности, но в сопротивлении пролетарской идеологии. Как сопротивление пролетарской идеологии рассматривался сам творческий метод театра.

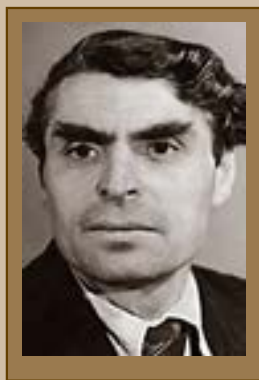
К. при всем принципиальном рационализме своих пьес и политизированной предвзятости подхода к проблемам, вокруг которых строил сюжет, обладал несомненным драматургическим темпераментом, умел создавать сценическое напряжение и разряжать его эмоциональными эффектами; строя характеры героев по жесткой схеме, он, однако, искал их доходчивого жизнеподобия. Немирович-Данченко в “Рабочей газете” от 25 марта 1928 г., говоря о премьере Театра им. МГСПС, оценивал именно это: “Все исполнители этого спектакля живые, настоящие люди. [...] “Рельсы гудят” — пьеса жизнерадостная, а сейчас нужны именно такие жизнерадостные и бодрые пьесы”. В конце 1928

г. К. читал мхатовцам свою историко-революционную драму “Город ветров” (она легла в основу оперы Л. Книппера “Северный ветер”, которую поставили в Музыкальном театре им. Немировича-Данченко, 1930). Поверив в органичность идейного темперамента молодого автора, оценив актуальность его тематики, Н.-Д. был готов спустить ему жесткость техники и огрубленность мысли. Не без озорства и с явным риском К. решили залучить в МХАТ; в работу приняли “Хлеб” — пьесу о классовой борьбе и о партийной линии в деревне. Злободневный материал при мхатовских темпах успел устареть к премьере (январь 1931), хотя ради “Хлеба” отодвигали постановку уже начатого “Страха” (в пьесах двух рапповских лидеров работали одни и те же режиссер и художник — И. Я. Судаков и Н. А. Шифрин). Тогда же Н. П. Хмелев увлекся “Первой Конной” Вс. Вишневского — и в МХАТ вошел еще один агрессивный и яркий оппонент его искусства, одновременно воевавший с эстетической программой К. и А. Афиногенова. Работа над “Хлебом” дала две актерские удачи: секретарь окружкома Михайлов — Б. Г. Добронравов, кулак Квасов — М. Н. Кедров. Но спектакль чуть не стал детонатором взрыва внутренних противоречий театра. В дискуссиях в Комакадемии и на других площадках вызрели утверждения: творческий метод МХАТ — если его поставить “с головы на ноги” — может и должен быть использован в интересах социализма, но для этого необходимо сменить руководство театра, которое остается на чуждых позициях. Идея превращения МХАТ в театр РАПП разыгрывалась в нескольких вариантах: был план овладения руководством изнутри; был план ухода группы молодежи и создания нового театра рапповской ориентации (его придерживались Судаков и Н. П. Баталов). Ситуация разрешилась после письма Станиславского Сталину (оно было написано при участии Горького и стало толчком для роспуска РАПП, последовавшего в апреле 1932 г., и для коренного изменения общественного статуса МХАТ). Творческие контакты с К. тем не менее были продолжены, Б. А. Мордвинов выступил на сцене филиала МХАТ в мае 1934 г. “Чудесный сплав” — комедию, получившую премию на правительственном конкурсе драматических произведений и в сезоне 1934/35 г. прошедшую в Москве в шести театрах, по количеству представлений в театрах РСФСР уступив только “Чужому ребенку”. Немирович-Данченко писал Станиславскому: “Это — чистейший водевиль с серьезной темой. Иногда переходит в чистейший фарс. Исполняется у нас

отлично — молодо, весело, очень просто и искренно... Грибов играет с особенным мастерством и художественностью — самой настоящей, высокой марки. Для молодых актеров это великолепная школа — чувствовать положение и подавать слова, не изменяя простоте и задачам” (архив НД, № 1810). Кроме А. Н. Грибова (Гоша) играли М. М. Яншин (Олег), Г. Г. Конский (Ян Двали), Н. И. Дорохин (Петя), В. Д. Бендина (Тоня). Спектакль отвечал тому, что говорил К. в докладе на I съезде писателей СССР “За социалистический реализм в драматургии!": “В советской стране создается новый тип комедии — комедии положительных героев. Комедия не высмеивает своих героев, но показывает их так весело, так любовно и доброжелательно подчеркивает их положительные стороны и качества, что зритель смеется радостным смехом, ему хочется брать пример с героев комедии, так же, как они, легко и оптимистично решать жизненные вопросы... Смех победителей, смех, освежающий как утренний зарядка, смех, вызванный не насмешкой над героем, а радостью за него, все громче и громче звучит на нашей сцене”. “Чудесный сплав” прошел в филиале 143 раза и, вероятно, выдержал бы и больше представлений, если бы не исключение из партии, арест и расстрел актора.

И. Соловьева

Дмитрий Андреевич Ключников



(9.2.1898, село Белый Колодец, Тульская губ. — 30.11.1973) — обойщик, художник-драпировщик, зав. цехом мягких декораций. В МХАТ с 1924 по 1966 г. (с перерывом на службу в действующей армии, откуда был отозван для продолжения работы в театре). Его отличало тонкое чувство стиля и знание исторических эпох, высокий вкус и техническое

мастерство. В МХАТ работали также его братья Борис (обойщик) и Петр (рабочий сцены) — оба погибли на фронте.

Мария Осиповна Кнебель



124
161–162
164
171

(6.5.1898, Москва — 4.6.1985, Москва) — актриса, режиссер, педагог, теоретик театра. Н.а.РСФСР (1958). Дочь издателя-культуртрегера, в доме которого бывал Лев Толстой, виднейшие русские художники. М. А. Чехов позвал девушку, случайно попавшую на его занятия, к себе в студию (1918); его сильнейшее влияние К. ощущала всю жизнь.

После того как Чеховская студия разбредлась, К. поступила в школу Второй студии (Сумасшедшая барыня в “Грозе”, выдуманная актрисой роль карлика-слуги Франца Моора в “Разбойниках”). Не только внешние данные, но и внутренние творческие интересы, как и уроки ее первого учителя, определяли судьбу актрисы острохарактерной, парадоксально психологичной. В труппе МХАТ с 1924 по 1950 г.; как все, прошла искус участия в “Синей птице” (Неродившаяся душа, несущая ящик с преступлением; Насморк; соседка Берленго). С наибольшим успехом играла Диккенса (миссис Снитчей, “Битва жизни”, 1925; миссис Уордль, “Пиквикский клуб”, 1934), Достоевского (Карпухина, “Дядюшкин сон”, 1929), Чехова (Шарлотта, “Вишневый сад”, 1934). Она была мастером краткого пребывания на сцене: обывательница с палантинном в “Блокаде” (1929), горбатая старушка в “Воскресении” (1930), помощник кинооператора в “Рекламе” (1930) и др. Режиссерскую карьеру начала в Студии им. Ермоловой в 1935 г.; после преобразования студии в театр работала здесь с Н. П. Хмелевым: “Дети солнца” Горького, “Как вам это понравится” Шекспира. Принимала участие в постановке спектаклей МХАТ “Кремлевские куранты” Погодина (1942, возобновление — 1956) и “Русские люди” К. Симонова (1943). Вместе с А. Д. Поповым К. режиссировала спектакль “Трудные годы” с Хмелевым в роли Ивана Грозного, который обещал стать знаменательным пунктом в истории МХАТ. Внезапная смерть Хмелева на генеральной репетиции изменила и судьбу МХАТ, и судьбу К. В 1950 г. в итоге внутренней распри К. — как ученица Немировича-Данченко и соратница Хмелева — была вынуждена расстаться с родным театром и перешла в

ЦДТ (в 1955 г. стала там главным режиссером). Она принесла с собой не только высокую культуру работы с актером, органическое соединение правдивости и фантазии (этимися свойствами равно были отмечены ее постановки бытовых пьес и ее спектакли-сказки, например, “Конек-горбун”, 1952). Еще ценнее оказалась ее унаследованная от Немировича-Данченко воля к строительству театра — общего дома, места, где можно творить. В этом отношении она нашла понимание и поддержку у тогдашнего директора ЦДТ К. Я. Шах-Азизова. ЦДТ с начала 50-х гг. стал питомником тех, кто вскоре обновит русскую сцену (А. В. Эфрос, О. Н. Ефремов и др.). Среди ее собственных выдающихся постановок — “Иванов” Чехова в Театре им. Пушкина (1955), “Вишневый сад” в ЦТСА (1965), “Таланты и поклонники” в Театре им. Маяковского (1969). Для развития русской режиссуры и для сохранения живых основ системы Станиславского большую роль сыграла деятельность К. как педагога (она с 1948-го преподавала на режиссерском ф-те ГИТИСа). Ей принадлежат работы о словесном действии, о действенном анализе. В 1966 г. вышла ее книга “Школа режиссуры Немировича-Данченко”. Перу К. принадлежат также чрезвычайно содержательные мемуары “Вся жизнь” и книга “Поэзия педагогики”. Благодаря ее усилиям в СССР начали публиковаться труды Михаила Чехова.

И. Соловьева

Ольга Леонардовна Книппер-Чехова



14
16
18–20
21
24
26–28
30
32
39–40

(9.9.1868, Глазов Вятской губ. — 22.3.1959, Москва) — актриса, одна из основателей МХТ; жена А. П. Чехова с 1901 г. Н.а.СССР (1937). Родилась в семье инженера; мать после смерти отца преподавала пение. В 1895 г. К. была принята в Московское императорское театральное училище, но ее отчислили, чтобы освободить место для родственницы одной из актрис Малого театра; в Филармоническом училище ее педагогом стал Немирович-Данченко, а однокурсниками — Мейерхольд, Савицкая и другие будущие актеры МХТ. На выпуске весной 1898 г. играла Василису Мелентьеву, Юлию Вешневодскую в “Последней воле” Н.-Д., герцогино де Ревиль в комедии Э. Пальерона “В царстве скуки”; Станиславский впервые увидел

42
44
45
51
60–62
67–68
71
73
75
83
123
143
153

ее в роли Мирандолины (“Трактирщица” вошла потом в репертуар первого сезона МХТ). Уже в вечер открытия МХТ (роль царицы Ирины в “Царе Федоре Иоанновиче”, 1898) обозначились черты артистической личности К.: обаяние женственности, благородство манеры, сдержанность при темпераменте. Она участвовала во всех пяти спектаклях чеховского цикла МХТ (Аркадина, “Чайка”, 1898; Елена Андреевна, “Дядя Ваня”, 1899; Маша, “Три сестры”, 1901; Раневская, “Вишневый сад”, и Сарра, “Иванов”, 1904; во всех этих ролях она была партнершей Станиславского).

Душевная сродненность с чеховскими женщинами, глубинное совпадение с образом сочеталось у К. с целомудренной закрытостью. В ней не было ни грама сентиментальности (что подчас могло казаться сухостью); сдержанность внешнего выражения заставляла сильнее ощущать подлинность чувства, подчас (как в сцене прощания Маши и Вершинина в “Трех сестрах”) прорывавшегося с трагической внятностью. Она была бесстрашна, ни единой завитушкой “характерности” не украсив роль Настёнки (“На дне”, 1902), с ее растерзанностью и обидой. Она владела богатством полутонов при ясности общего решения: вибрация противоречивых побуждений лежала в основе ролей Елены Андреевны, Анны Мар (“Одинокое”, 1899), Натальи Петровны (“Месяц в деревне”, 1909). Она была наблюдательна и любила детали, но остерегалась перегружать ими даже такие очевидно “характерные” роли, как шикарно-легкомысленная Широкова (“В мечтах”, 1901) и жизнерадостная вдова тюремщика Елена (“Мещане”, 1902). Образы, неотрывные от быта, давались ей труднее (Мелания, “Дети солнца”, 1905); отлично пользовавшаяся иронией, К. была чужда краскам и задачам сатиры (ее неудачей была городничиха, “Ревизор”, 1908). В натуре К. был дар принимать реальность с ее радостью и горечью. Она любила солнечные образы Виолы (“Двенадцатая ночь”, 1899) и Леля (“Снегурочка”, 1900), пусть эти спектакли не становились победой МХТ; ее интересовали и опасные, смертоносные следствия не знающей моральных ограничений страсти – так она толковала Терезиту в “Драме жизни” Гамсуна (1907), Ребекку в “Росмерсхольме” (1908), стареющую фру Гиле (“У жизни в лапах”, 1911). Тонкий художественный слух подсказывал актрисе решение стилизованных задач современных драматургов: кроме Ребекки в пьесах Ибсена она играла Майю (“Когда мы, мертвые, пробуждаемся”, 1900), Лону (“Столпы общества”, 1903), Регину (“Привидения”, 1905); в “Синей птице” (1908) Метерлинка играла

Ночь, внося в образ долю юмора. Среди ее ролей в классике – графиня-внучка (“Горе от ума”, 1906), Либанова (“Где тонко, там и рвется”, 1912); играла Белину в “Мнимом больном” (1913). Работа над ролью Гертруды сблизила ее с постановщиком “Гамлета” Гордоном Крэгом.

К. жаловалась, что остается в чем-то дилетанткой, ощущала скованность, когда в работе с нею режиссер “теоретизировал” (сохранились нежные и покаянные письма Станиславского к ней, написанные во время репетиций “Месяца в деревне”); но она тонко чувствовала дух автора и жанр; интуиция ее была безошибочна, и она оставалась образцовой актрисой “театра живого человека”: ее сценические создания сохраняли свою душу десятки лет (Раневскую К. в последний раз сыграла 41 год спустя после премьеры).

В 1919–1922 гг. была в составе “качаловской группы”, затем принимала участие в двухгодичной общей поездке МХАТ по Европе и США (кроме своих прежних ролей играла Василису в “На дне”, Живоедову в “Смерти Пазухина”, Турусину в “На всякого мудреца довольно простоты”, Дарью Ивановну в “Провинциалке”, Гортензию в “Хозяйке гостиницы”). Репертуар К. после возвращения в Россию, в особенности на первых порах, был сильно урезан: за нею оставались лишь Живоедиха, городничиха, Турусина (потом Мамаева) в “Мудреце”. Чехов и Тургенев были изъяты из афиши. Когда в 1926 г. разрешили играть “Дядю Ваню”, роль Елены Андреевны осталась за Л. М. Кореневою; Настю в “На дне” в сезон 1924/25 г. постоянно играла А. К. Тарасова; роль царицы Ирины почти насовсем закрепила за собой Ф. В. Шевченко. Через некоторое время К., впрочем, вернулась в спектакли “На дне” и “Царь Федор”, а с 1928 г. с ней восстановили “Вишневый сад”.

С Хлестовой в “Горе от ума” (1925) был начат цикл ее “возрастных” ролей, где элегантность рисунка соединялась с наблюдательной ироничностью (графиня де Линьер в мелодраме “Сестры Жерар” и Надежда Львовна в “Бронепоезде 14-69”, 1927; Мария Александровна, “Дядюшкин сон”, 1929; графиня Чарская, “Воскресение” по Льву Толстому, 1930; Полина Бардина, “Враги”, 1935). В 1945 г. сыграла в “Идеальном муже” старую леди Маркби, благосклонно спокойную при виде любой экстравагантности. Спектакли, в которых она была занята, не сходили с афиши, и это оставляло скрытой творческую драму актрисы, не имевшей новых ролей годами (между Полиной Бардиной и леди Маркби только два случайных ввода – г-жа Пернель в “Тартюфе”,

1940, и Забелина в “Кремлевских курантах”, 1943). Последний раз выходила на сцену 15 марта 1950 г. (“Воскресение”). В ее обширном эпистолярном наследии особое место принадлежит переписке с Чеховым; с типом “чеховской женщины”, воплощенным ею на сцене, ее самое связует скрытый драматизм судьбы, стойкость тонкой и гибкой натуры, сознание долга – прежде всего как долга жить.

И. Соловьева

Роман Ефимович Козак



(р. 29.6.1957, Винница) – актер, режиссер, педагог. Окончил Школу-студию в 1982 г. и тогда же начал здесь педагогическую работу. В труппе МХАТ с 1982 г. (с перерывами); его актерские работы – Шервинский в новой постановке “Дней Турбиных”, Леонид Андреев в пьесе “Друзья”, 1984, вводы на роли Треплева, “Чайка”, Моцарта, “Амадей”

Шеффера и др.; параллельно работал в студии “Человек”. Играл здесь с А. В. Феклистым пьесу Мрожека “Эмигранты” (реж. М. Д. Мокеев), спектакль, который установил театральную репутацию К. Здесь же в студии поставил “Чинзано” Петрушевской (1987) и сконтаминировал в одном спектакле “Елизавета Бам на елке у Ивановых” (1989) пьесы Обэриутов Хармса и Введенского. Был инициатором создания “5-й студии МХАТ” и поставил здесь “Маскарад” Лермонтова (1990). В 1991–1992 гг. работал главным режиссером Театра им. Станиславского и добровольно сложил с себя эти обязанности. В 90-е годы К. успешно работает в Театре русской драмы в Риге, ставя там пьесы Н. Н. Евреинова, А. Стриндберга. Педагог Школы-студии (особо выделилась выпускная работа его учеников “Чудо святого Антония” Метерлинка, 1993). В Художественном театре поставил “Любовь в Крыму” С. Мрожека, 1995; “Маленькие трагедии” А. Пушкина, 1997. В 1997 г. осуществил впервые на сцене МХАТ гоголевскую “Женитьбу” с В. Гвоздичком – Подколесиним, А. Калягиным – Кочкаревым, С. Юрским – Жевакиным, В. Невинным – Яичницей, А. Феклистым – Анучкиным, Н. Теняковой – свахой, Н. Гуляевой – Ариной Пантелеймоновной, А. Скачковой – Агафьей. К. попытался вернуть пьесу в лоно той театральной куль-

туры, в которой создавался фарс Гоголя. Сама раздача ролей крупнейшим актерам, бесспорным любимцам публики, предполагала, что каждый из них будет иметь свою бенефисную минуту, свой развернутый “номер” на радость себе и зрителю.

А. С.

Александр Арнольдович Койранский

(7.2.1884, Москва – 1968, Пало-Альто, Калифорния) – литератор, художник и критик. Окончил юридический ф-т Московского университета. В 1910-х гг. как театральный и художественный критик стал заметной фигурой московской артистической богемы, сдружился с Качаловым. Революцию встретил

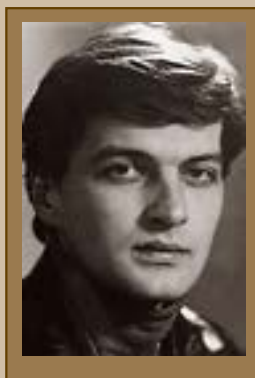
попытками резкого литературного отпора (очерк “25 октября 1917 г.”). В апреле 1919 г. морем эвакуировался из Одессы, к которой приближались красные, и после длительных скитаний оказался в 1922 г. в США (вместе с “Летучей мышью”, где работал декоратором и помрежем). Когда Художественный театр приехал на гастроли в США, К. предложил Станиславскому свои услуги в качестве помощника режиссера, переводчика и гида. Он также помогал Станиславскому в работе над книгой по философии актерского творчества, заказанной издательством “Литтл, Браун и К°”. Когда же издатели предложили заменить философский труд на более яркое повествование, К. продолжил работу со Станиславским над “Моей жизнью в искусстве”. С февраля 1923 г. он помогал в редактировании, переводе, а также, по его словам, в написании последней главы книги.

Коллега Болеславского и Успенской, К. преподавал в American Laboratory Theatre курс истории сценографии и театрального костюма “Стили и эпохи”. Первым перевел на английский термин “переживание” как living through. Осуществил перевод “Трех сестер” для “звездной” постановки Гатри Мак-Клинтика в 1942 г. После того как один из его помощников по American Laboratory Theatre Фрэд Харрис возглавил факультет театрального искусства в университете Беркли в Калифорнии, он пригласил К. к себе на работу. Поселившись в Пало-Альто, К. стал достопримечательностью русской эмигрантской общины в Калифорнии: маленький, раздражи-

тельный, он всегда носил берет и имел очень острые суждения по всем вопросам. Академическая карьера К. была недолгой, и умер он безработным, живя на средства книготорговца Уильяма А. Кимбалла, своего домовладельца. Незадолго до смерти К. продал машинописный оригинал книги Станиславского по мастерству актера библиотеке им. Банкрофта в университете Беркли.

Лоренс Сепелик

Сергей Валентинович Колесников



253

(р. 4.1.1955, Москва) – актер. З.а. России (1994). Вступил в МХАТ по окончании Школы-студии (1978). Первую роль в театре сыграл еще студентом (уличный певец в “Жизни Галилея”, 1975). Среди его работ: Тибул (“Три толстяка”, 1978), Жених (“Кино”, 1979), Гендон и Джо Грей (“Принц и нищий”, 1980), Мортимер (“Мария Стюарт”, 1981). В 1987 г. при разделении труппы вошел в МХАТ им. Горького: Глумов (“На всякого мудреца довольно простоты”, 1987; Курчаев в этом же спектакле); Васья Пепел (“На дне”, 1987); Дон Жуан и Ковель (“Полоумный Журден”, 1988); Ноздрев (“Мертвые души”, 1988). В 1990 г. перешел в МХАТ им. Чехова – рыцарь Ганс (“Ундина”, 1991), Костя (“Олень и шалашовка”, 1991), Платонов (“Яма”, 1991), Скалозуб (“Горе от ума”, 1992), Курбский (“Борис Годунов”, 1994), Кудряш (“Гроза”, 1996). В 1992 г. на Новой сцене МХАТ поставил спектакль “Нечаянная радость” на собственные стихи и музыку.

Николай Федорович Колин



(1878 – 3.6.1973, Нью-Йорк) – актер. В труппе МХТ с 1911 по 1920 г. Играл роли Флерана в “Мнимом больном”, Богдана Курюкова в “Царе Федоре Иоанновиче”, Кота в “Синей птице”, Ежевикина в “Селе Степанчикове” и др. Один из первых учени-

75
77

ков Станиславского, вошедших в Первую студию (Даантье, “Гибель «Надежды»” Гейерманса; старый каллика, “Калики переходят”; дьячок, “Ведьма” Чехова; Мальволио, “Двенадцатая ночь”, первый исполнитель). Зрители отмечали в его работах остранение образа при ясности воплощения и лукавой насмешке. Эмигрировал из России в 1920 г.: с успехом снимался в кино во Франции, а затем в Германии. После войны переехал в США, где в «Новом журнале» были напечатаны его письма-воспоминания

Анна Андреевна Коломийцева



(урожд. Пузанова, в замуж. Блинникова; 10.11.1898, Нижний Новгород – 30.7.1976, Москва) – актриса. Н.а. РСФСР (1974). В 1919–1921 гг. в Нижнем Новгороде училась в школе при драматическом театре и стала актрисой Военного театра Пролеткульта. В 1921–1922 гг. работала в Москве в Рабочем передвижном театре.

Работала в МХАТ с 1925 по 1930 и с 1932 по 1974 г. Сыграла 50 ролей. Первая роль – Клеменси в “Битве жизни” (1924). Первая исполнительница ролей: миссис Клоппинс (“Пиквикский клуб”), Глаша (“Гроза”), Аннушка (“Анна Каренина”), Акулина Ивановна (“Мещане”, 1949) и др. К. – актриса преимущественно русского репертуара. Особенно удавался ей тип тихой сердобольной старушки – Михевна (“Последняя жертва”, 1950), Марина (“Дядя Ваня”, 1954), Анфиса (“Три сестры”, 1958), Христина Архиповна (“Платон Кречет”, 1963). Играла и характерные роли в резких тонах: Фетинья и Мавра (“Мертвые души”, 1933, 1948), унгер-офицерша (“Ревизор”, 1967) и др.

О. Р.

Галикс Николаевич Колчицкий



(р. 19.4.1922) – актер. З.а. РСФСР (1962). В МХАТ с ноября 1949 г. Был первым исполнителем ролей: Рыжов (“Чужая тень”), Замыслов (“Дачники”, 1953), Мартынов (“Лермонтов”), Поликсен (“Зимняя

181

сказка”), Звоничек (“Дом, где мы родились”), Звонцов (“Егор Булычов и другие”, 1963), Баррико (“Жил-был каторжник”), падре Дуаса (“Сон разума”). Играл также лорда Горинга (“Идеальный муж”, 1952), Николая Шаблова (“Поздняя любовь”, 1954). Некоторое время заведовал труппой МХАТ. При разделении в 1987 г. вошел в МХАТ им. Горького.

Юрий (Георгий) Эрнестович Кольцов

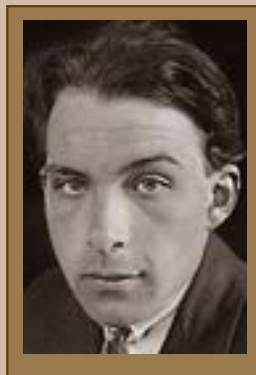


(наст. фам. Розенштраух; 12.8.1909, Белорецк — 22.7.1970, Москва) — актер. Н.а.РСФСР (1963). После ранней смерти отца оказался в детском доме в Москве. В 1930 г. окончил Театральную студию им. Ермоловой. В труппе МХАТ состоял с 1933 по 1938 г. и с 1 января 1956 по август 1964 г. Первые два года играл в народных сценах в “Царе Федоре Иоанновиче”,

“Женитьбе Фигаро”, “Воскресении”, “Егоре Булычове и других”, “Талантах и поклонниках”; арестант в “Горячем сердце”, юнкер в “Днях Турбиных”, извозчик и клерк в “Пиквикском клубе”, Уланов (“В людях”, 1934), Рябцев (“Враги”, 1935). В 1938 г., в числе других жертв сталинского террора, был арестован и осужден особым совещанием при НКВД СССР. В 1942—1948 гг., оставаясь заключенным, работал актером и режиссером Магаданского драмтеатра. С 1948 по 1956 г. был актером Драматического театра в Ростове-на-Дону. Реабилитирован 22 октября 1955 г. В МХАТ сыграл 30 ролей, в том числе после возвращения: Иностраный писатель (“Кремлевские куранты” Н. Погодина, 1956), Тузенбах (“Три сестры”, 1958). Он был первым исполнителем ролей: профессор Полежаев (“Беспокойная старость” Л. Рахманова), Михалевич (“Дворянское гнездо”), учитель Мирою (“Безмянная звезда” М. Себастьяна), священник Серафим Николаевич (“Все остается людям” С. Алешина), доктор Ранк (“Кукольный дом” Г. Ибсена), Дэвид Штейн (“Убийца” И. Шоу). В поздних ролях К. зрителя увлекали ироничность, сдержанная поэтичность и звук сердечной печали.

К. Р.

Александр Михайлович Комиссаров



(14.2.1904, Москва — 5.8.1975, Москва) — актер, педагог. Н.а.РСФСР (1948). Сын надворного советника, члена правления МХТ М. Г. Комиссарова. В 1923—1924 гг. — ученик школы Второй студии, в 1924—1925 гг. — ученик школы МХАТ. В труппе МХАТ с 1925 г. до конца жизни. Был профессором Школы-студии.

Первый исполнитель

115
160
179

ролей: Керубино (“Безумный день, или Женитьба Фигаро”, 1927), Натаниэль Винкель (“Пиквикский клуб”, 1934), Дамис (“Тартюф”, 1939), Кэйрлесс (“Школа злословия”, 1940), Буланов (“Лес”, 1948), Петрицев (“Плоды просвещения”, 1951), Бобчинский (“Ревизор”, 1967), Голутвин (“На всякого мудреца довольно простоты”, 1973) и др.

Играл роли: Алешка (“На дне”, 1926),

Николка (“Дни Турбиных”, 1929),

Родэ (“Три сестры”, 1942), Епиходов

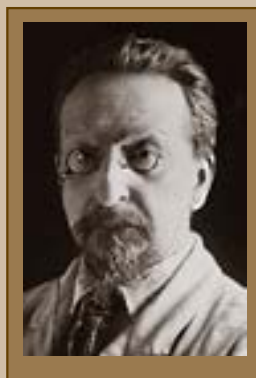
(“Вишневый сад”, 1958), Чичиков

(“Мертвые души”, 1968) и др.

К. — мастер изящного комедийного и сатирического рисунка, обладатель легкого подвижного темперамента, обаяния и сценичности.

О. Р.

Михаил Герасимович Комиссаров



(1877, село Дубасово, Владимирская губ. — 15.9.1929, Москва)

— один из пайщиков-вкладчиков МХТ; член правления. Помещик, домовладелец. Член ЦК партии кадетов. После революции дважды подвергался аресту, впервые — в 1918 г., после чего был принят в МХТ как управделами; вторично в 1920-м, по делу “Тактического

центра”. Был освобожден по ходатайству и под поручительство за подписями Немировича-Данченко, Станиславского и Москвина, а также секретаря правления Товарищества МХТ Н. А. Румянцева. До конца жизни работал в бухгалтерии театра. Отец актера А. М. Комиссарова.

Анна Михайловна Комолова



(р.31.1.1911, дер. Хвостово, Московская губ.) — актриса, педагог. З.а.РСФСР (1948). С 1924 по 1928 г. училась в Московском хореографическом техникуме им. Луначарского. Работала артисткой балета в Московском мюзик-холле и в Московском драматическом балете при ГОМЭЦ. С 1932 по 1933 г. — актриса ЦДТ.

В МХАТ поступила по

конкурсу в 1933 г. и работала здесь по 1979 г., посвятив себя затем всецело педагогической деятельности в Школе-студии.

Первая исполнительница ролей:

Шура (“Достигаев и другие”), Степка

(“Кремлевские куранты”), Клава

Андреянова (“Глубокая разведка”), Валя

Анощенко (“Русские люди”), Январь

(“Двенадцать месяцев”), Роббин (“Домби

и сын”), Зина (“Все остается людям”),

Наталья (“Живи и помни”) и др.

Играла роли: Аня (“Вишневый сад”,

1937), Сережа (“Анна Каренина”, 1937),

Тильтиль (“Синяя птица”, 1939), тетушка

Ганимед (“Три толстяка”, 1973), унтер-

офицерша (“Ревизор”, 1975), Фетинья

(“Мертвые души”, 1976) и др.

В молодости — характерная актриса на роли детей и юных девушек. С годами К. достигла мастерства в создании выразительных бытовых фигур женщин разных сословий.

О. Р.

Никита Семенович Кондратьев



(29.12.1915, Павлов Посад — 16.8.1986, Москва) — актер.

Окончил ВГИК в 1937 г.

В труппе МХАТ — артист

вспомогательного и

переменного составов с

1937 по 1986 г.

Сыграл 44 роли. Среди

них: Жигунов (“Горячее

сердце”, 1939), Голубь-

сын (“Царь Федор

Иоаннович”, 1940),

Свирепый извозчик

(“Пиквикский клуб”,

1944), матрос (“Разлом”, 1950), эфиоп

(“Лиса и виноград”, 1958), Пропотей

(“Егор Булычов и другие”, 1963), гетман

(“Дни Турбиных”, 1970), Никита (“Медная бабушка”, 1975), мажордом (“Амадей”, 1983) и др. Созданные им фигуры в эпизодах и народных сценах отличались пластической выразительностью и точной характерностью.

Григорий Григорьевич Конский



(24.5.1911, Москва – 22.7.1972, Москва) – актер, режиссер, педагог. Н.а.РСФСР (1962). Образование получил в Театре-студии п/р Ю. А. Завадского. В МХАТ с 1930 г. до конца жизни. Сыграл больше 60 ролей. Первый исполнитель: мистер Кребтри (“Школа злословия”, 1940), Краузе (“Русские люди”, 1943), учитель королевы (“Двенадцать

месяцев”, 1948), Берли (“Мария Стюарт”, 1957), генерал Бэргойн (“Ученик дьявола”, 1957), министр (“Чрезвычайный посол”, 1967) и др.

Среди вводов: Базиль (“Безумный день, или Женитьба Фигаро”, 1933), прокурор (“Мертвые души”, 1940), сэр Бенджамен Бэкбайт, сэр Оливер (“Школа злословия”, 1944, 1945), лорд Кавершем (“Идеальный муж”, 1946), Дулебов (“Таланты и поклонники”, 1948), Звездинцев (“Плоды просвещения”, 1964), Дудукин (“Без вины виноватые”, 1964), профессор (“Соловьиная ночь”, 1971) и др.

Мастер иронии и острословия, К. почти в любой роли – играл ли он учителя капризной королевы в сказке Маршака или показывал серию англичан в комедиях Шеридана, Уайльда и Шоу – как бы неизменно свидетельствовал: нравы человечества уже ничто не исправит.

Режиссура К. не несла в себе индивидуальных качеств, так отличавших его как актера. Он руководил постановкой спектаклей: “Заговор обреченных” (1949), “Ангел-хранитель из Небраски” (1953), “Ученик дьявола” (1957), “Нахлебник” (1969). К. принимал участие и в постановках других режиссеров: “Последняя жертва” (1944), “Идеальный муж” (1945), “Победители” (1947), “Русский вопрос” (1947), “Осенний сад” (1956). Совместно с Ю. В. Недзвецким им были поставлены “Все остается людям” (1959) и “Точка опоры” (1960).

В Национальном театре Будапешта (Венгрия) К. поставил “Таню” Арбузова (1959) и “Живой труп” Толстого (1961). К. преподавал в ГИТИСе с 1940 г.

О. Р.

Алиса Георгиевна Коонен



(5.10.1889, Москва – 20.8.1974, Москва) – актриса. Н.а.РСФСР (1935). Судьба ее и слава неразрывны с Камерным театром, притом что “творческие закладки” были получены ею в МХТ. Она стала ученицей здешней школы, когда ей еще не сравнялось шестнадцать, – едва успела кончить 1-ю московскую гимназию (там же немного ранее в

53–55
69–70
71–72

одном классе учились Германова, Гзовская и Рощина-Инсарова). Когда ей предложили самой выбрать себе отрывки для учебной работы, она выбрала роль Бранда, его проповедь народу (в спектакле 1906 г. она играла одну из женщин в толпе во время этой проповеди Бранда – Качалова, откликнулась: “Ну, так веди нас!”). Так же назначила она себе Орлеанскую деву. Выбор не удивил Немировича-Данченко: он сказал, что с Орлеанской девой успеется, предложил водевильную роль в “Слабой струне”. Педагогическое решение Н.-Д. отозвалось в судьбе К.: в Камерном театре ей предстояла Саломея в прямой трагедии Уайльда (1917), Адриенна Лекуврер в мелодраме Скриба (1919), Федра Расина (1922), Катерина в “Грозе” (1924), но и Жирофле-Жирофля в оперетте Леока (1922). К. стала участницей жизни МХТ в пору, когда богатство накопившихся творческих сил создавало напряжение; праздничность существования была пронизана внутренним беспокойством. Новые работы театра, в которые она вовлекалась хотя бы “на третьих ролях”, занимали воображение новизной форм и художественных мыслей: К. играла мальчика Элиаса, который гибнет в финальном символическом пожаре в “Драме жизни” (1907), танцевала на балу под мертвенными взглядами гостей в “Жизни Человека” (1907). Она обворожительно усваивала сказочно-наивный стиль “Синей птицы” (1908), играя Митиль, и вписывалась в экспрессионистский строй

“Miserere” (1910), играя Мирьям, – зябкий силуэт на подоконнике, нервность в неподвижности, однообразно роняемое время от времени “зачем?”. Она играла Лизу в “Екатерине Ивановне” (1912) – это одна из немногих работ театра, где была попытка схватить острый, смутный быт, перенесенное в гостиные и спальни “попирање заветных святынь”. Немирович-Данченко думал о К. как о партнерше Германовой в вымечтанной им постановке “Мертвого города” Д’Аннунцио. Крэг хотел отдать ей роль Офелии в своей постановке “Гамлета”, угадывая, что в труппе МХТ именно эта юная актриса более всех тяготеет к трагедии, с одной стороны, и к пластическим, музыкальным, ритмическим средствам сценических решений – с другой. На пластику и на вкусы К. оказала влияние Дункан, искусством которой в ту пору увлекался и ее учитель, Станиславский. Сам образ ее жизни – переполненно яркой, поэтической, авантюрной, на грани опасного, сам круг людей, с которыми она сближалась (Леонид Андреев, Николай Тарасов, миллионер Прохоров, Блок, Скрябин), – знамение эпохи, составная ее часть. Она рвалась к обновлению – более к обновлению стиливых средств и эмоционального содержания, чем к обновлению техники психологического реализма. Она предпочитала уклониться от роли Верочки в “Месяце в деревне”, когда Станиславский превращал занятия с нею в экспериментальный класс; в муку превращалась их работа в “Мнимом больном”, где К. готовила Анжелику. Мало интересна была ей Машенька (“На всякого мудреца довольно простоты”), перешедшая к ней от В. С. Врасской. К. имела принципиальный для себя успех в роли цыганки Маши (“Живой труп”, 1911) и в роли Анитры (“Пер Гюнт”, 1912). Анитру она играла-плясала босиком, решая образ через экзотическую буйную пластику, через “восточный орнамент” ритмов; для Маши у нее была плавная медлительность, строгая простота всего облика, черный гладкий шелк платья, черный гладкий шелк разделенных пробором волос, поющий голос, полный счастья, страсти и муки; роль явила внутренний сосредоточенный жар, трагическую заразительность переживания. Не драма невостремленности подтолкнула К. к уходу из выросшего ее театра, но самоосознание, которое дали эти две роли. В 1913 г. К. ответила согласием на предложение войти в Свободный театр Марджанова, а после его распада навсегда связала себя с Александром Таировым и с Камерным театром. Стоит заметить, что в архиве НД имеется письмо Таирова, помеченное декабрем 1914 г. и выражающее благодарность

за помощь в открытии Камерного. К. оставила мемуары (“Страницы жизни”. М., 1975), где особо ценны описания жизни в МХТ.

И. Соловьева

Лидия Михайловна Коренева



(31.7.1885, Тамбов – 2.7.1982, Москва) – актриса. Н.а.РСФСР (1938). Из дворянской семьи. Принята в школу МХТ в 1904 г. и тогда же вступила в труппу (первые роли – Ксения, “Борис Годунов”; Вода в “Синей птице”; Марья Антоновна, “Ревизор”). Одна из любимых учениц Станиславского. Ей была от природы и по происхождению близка

61–62
66
75–76
92
97
124
153–155
178

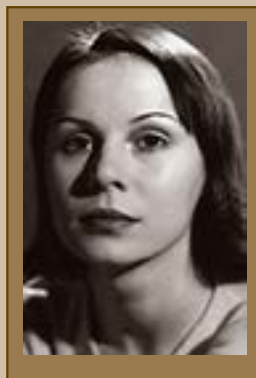
юная Аня, выросшая в усадьбе “Вишневый сад” (эту роль К. играла с сезона 1912/13 г., после М. П. Лилиной, Л. А. Косминской и М. А. Ждановой); поэзия и нервность были неразрывны в рисунке роли: устремленность навстречу новой жизни, которой не знаешь и с которой вряд ли сроднишься. Тот же мотив актриса вела в роли Ирины (“Три сестры”, ввод во время зарубежной поездки МХАТ 1922–1924 гг.). Две роли, сыгранные в 1909 и 1910 гг., выдвинули К. в первый ряд молодых актрис МХТ: Верочка в “Месяце в деревне” и Лисе в “Братьях Карамазовых”. Рисунки Добужинского сохранили облик К. в тургеневском спектакле: профиль на фоне дальнего усадебного пейзажа с тревожными облаками над белой беседкой, лицо мечтательное, твердое, простоватое и изысканное вместе – тип, созданный уходящей, обреченной культурой, и вместе с тем тип национальный, здешний. Репетируя в “Братьях Карамазовых” сцены “бесенка”, Марджанов, как писал Н.-Д., “дошел уже с Кореневой до мигрени. А играть она будет отлично”. Он же после премьеры телеграфировал: “Единодушный успех имеет Коренева, играет красиво и ярко”. Нервная подвижность натуры, трепещущий и безжалостный интерес к собеседнику, болезненная открытость перед пугающей жизнью и жестокая фантазия – все это сложилось в роли воедино, при том что в артистической работе сохранялось изящество. Достоевский был близок дарованию К., она с успехом играла Лизу в “Николае Ставрогине”, полубезумную

Татьяну Ивановну в “Селе Степанчикове”, Зинаиду в “Дядюшкином сне”, была в числе исполнительниц роли Катерины Ивановны в “Братьях Карамазовых”, но те обещания, которые давали ранние работы артистки, были явно шире того, что она сделала в дальнейшем.

Актёрская возбудимость К. пленяла на сцене, но в жизни те же свойства сделали ее – по слову В. В. Шверубовича – самой капризной актрисой в истории МХТ. По эпистолярной и записным книжкам Станиславского видно, как трудно было подчинить этот характер этическим нормам общего театрального дела. Некоторые черты К. саркастически пародированы в “Театральном романе” Булгакова в образе истерически преданной Ивану Васильевичу актрисы Независимого театра Людмилы Сильвестровны Пряхиной. Почти все роли К. связаны с классическим репертуаром (Сольвейг, “Пер Гюнт”, 1912; Елецкая, “Нахлебник”, 1912; Доримена, “Брак поневоле”, 1913; Ада, “Каин”, 1920; в 1921–1922 готовила роль Бетси в “Плодах просвещения”, тогда не выпущенных, а в постановке 1951 сыграла Звездинцеву); многие из них были сыграны как вводы (Лиза, “Горе от ума”, 1914; Елена Андреевна, “Дядя Ваня”, сезон 1920/21; Варя, “Вишневый сад”, 1928). В “Мольере” Булгакова сыграла Мадлен Бежар (1936). Принимала участие в последней учебной работе Станиславского – Эльмира в “Тартюфе” (1939). Список ее ролей включают продавщица кружев из первой картины “Кремлевских курантов” (1956) и ввод в “Анну Каренину” – графиня Вронская (1957). С 1958 г. К. была переведена на пенсию.

И. Соловьева

Диана Александровна Корзун



(р. 13.4.1971, Смоленск) – актриса. Окончила Школу-студию, обратив на себя внимание в роли Виржини в “Чуде святого Антония” (1995), и была принята в МХАТ. Первая исполнительница ролей: Бородина (“Любовь в Крыму”), Маска (“Маскарад”), Катерина (“Гроза”), Соня Мармеладова (“Преступление и наказание”), Лица (“Путь издалека”). Вместе с А. Феклистовым в теа-

тре “Горикос” играла одноактную пьесу Т. Уильямса “Не могу представить, что будет завтра”. Ей особенно близки роли ломкого рисунка, причудливая неожиданность внутренних реакций и пластики.

Светлана Ивановна Коркошко



(р. 12.9.1943, Нижний Тагил) – актриса. Н.а.РСФСР (1988). Окончила в 1964 г. Харьковский институт искусств. В МХАТ с 1967 г. Как актрисе К. присущи определенность и четкость рисунка, эмоциональность и яркость внешнего выражения. Первая исполнительница ролей: Нина Заречная (“Чайка”, 1968), Лена (“Похожий на льва”),

Маша (“Эшелон”), Варвара Михайловна (“Дачники”, 1977), Мария (“Святая святых”), Ганна (“Возчик Геншель”), Вера (“Прощание с Матёрой”) и др. Исполнила роли: Маша (“Кремлевские куранты”, 1967), Ирина (“Три сестры”, 1968), Мария Стюарт (“Мария Стюарт”, 1971), Надежда (“Последние”, 1987), Ольга (“Три сестры”, 1987), Праксагора (“Женщины в народном собрании”, 1993) и др. При разделе театра вошла в труппу МХАТ им. Горького.

Рита Эммануиловна Корнблюм



(1906, Ростов-на-Дону – ?) – журналистка. Окончила курсы ЦК ВКП(б) по подготовке газетных работников в 1934 г. в Москве. С 15 января 1936 г. – редактор многотиражной газеты МХАТ “Горьковец”, выходящей с 1935 по 1942 г. Инициатор стенографических записей репетиций; автор многих статей в “Горьковце”, освещав-

ших внутреннюю жизнь театра. Как жена В. М. Киршона, была уволена из МХАТ в июле 1937 г. распоряжением Комитета по делам искусств; зарабатывала на жизнь маникюром и педикюром. В конце 50-х гг. пробовала вернуться в профессию, публиковала отрывки мемуаров.

В. В.

Александр Евдокимович Корнейчук



(12.5.1905, ст. Христиновка, Киевская губ. — 14.5.1972) — драматург, общественный и политический деятель. Художественный театр заинтересовался драматургией К. после шумного успеха его “Гибели эскадры” в ЦТКА. Импонировала и личность молодого автора, писателя-самородка, начавшего свой путь с 14 лет рабочим на желез-

140–141
194

ной дороге. В 1934 г. К. принес в МХАТ пьесу “Платон Кречет” (она уже шла в Киеве в постановке Гната Юры) и прочитал ее Немировичу-Данченко. Владимир Иванович захотел слушать пьесу на украинском языке, а не в переводе, говоря, что в этом языке своя музыка.

Премьера в филиале МХАТ состоялась в июне 1935 г. и прошла с большим успехом в постановке И. Я. Судакова и в декорациях А. Д. Гончарова и Л. Н. Попова. Главным героем спектакля был Б. Г. Добронравов в роли молодого хирурга Платона Кречета. В ансамбле спектакля особенно привлекали симпатии зрителя А. И. Степанова (архитектор Лида Коваль), В. О. Топорков (Берест, председатель исполкома), В. В. Грибков (Бублик, старый провинциальный врач), Е. Н. Морес (пионерка Майя, ночь Береста). Второе обращение МХАТ к драматургии К. окончилось провалом: его “Банкир”, над которым с сентября 1936 г. работала Е. С. Телешева с украинским художником В. Г. Меллером и композитором Ю. С. Мейтусом, после 173 репетиций, длившихся до января 1938 г., так и не была выпущена: несмотря на ряд отмеченных им актерских удач, Немирович-Данченко счел уровень пьесы и спектакля недостаточно высоким для МХАТ.

Во время войны, в 1942 г., когда МХАТ находился в Свердловске, была поставлена пьеса К. “Фронт”, напечатанная в газете “Правда” и явно инспирированная Сталиным. Коллективная режиссура МХАТ (Н. П. Хмелев, И. М. Раевский, Б. Н. Ливанов, М. М. Яншин) с трудом справилась с политической спецификой и художественным несовершенством пьесы. Тем не менее И. М. Москвин в роли старого генерала, командующего фронтом Горлова, Б. Н. Ливанов — командующий армией Огнев, а также В. О. Топорков, Б. Я. Петкер, В. А. Попов в характерных

сатирических ролях имели у свердловчан, а потом и московского зрителя успех, как и декорации В. В. Дмитриева. Сценическая жизнь “Фронта”, ставившего повсеместно, во МХАТ, как и везде, была кратковременной. В 1946–1947 гг. Б. И. Вершилов и И. М. Раевский готовили еще одну пьесу К. — “Мечта” (67 репетиций), но до выпуска работа не дошла. Последнее сочинение драматурга, поставленное Художественным театром в 1961 г., — “Над Днепром”, о жизни колхозов. Ставили ее М. Н. Кедров, С. К. Блинные и И. М. Раевский. Это был типичный “проходной” спектакль.

В. Виленкин

Василий Евстратьевич Корнуков



(10.8.1917, Ростов-на-Дону — апрель 1997, Москва) — актер. В МХАТ с 1952 г. Сыграл здесь более 50 ролей, начав с роли москвича в “Последней жертве” (1952). Его герои чаще всего обозначались в афише по своей профессии, социальному положению или иной примете: солдат, судебный пристав, 6-й мужик в “Воскресении”; Вася,

шофер (“Платон Кречет”, 1954), толстый игрок (“Лермонтов”, 1955), зеленщик (“Пиквикский клуб”, 1957), работник (“Дядя Ваня”, 1958), рабочий с бородкой и рабочий в картузе набок (“Третья патетическая”), дворник (“Беспокойная старость”), ящик, половой, милиционер, вахтер и т.п. до старшего повара в зоне (“Олень и шалашовка”, 1993) и боярина (“Борис Годунов”, 1994). Многочисленные маленькие роли создали К. заслуженную репутацию надежного актера, чуткого к характерности.

Елена Георгиевна Королева



(р. 3.6.1937, Москва) — актриса. Н.а.РСФСР (1989). Окончила в 1960 г. Театральное училище им. Щукина. Известность получила на сцене Театра им. Ермоловой в спектаклях “В гостях у дома”

222

А. Володина, “Сотворившая чудо” У. Гибсона, “Сны Симоны Машар” Б. Брехта и Л. Фейхтвангера. Это был взлет ее творчества: судьба дарила ей роли, в которых она жила пылкостью юного существа, готовностью бороться с жизнью. Чуждая сентиментальности, она играла своих храбрых девочек, вводя резкие, суровые штрихи.

В 1964 г. К. поступила в МХАТ и работала там по 1990 г. Ее репертуар стал обширен, но пестр; пожалуй, ни в одной здешней работе она не достигала высших нот своего драматического дарования. В МХАТ сыграла роли: Петра (“Дом, где мы родились”, 1965), Евстолия (“Чти отца своего”, 1965), Тильтиль и Митиль (“Синяя птица”, 1967, 1970), Очкарик (“Валентин и Валентина”, 1971), Вера (“Последние”, 1973), Лена (“Эшелон”, 1975), Мариана (“Гартюф”, 1981), Бесси (“Татуированная роза”, 1982), Саша (“Живой труп”, 1982), Анна (“На дне”, 1987), Шарлотта (“Вишневый сад”, 1988) и др.

О. Р.

Римма Борисовна Коростелева



(р. 19.5.1959, Москва) — актриса. Театральное образование получила в училище им. Щепкина, по окончании которого поступила в МХАТ (1980). Первая исполнительница ролей: Лена (“Тамара”, 1986), Ксюша (“Я построил дом”, 1989), Катя (“Варвары”, 1989), Люба (“Яма”, 1990), Хростенька (“Блаженный остров”, 1993), Блэки

(“Молочный фургон не останавливается больше здесь”, 1993), Дуня (“Преступление и наказание”, 1996).

Введена на роли: Маша (“Чайка”, 1987), Мариана, Эльмира (“Гартюф”, 1989, 1992), Варя (“Вишневый сад”, 1991) и др.

Ирина Леонидовна Корчевникова



(р. 2.7.1946, Москва) — зам.директора МХАТ им. Чехова. Закончила МАИ и Институт культуры. В МХАТ с 1973 г. Работала старшим инженером, начальником электроцеха, заместителем главного инженера, помощ-

ником художественного руководителя. С 1992 г. — зам. директора. В круг обязанностей К. входит организация гастролей театра, а также множество иных забот по обеспечению жизнедеятельности театра.

Любовь Александровна Косминская



(10.5.1880, Пенза — 10.3.1946, Москва) — актриса. Жена артиста МХТ А. Л. Вишневого. Театральное образование получила в школе МХТ. В МХТ с 1901 по 1915 г. Будучи ученицей, играла во “Власти тьмы” в народной сцене сваху. Первая исполнительница ролей: Марта (“Там, внутри” М. Метерлинка, 1904), Маша (“Блудный сын” С. Найденова,

1905), Елена (“Стены” С. Найденова, 1907), Ксения (“Борис Годунов”, 1907), Молоко (“Синяя птица”, 1908), Варя (“Братья Карамазовы”, 1910), Фанни (“У жизни в лапах” К. Гамсуна, 1911) и др. Ей была передана также роль Саши в “Иванове” (1905/06); после ухода М. Ф. Андреевой она доигрывала ее роль Лизы в “Детях солнца” (сезон 1906/07). Актриса скромного приятного дарования, К. дублировала в ролях М. П. Лилину: Аня (“Вишневы сад”, сезон 1904/05), Нина (“Чайка”, сезон 1905/06), Лиза (“Горе от ума”, сезон 1906/07), Нагаша (“Три сестры”, сезон 1908/09). Когда по окончании сезона 1914/15 г. она, считая себя не очень нужной в труппе, решила на уход, Вл. И. Немирович-Данченко отвечал на ее письмо: “Я остаюсь при прежнем мнении. Вы непременно будете нужны в Художественном театре. Я не без основания считаю себя прозорливее других в том, кому найдется работа, кому нет. И относительно Вас повторяю свое мнение с полной убежденностью. Придет время, и — если бы Вас не было — мы будем искать такую, как Вы, на стороне и не найдем”. Письмо (архив НД, № 8186) заканчивалось просьбой не разрывая с театром, а оставшаяся около него в ожидании работы. В сентябре — октябре 1922 г. К. участвовала в гастрольных спектаклях МХАТ в Берлине. Однако в дальнейшем предсказанное ей возвращение в сильно изменившийся театр не состоялось.

К. Р.

Ксения Ивановна Котлубай



122

(Шпитальская; 10.10.1890 — 29.5.1931, Москва) — актриса, режиссер, театральный педагог. З.а. РСФСР. Ученица Евгения Вахтангова, его ближайшая помощница в организации Третьей студии МХТ. Педагог школы при этой студии. С 1922 г. вошла в состав группы молодых режиссеров Художественного театра одновременно с И. Я. Судаковым, Н. М. Горчаковым, Б. И. Вершиловым, Е. С. Телешевой, Л. В. Баратовым. Но режиссерская деятельность К. не получила здесь должного развития и ограничилась ее участием в постановке спектакля “Дядюшкин сон” по повести Ф. М. Достоевского. Над спектаклем она работала вместе с В. Г. Сахновским под руководством Вл. И. Немировича-Данченко. Владимир Иванович привлек К. и к режиссерской и педагогической работе в Музыкальной студии МХАТ. Вместе с Л. В. Баратовым она режиссировала “Лизистрату” Аристофана (1923) под руководством Немировича-Данченко (спектакль шел на сцене МХАТ во время гастролей основной группы за границей). Участвовала в постановках “Карменсита и солдат” Ж. Бизе, “Алеко” С. В. Рахманинова, “Северный ветер” Л. К. Книппера. К. была яркой сторонницей и пропагандисткой системы Станиславского. Этим, вероятно, объясняется ее уход из Студии им. Вахтангова и переход в МХАТ. Не входя в обсуждение “тонких и в то же время глубоко существенных артистических разногласий, которые могут быть в самом истолковании заветов Вахтангова” (спор о них стал причиной распри в руководстве осиротевшей студии), Немирович-Данченко в письме Лужскому назвал К. среди тех, в ком видит черты “хорошего, благородного актерского воспитания. Это для меня не подлежит ни малейшему сомнению. И я хочу, чтобы в студию и школу проник именно их художественно-воспитательный дух”.

В. Виленкин

Эдуард Степанович Кочергин



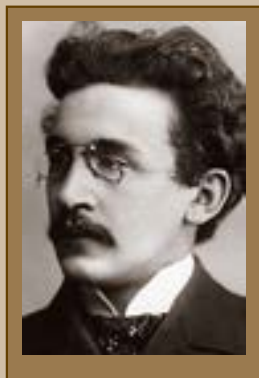
230
235
282
358
359

(р. 22.9.1937, Ленинград) — театральный художник. Нар. худ. РСФСР (1987). В 1960 г. заканчивает театральнопостановочный ф-т ЛГИТМиК. В 1966—1972 гг. — главный художник Ленинградского театра им. В. Ф. Комиссаржевской, с 1972 г. — главный художник БДТ. В режиссуре Г. А. Товстоногова К. оформил 25 спектаклей, среди них “История лошади” (1975), “Дядя Ваня” (1982), “На дне” (1987). В сценографии К. шли спектакли, поставленные Б. Равенских, Ю. Любимовым, К. Гинкасом, Р. Агамирзяном. Неоднократно работал с Л. Додиним (“Свои люди — сочтемся!”, 1973; “Дом”, 1980; “Братья и сестры”, 1985; “Бесы”, 1990; “Вишневы сад”, 1993 и др. на сцене Малого драматического театра, Петербург). В спектаклях, осуществленных К. в МХАТ, проявилось композиционное совершенство его сценографии, концептуальность, виртуозная работа с фактурами, умение создать психологически насыщенную единую среду, предъяснить разнообразие ее типов. В “Вагончике” Н. Павловой (1982, реж. К. Гинкас) К. создает достоверную изнанку советской жизни, мир “бытовок”, где обитают разнорабочие: хлипкие стенки вагончика, доски, перекрывающие лужи, неказистая узнаваемая утварь (многие детали оформления были найдены на московских свалках). В “Кроткой” по Ф. Достоевскому (1985, инсценировка и постановка Л. Додина) К. разрабатывает обычный театральный павильон так, что он вопиет об одиночестве, предвещает несчастье. Запущенная квартира петербургских пропорций, вспучившиеся потемневшие обои, пятна сырости на стенах, облезлые притолоки дверей. Вместо люстры на крюке — кусок веревки. Нехорошо висит, приглашает. Пустота комнаты привлекает взгляд к нескольким предметам в правом углу: стол закладчика, секретер, кресло. Каждая вещь, лежащая на столе, такова, будто прожила со своим хозяином всю жизнь (монетница, лупа, чернильница, приходные книги и т.п.). В “Господах Головлевых” по М. Салтыкову-Щедрину (1984, инсценировка и постановка Л. Додина) единая пластическая среда

создается огромной и странной формой, висящей в воздухе. Эта “мягкая архитектура” шита из бархата, выцветшего вверху и сохранившего внизу насыщенный фиолетовый цвет. Она охватывает сценическое пространство полукругом, высоким в глубине и снижающимся к рампе, ее мощные складки напоминают колонны какого-то храма, верх оторочен белой овчиной, полоса которой спускается на пол, проходит вдоль рамы и образует некий круг, внутри которого происходит жизнь и смерть “головлевского гнезда”. Нижняя часть формы подробно разработана, являясь стенами помещичьего дома: увешана многочисленными дагерротипами в рамках, иконами с горящими лампадами, зеркалами, бра, картинками. У полукруга стен — обычные предметы обихода: стулья, конторка, вешалка, столики и т.п. За каждым круглящимся выступом — входы-выходы, обрамленные портьерами. “Мягкая архитектура” не только странная, но и живая: стены “гнезда” со всеми горящими светильниками, картинками в рамах и проч. вдруг начинают подбираться кверху, открывая в глубине бесконечное заснеженное российское пространство, откуда появляются “умертвия”, расставшиеся с жизнью в ходе спектакля, и куда уходит умирать Порфирий Головлев. Висящая вверху полукруглая форма напоминает гигантский венец. Когда она опускается вниз — превращается в огромное кольцо-капкан. В финале это кольцо вдруг начинает сжиматься и ползти к центру сцены, итога гибель “головлевского гнезда”.

А. Михайлова

Александр Сергеевич Кошеверов



(4.8.1874, Москва — январь до 26, 1921, Москва) — актер. Происходил из купеческой семьи, связанной родством с Провом Садовским и дружбою — с А. Н. Островским. Окончив Филармоническое училище (ученик Немировича-Данченко), три года служил в провинции. Вскоре после встречи в “Славянском

базаре” Н.-Д. как раз получил от К. письмо с мечтою о “театре-школе”, ради которого К. готов был уйти из труппы Бородея, где занимал недурное положение. В МХТ К.

был приглашен (говоря по-старинному) на роли любовников и в первый сезон сыграл князя Шаховского в “Царе Федоре Иоанновиче”, Лоренцо в “Венецианском купце”, Юлия Лёрса в “Счастье Греты”. Был дублером А. Л. Вишневого в роли Бориса Годунова (и в “Царе Федоре”, и в “Смерти Иоанна Грозного”), Мизгиря в “Снегурочке”, Варле в “Дикой утке”; заменял В. В. Лужского в роли Серебрякова в “Дяде Ване”. В “Докторе Штокмане” играл капитана Горстера. В конце сезона 1901/02 г. покинул МХТ вместе с Мейерхольдом; совместно изложил в печати мотивы своего ухода, эти двое стали организаторами нового театрального дела в провинции. В дальнейшем К. оставил сцену ради работы в Русском театральном обществе (был членом его Совета); в советские годы организовал подотдел театрального учета при ТЕО Наркомпроса.

Луиза Александровна Кошукова



(р. 6.9.1925, село Дубровное, Тюменская обл.) — актриса. З.а. РСФСР (1963). Как и М. В. Юрьева и В. К. Трошин, попала в задуманную Немировичем-Данченко в годы войны школу МХАТ по конкурсу, который проходил в Свердловске. Окончив Школу-студию в 1947 г., была сразу принята в МХАТ.

190

И внешность этой голубоглазой гибкой блондинки, и игривый и капризный артистический темперамент, и несомненный драматический нерв давали ей права как на те роли, которые она играла в премьерях (авантюристка Кира Рейчел, “Заговор обреченных”, 1949; веселая и колкая Елена Николаевна, “Мещане”, 1949; щеголяющая своим надломом, взбалмошная Ксения, “Разлом”, 1950; красавица Эмилия, “Лермонтов”, 1954), так и на вводы в спектакли, где она наследовала роли О. Н. Андровской (леди Тизл в “Школе злословия”), А. И. Степановой (Лида в “Платоне Кречете”, графиня в “Женихте Фигаро”, Бетси в “Анне Карениной” и в “Плодах просвещения”, Гертруда Чилтерн в “Идеальном муже”), В. С. Соколовой и А. К. Тарасовой (Елена Тальберг в “Днях Турбиных”). В этих вводах она предстала обаятельной и достойной, не посягая на соперниче-

ство. Среди ее ролей — Варвара Павловна (“Дворянское гнездо”, 1957), Глэдис (“Юпитер смеется”, 1958), Катерина Ивановна (“Братья Карамазовы”, 1960), Стелла (“Единственный свидетель”, 1970). При разделе труппы вошла в МХАТ им. Горького. Сыграла Памелу Кронки (“Дорогая Памела”, 1993), Первую старуху (“Женщины в народном собрании”, 1993), Патрик Кемпбелл (“Джой” [“Милый лжец”], 1991), бабушку (“Синяя птица”, 1992), Шарлотту (“Вишневый сад”, 1993) и др. 64 раза прошел ее моноспектакль “...И четыре стены моей жизни”.

В. Давыдов

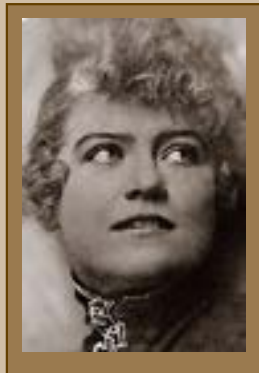
Татьяна Васильевна Красковская



(Пинчук; 26.9.1887 — 1.5.1943) — актриса. Ученица школы МХТ и сотрудница театра в 1901—1904 гг. В 1907/08 г. работала в Петербурге, сезон 1908/09 г. — в театре Корша. Вступив в МХТ в 1911 г., оставалась в нем до конца жизни на самом скромном положении как актриса (в первые свои сезоны — Неродившаяся душа в “Синей птице”,

горничная у Протасовых в “Живом трупе”, вторая пастушка в “Пер Гюнте” и пр.). Ей были поручены руководство сотрудниками и другие внутритеатральные хлопоты, которые она делила с Н. А. Румянцевым. Сохранились адресованные ей деловые и доверительные письма Немировича-Данченко. В коротком списке сценических работ К. — Леночка Лобастова (“Смерть Пазухина”, сезон 1924/25), Настя (“На дне”, сезон 1924/25), графиня-внучка (“Горе от ума”, 1925), жена Семенова (“В людях”, 1933), Картасова (“Анна Каренина”, 1937). На протяжении всей жизни вела организационно-творческую работу с артистической молодежью: в 1909—1913 гг. — в объединении молодых при Литературно-художественном кружке; в 1920 г. была заведующей и преподавателем в собственной студии. Работала в разных клубах до 1939 г.

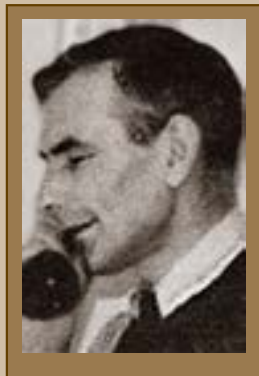
Екатерина Филимоновна Краснопольская



(1898 – 1980) – актриса. Начиная во Второй студии (1916–1919). На сцене МХАТ в сезон 1918/19 г. успела сыграть Молоко (“Синяя птица”) и Натали Ховинд (“У царских врат”). Один из организаторов и тонкий протоколист “Творческих понедельников” Художественного театра (1918/19). В 1921 г. Немирович-Данченко

перечитывал ее записи и ее доклад о “символическом” пути искусства МХТ, и оценил ее прозорливость. Вместе с мужем, Н. О. Массалитиновым, летом 1919 г. вошла в группу, возглавленную В. И. Качаловым, и разделила ее скитания (роли Ани в “Вишневом саде”, Машеньки в “На всякого мудреца довольно простоты”). В 1922 г. осталась с Массалитиновым за границей. В дальнейшем стала деятелем болгарского театра.

Григорий Владимирович Кристи

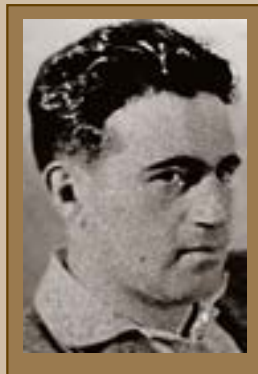


(20.9.1908 – 1973) – режиссер, педагог. Начиная в Оперном театре Станиславского. Был наблюдателем репетиций “Талантов и поклонников”, процесс которых зафиксировал (см. “Ежегодник МХТ” за 1953–1958). С 1935 г. К. преподавал в Оперно-драматической студии Станиславского; после преобразования студии в театр работал там режиссером

(1943–1949). Как сотрудник Комиссии по изучению и изданию наследия Станиславского и Немировича-Данченко занимался прежде всего подготовкой к печати рукописей по “системе”, вошедших в первое (восьмитомное) издание сочинений К. С. Выступал в четырех томах как редактор, составитель и комментатор, автор вступительных статей. Автор книг: “Работа Станиславского в оперном театре”, “Воспитание актера школы Художественного театра” и др. Его работы

ценны в той мере, в какой явились результатами личных наблюдений и личных контактов с К. С.

Александр Александрович Крон



(наст. фам. Крейн; 30.6.1909, Москва – 24.2.1983, Москва) – драматург. Привлек к себе внимание руководителей МХАТ одной из своих первых пьес – “Трус” (1935), о первой русской революции. На сцене Художественного театра в 1943 г. была поставлена его пьеса “Глубокая разведка”, ставшая событием в

166–168
343

театральной жизни военной и послевоенной Москвы благодаря таланту автора, режиссуре М. Н. Кедрова и актерскому мастерству В. О. Топоркова, В. Н. Поповой, М. И. Прудкина, М. П. Болдумана, В. В. Белокурова. Критика отмечала успех актеров, занятых даже в эпизодических ролях. Слитность ансамбля была характерна для этого спектакля. Художником “Глубокой разведки” впервые в МХАТ стал В. Е. Татлин, который нашел в своих декорациях яркий колорит местности (действие пьесы происходит на нефтепромыслах Азербайджана) в сочетании с необычайной театральностью конструкций и освещения. После генеральной репетиции “Глубокой разведки” И. М. Москвин сказал актерам, что теперь он спокоен за будущее Художественного театра.

Накануне конца войны, в апреле 1945 г., МХАТ показал еще одну пьесу К. – “Офицер флота”. Она шла на сцене филиала театра в постановке Н. М. Горчакова и И. М. Раевского, в декорациях Н. П. Акимова, с М. П. Болдуманом в главной роли. Контр-адмирал Белобров стал последней ролью Москвина.

На этот раз работа над пьесой была затяжной и трудной. Драматург, которого в театре многие любили и все глубоко уважали за благородство и смелость его мировосприятия, не терпел никаких сокращений или изменений представленного им текста, а они были в данном случае необходимы по мнению режиссеров и руководившего постановкой Н. П. Хмелева. К. вообще считался в театре “трудным автором”. Сценическая жизнь “Офицера флота”, сыгранного 193 раза, была недолговечна.

В. Виленкин

Мария Алексеевна Крыжановская



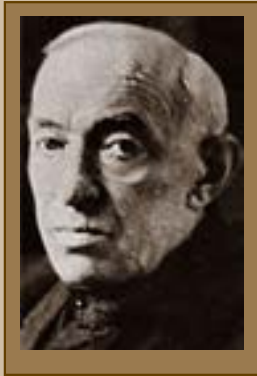
(6.2.1891 – 1979) – актриса. В МХТ с 1915 по 1919 г. Станиславский работал с ней над ролью Настеньки в “Селе Степанчикове” и просил не отвлекать ее от этой роли ради “Романтиков” Мережковского, где Немирович-Данченко видел ее в роли Ксандры. И хотя кроме Настеньки К. сыграла в МХТ только ввод в спектакль “У царских врат” (Натали

20

Ховинд, сезон 1917/18), Станиславский находил эту актрису столь же необходимой в труппе, как молодая Алла Тарасова. К. приняла участие в гастролях “качаловской группы” (Варя в “Вишневом саде”, Соня в “Дяде Ване” – в этой роли, к которой так шли и ее некрасивость, и чудные глаза, и почти святая честность, В. В. Шверубович отдавал ей предпочтение перед всеми виденными им исполнительницами). Когда решался вопрос о возвращении отколовшейся и выросшей за срок скитаний части труппы, в Москве К. уверенно называли в числе тех, кого ждут. Но тяжкая хроническая болезнь мужа, скульптора Аркадия Бессмертного, побуждала ее оставаться за границей. Приняв участие в зарубежных гастролях МХАТ (1922–1924), К. затем примкнула к Пражской группе. В сезон 1930/31 г. работала с М. А. Чеховым: играла в его провалившейся в Париже постановке “Дворец пробуждается”, затем с успехом была его партнершей – Оливия в “Двенадцатой ночи”, Марья Антоновна в “Ревизоре”, “Хористка”. Участвовала в чеховских гастролях в США (1935). В 30-е гг. вставал вопрос об ее возвращении на родину; в письмах Станиславскому она спрашивала его о возможности работать в Москве (Чехов уговаривал ее соглашаться даже на провинциальную труппу – “российская провинция в тысячу раз выше театральных Парижей, Нью-Йорков и т. п.”). Войну она с мужем провела в оккупированном Париже. Некоторое время играла в театре Павлова и Греч.

И. С.

Николай Петрович Крымов



(20.4.1884, Москва — 6.5.1958, Москва) — живописец, театральный художник. З.д.и.РСФСР (1942). После окончания Московского училища живописи, ваяния и зодчества в 1911 г. К. постоянно и успешно занимается станковой живописью (цикл “Купальщицы”, пейзажи). Член художественных объединений “Голубая роза” и Союз

105–107
119–120
133
276
316

русских художников, постоянный участник их выставок. Впоследствии преподает живопись в московском ВХУТЕМАСе (1920–1922) и Художественном училище памяти 1905 года (1934–1939).

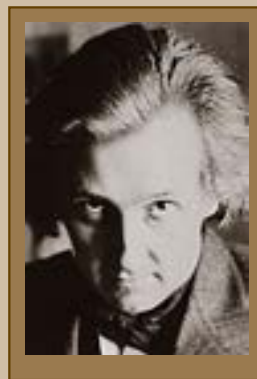
Первые театральные опыты К. относятся к его ранней юности. С 1903 по 1945 г. он оформил более 30 спектаклей. Станиславский намеревался привлечь К. к работе в МХТ еще в 1915 г. в связи с предполагаемой, но не осуществленной новой постановкой “Чайки”. В 1922 г. К. участвовал в обновлении декораций “Вишневого сада” (II акт) перед гастролями в Америке, а в 1925 г. приступил к работе над “Горячим сердцем” Островского. Начав с красивых и цельных картин жизни русской провинции лирико-эпического склада, К., наблюдая работу Станиславского, Тарханова, Москвина, Грибунина на репетициях, прошел большой путь до конечного результата. Циклопические постройки курслеповского двора с огромным, эпическим “древом” в центре, бессмысленные, ничего не поддерживающие витые колонны во владениях Хлынова с кошмарными “антиками” и печальной рощей на заднем плане, тоскливый пейзаж II акта — все это удивительно органично сочеталось с вызывающе преувеличенными формами костюмов и почти гротесковыми гримами, сквозь которые выступали вполне реалистические характеры персонажей. Крымовские декорации “Горячего сердца” прожили на сцене театра более 40 лет. Вслед за “Горячим сердцем”, где К. разделил большой успех спектакля со Станиславским и актерами, художник выпускает “Унтиловск” Л. Леонова (1928). Здесь он столкнулся с труднейшими проблемами воплощения леоновского слова — кудрявого, многосмысленного, прон-

зительно-тяжеловесного. К. создал ряд интерьеров, казалось бы, вполне правдоподобных, конкретных, но объединенных общим чувством неуютта, внутренней, подспудной тревоги — было ли это голое пространство огромной избы Буслова со странными столбами-подпорками, или тесные, душные закоулки жилища попа Ионы, освещенные множеством лампад, или вытянутая вдоль рампы комната Редкозубова со случайной мебелью, облезлыми стенами, изломами трубы печки-буржуйки.

“Таланты и поклонники” Островского (1933) — третья и последняя работа К. в МХАТ: очень простые планировки, притушенная цветовая гамма интерьеров, напоминающих павильоны старого домхатовского театра, темные купы лип в городском саду, окруживших деревянное здание театра... Декорации К. корректно и достойно аккомпанировали актерам, не отвлекая внимания на себя. Станиславский был доволен. Может быть, он увидел здесь один из вариантов грезившейся ему “незаметной декорации”. Все три спектакля, осуществленные К. в МХАТ, шли в режиссуре Станиславского. П. А. Марков свидетельствует, что из всех крупных живописцев, работавших в Художественном театре, К. был наиболее близок Станиславскому, между ними царил полное взаимопонимание.

А. Михайлова

Эдвард Генри Гордон Крэг



71–75
276
279

(16.1.1872, Харпенден [Stevenage, Hertfordshire?] — 29.7.1966, Ванс, Франция) — английский режиссер, художник, теоретик театра. Совместно со Станиславским и Сулержицким К. осуществил постановку “Гамлета” (премьера 23 декабря 1911). В работе над спектаклем ему отводилась роль художника и автора постановки. Практическую работу с актерами осуществляли Станиславский, Марджанов и Сулержицкий. К. и Станиславский впервые узнали друг о друге от Айседоры Дункан, и К. С. решил “выписать великого режиссера, чтобы тем дать толчок нашему искусству”. “Выписывали” не просто иностранца, но режиссера с европейской репутацией. Было известно, что К. — сын Эллен Терри и архитектора и художника Эдварда

Годвина; обучался актерскому искусству у Генри Ирвинга и играл в театре Лицеум; что в 1900 г. поставил шумевшую оперу “Дидона и Эней” Перселла в Хемпстед Консерватории; был художником и постановщиком “Северных богатырей” Ибсена с Эллен Терри и “Много шума из ничего” Шекспира; что работал в качестве художника с Отто Брамом и Элеонорой Дузе в Германии. Станиславскому также была известна книга К. “Театральное искусство”, переведенная на русский язык в 1905 г. (в записной книжке Станиславского имеются выписки из нее). Появление К. в Художественном театре в 1908 г. не было случайностью, как не было случайностью появление в МХТ таких, казалось бы, чужих по крови режиссеров, как Мейерхольд и Марджанов. Вливание свежей крови должно было обновить искусство МХТ. К. был нужен Художественному театру как “дрожжи для брожения”, как катализатор, необходимый для создания новой театральной материи. В апреле 1908 г. К. написал Станиславскому о своей готовности поставить “Гамлета”, а в октябре 1908 г. приехал на переговоры в Москву. “Познакомившись с Крэгем, я разговорился с ним и скоро почувствовал, что мы с ним давнишние знакомые. Казалось, что начавшийся разговор являлся продолжением вчерашнего такого же разговора”. Станиславский сходится с К. в общих мечтах о сверхактере, способном освободиться от “материальности своего тела” и подняться до “больших чувств и возвышенных мыслей”; в ненависти к театральности, в сознании того, что настоящее искусство невозможно без системы строгих правил. Станиславского увлекал архитектурный принцип построения пространства, предложенный К.: подвижное и объемное тело актера должно соотноситься с объемными и подвижными декорациями-ширмами, позволяющими извлекать бесконечное число настроений. К. показывает Станиславскому эскизы к “Макбету”. Устремленные ввысь линии крэговских эскизов, подвижная геометрия его декораций волнуют Станиславского еще и потому, что совсем недавно в “Драме жизни” он бился над тем же: как сделать, чтобы декорации выражали дух пьесы, а не иллюстрировали место действия. Работа над “Гамлетом” выявила противоречия между К. и Художественным театром: система Станиславского мало подходила требованиям К., а крэговские мечты о светлой трагедии вне времени и пространства, в центре которой борьба духа и материи, так и не были усвоены Художественным театром. Отношения

обострялись постоянными и малообоснованными денежными требованиями со стороны К.

Острее всего противоречия отразились в отношениях К. с Сулержицким, его переводчиком и помощником. После двух с половиной лет изнурительной работы К. потребовал, чтобы имя Сулержицкого было снято с афиши.

По своей природе они были несовместимы: для Сулержицкого этическое и эстетическое в искусстве существовали нераздельно; для К. искусство не требовало этического обоснования.

Отношения К. с Художественным театром строились по принципу единства и борьбы противоположностей. Силы отталкивания были так же сильны, как силы взаимного притяжения. Противоречивость взаимоотношений с К. очевидна даже в том, как Станиславский его описывает в “Моей жизни в искусстве”: в Москве “трепещущий мороз”, а Крэг в легком пальто; без копейки денег, а останавливается в “Метрополе”. “Прежде всего пришлось его обмундировать на зимний русский лад. Из театральных костюмов “Горя от ума” ему подыскали теплую шубу...”. Выбор костюма и попытка обмундировать К. на русский лад символичны: в отношениях с МХТ К. — Чацкий. Как Чацкий, чужак и “карбонарий”, он врывается в размеренную московскую жизнь; как Чацкого, его пытаются “приручить”; как Чацкий, он бежит прочь из театра после генеральной репетиции “Гамлета”, на которой, по замечанию Качалова, “ломали Крэга”.

“Гамлет” оставил горький осадок практически у всех участников работы. В 1935 г. К. вновь приехал в Москву по приглашению Малого театра. Посещал спектакли Михоэлса, Мейерхольда, но со Станиславским не встречался.

А. Островский

Анатолий Петрович Кторов



(наст. фам. Викторов; 12.4.1898, Москва — 30.9.1980, Москва) — актер. Н.а. СССР (1963). В МХАТ попал уже зрелым и знаменитым мастером: он дебютировал в 1917 г. у Ф. Ф. Комиссаржевского, окончил его студию и играл в его театре до 1920 г., а позднее — в Театре б. Корш. В спектаклях этой труппы отто-

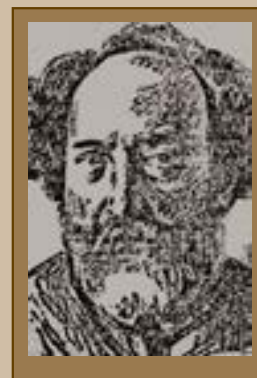
68
137
159–160
178–179
191–192

чилась его легкая, скользящая комедийность, элегантная отрывистость рисунка, четкость и экономность чистой игры. С середины 20-х гг. К. был знаменит своими киноролями: галантные авантюристы Каскарилья (“Процесс о трех миллионах”) и Коркис (“Праздник св. Иоргена”), неотразимый ледяной фат Паратов в “Бесприданнице” Я. Протазанова. Приход в МХАТ не был мотивирован внутренней творческой необходимостью ни для актера, ни для принявшего его театра: органы управления искусством распределяли членов закрытого ими театра — кого куда, и поскольку К. и его жена, В. Н. Попова, несомненно первенствовали в Театре б. Корш — их “передали” в театр высшего разряда, каким в 1933 г. уже официально числился МХАТ. Найти для них достойную их таланта работу было весьма трудно в труппе, без того перегруженной, где коренные артисты годами не имели новых ролей (достаточно вспомнить судьбу Книппер-Чеховой, которая после “Врагов” не играла премьеры 10 лет). Первой ролью К. (после ввода на роль Blumenшена в спектакле “У жизни в лапах”) тут стал адвокат Звонцов в “Егоре Бульчове и других” (1934), и, по мнению Немировича-Данченко, он стоил оценки “четыре” (так невысоко Н.-Д. оценил кроме К. лишь двоих еще — актеров третьестепенных). Роли, на которые он мог претендовать “по амплу”, естественно было назначать М. И. Прудкину, чья манера была ближе МХАТ. К. без особого успеха дублировал его в ролях Шервинского, “Дни Турбиных” (1937), и Дульчина, “Последняя жертва” (1948). “Своим” до конца К. себя в МХАТ не почувствовал, но в “Пиквикском клубе”, где он стал с 1936 г. играть Сэма Уэллера в очередь с В. О. Топорковым (тоже “коршевец”, однако сжившимся с системой МХАТ страстно и безоглядно), и в еще большей степени в “Школе злословия”, где он играл лукавого, оболыстительного ханжу-нахала Джозефа Серфеса, он нашел себя, и определилось его неотъемлемое место. Он изобрел изломанную пластику и ритм, передававший самую суть снедаемого завистью Долгорукова, ненавистника поэта (“Последние дни”, 1943), изощренно модулировал длинные реплики гестаповца-интеллектуала в “Русских людях”, 1943 (владение голосом, интонацией, сценическими оттенками слова — как и отработанность неожиданного жеста — важная составляющая таланта К.). С тонким чувством стиля автора был сыгран диккенсовский лохотный злодей Кэркер в “Домби и сыне” (1949); грация в передаче полной безмозглости, неистощимости забавных деталей, возникавших из раз навсегда пой-

манного существа роли, сделали шедевром его барона Клингена (“Плоды просвещения”, 1951). Среди наиболее заметных работ К. — профессор Серебряков, “Дядя Ваня” (1947), Суслов, “Дачники” (1953), Кроссмен, “Осенний сад” (1956); рядом с этими ролями, где своеобразный поворот — то близкий сатире, то лирический — находил мотив жизненной неудачи, возник радостный плут Автолик (“Зимняя сказка”, 1958), возвращавший к интонациям ранних ролей К. В послужном списке обращает на себя внимание обилие “исторических лиц”, воплощать которых в эпизодах поручали К.: Бьюкенен (“Залп «Авроры»”, 1952), Уэллс (“Иностранец писатель” в “Кремлевских курантах”, 1956), Суворин (“Дон Кихот ведет бой”, 1965), Эйнштейн (“Обратный счет”, 1970), Дубельт (“Последние дни”, 1974). Поздние годы артиста ознаменовались общепризнанным успехом в роли Бернарда Шоу, которого он с полным блеском своего нестаряющегося мастерства, иронично, умно и печально играл в “Милом лжеце” с 1962 г., имея партнершей Ангелину Степанову в роли Патрик Кемпбелл. Их дуэт (К. — король, Степанова — советский посол) придавал цену спектаклю “Чрезвычайный посол” (1967).

И. Соловьева

Александр (Авраам) Рафаилович Кугель



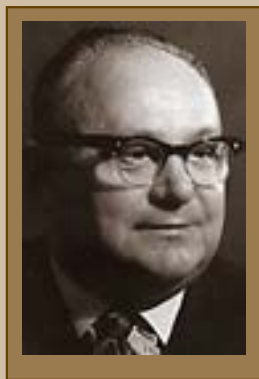
21
72

(13.8.1864, Мозырь — 6.10.1928, Ленинград) — критик, театральный деятель; в 1897–1918 гг. руководил одним из самых влиятельных и культурных театральных изданий (“Театр и искусство”). Был блестящим и последовательным противником “режиссерского театра”, в серии отзывов декларировал отрицательное отношение к Художественному театру; вместе с тем в статьях этого антагониста МХТ можно найти тончайшие описания ролей и режиссерских интерпретаций пьес. Станиславский, воспринимавший рецензентские уклады достаточно болезненно, однако чем дальше, тем больше ценил перо своего врага, находил небесполезными его зоркие нападки и безусловно полезным — само присутствие критика, о котором можно сказать: “он талантлив”. В 1917/18 гг. К., переключившись на политические темы,

оказался одним из самых стойких публицистов, после Октября выступавших против большевиков. Взявши для постановки к столетию восстания на Сенатской площади сделанную К. инсценировку исторических романов эмигранта Мережковского (пьеса пошла под названием “Николай I и декабристы”, 1926), МХАТ делал вполне недвусмысленный гражданский жест. Летом 1927 г. Станиславский встречался с К. в Кисловодске — “теперь он стар, сильно болен и, должно быть, перед смертью хочет загладить прошлое. О нем мы, конечно, ничего не говорили, ни слова” (КС-8, т.8, с.160). В 1927 г. вышла монография К., посвященная Качалову; посмертно вышли сборники “Профили театра” и “Русские драматурги”.

И. С.

Петр Васильевич Кудлай



(р. 6.4.1908, Полтава) — актер. Учился в ФЗУ при паровозо-ремонтном заводе на станции Изюм (1923–1927), работал потом помощником слесаря. В 1931 г. окончил Харьковский музыкально-драматический институт; в 1932–1933 гг. — актер Украинского драматического театра “Березиль” (Харьков). Отслужив в 1933–1935 гг. на флоте, в 1936-м

был принят к Мейерхольду (был здесь секретарем партийной организации). После закрытия театра перешел в МХАТ, где оставался с 1 февраля 1938 по 1980 г. (с перерывом на годы войны, когда служил на Черноморском флоте — заведовал клубом на морской базе). В театре исполнил 60 эпизодических ролей, чаще всего безымянных: судейский (“Тартюф”, 1939), лакей у Чарльза (“Школа зловония”, 1940), минометчик (“Дни и ночи”, 1947), пожилой барин (“Плоды просвещения”, 1952), Иван Соколов (“Лермонтов”, 1954), начальник тюрьмы (“Зимняя сказка”, 1958), Егор Карташов, приказчик (“Нахлебник”, 1969), прелат (“Жизнь Галилея”, 1975), повар (“Мертвые души”, 1978). Среди спорадически поручавшихся ему более крупных ролей — Хлеб (“Синяя птица”), Симеонов-Пищик (“Вишневы сад”), поп Павлин (“Егор Булычов и другие”). Вышел на пенсию в 1980 г.

Иван Михайлович Кудрявцев



(4.1.1898, село Муравьищи, Московская губ.— 12.2.1966, Москва) — актер, педагог. Н.а.РСФСР (1948). Сын сельского священника. После окончания духовной семинарии в 1917 г. поступил на историко-филологический ф-т Московского университета (закончил в 1925). Одновременно в 1918–1922 гг. занимался в студии М. А. Чехова, 28

113
117
122
135
188–189

января 1919 г. был в числе прочих учеников представлен Станиславскому (в дневнике отметил: “Исторический день”). В 1922 — 1924 гг. — в школе Третьей студии. Был руководителем группы актеров “Наша студия”. В июле 1924 г. поступил в МХАТ. Сыграл здесь 46 ролей, начав, как многие, с вводов в “Царя Федора Иоанновича” (играл тут стольника, стремянного, гонца и князя Андрея Шуйского). Был занят в “Пугачевщине” (первый мятежник и Творогов). Знаменитым К. проснулся после премьеры “Дней Турбинных”. В его Николке с первых фраз, с легкого напева под гитару “Туманно... Ах, как все туманно!..” отзывался общий нерв спектакля: мотив напряжения молодых сил и мотив ожидания судьбы. Готовность к судьбе не истребляла в нем нежной теплоты. Младший Турбин, которому еще предстояло держать на руках умирающего брата на лестнице их гимназии, самому получить пулю в ногу и устало закрыть глаза, сказавши сестре странную солдатскую фразу — “убили командира”, — оставался домашним мальчиком, мальчиком из квартиры, где пахнет шоколадом от старых книг. Мотив юности и судьбы остро прошел по ролям К. Вслед за Николкой он сыграл бездомного студента Мишу, который с легкой, почти веселой покорностью идет за кликнувшим его мужиком Вершининым (“Бронепоезд 14-69”). Следующая его роль была в “Блокаде”: К. играл “необыкновенно нежного и задумчивого комсомольца Дениску. Была в этом рабочем пареньке в кепке и в простой куртке какая-то заражающая вера в революцию, бесконечная отдача ей всего себя” (П. Марков. В Художественном театре. М., 1976, с.239). Цикл завершался ролями Матвеева в “Нашей молодости” и Тятиня в “Егоре Булычове и других”, остро дополняясь полулегально сыгранной на гастролях ролью Алеши в “Братьях Карамазовых”

(1930) и ролью Пети Мелузова в “Талантах и поклонниках”, которую актер подготовил под руководством Станиславского. Критики отмечали, что психологическая точность ролей К. соединяется с точностью социальной. С годами актер все больше тяготел к жесткому контуру, к некоторой сокращенности образа (вводы на роли Михаила Скроботова во “Врагах” и Михаила Ярового в “Любови Яровой”, Мирон Горлов в “Фронте”). На редкость сильной была его работа в “Победителях”, где он сыграл обугленного войной, живущего только ненавистью и боем лейтенанта Федорова. В 1959 г. он вслед за В. А. Орловым играл в “Золотой карете” роль контуженного полковника Березкина — воплощение мстительной совести. Последней ролью К. стал старец Зосима в “Братьях Карамазовых” (1960): он находил единство крайнего телесного изнеможения и ясности духа, которая, казалось, и произошла из истаяния плоти. К. преподавал актерское мастерство в Школе-студии, ГИТИСе, ВГИКе, Московской консерватории. В 20-е гг. много работал в Литературном совете МХАТ с П. А. Марковым. Он был человеком не только весьма образованным, но и человеком глубокого и оригинального ума. Его многолетние дневниковые записи хранятся в музее МХАТ.

И. Соловьева

Людмила Андреевна Кудрявцева

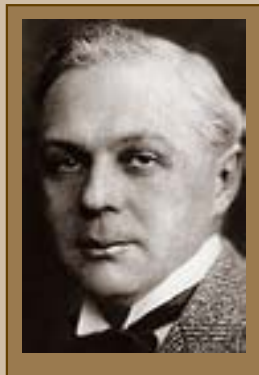


(Скудатина; 11.12.1941, Москва) — актриса. Н.а. России (1997). В МХАТ с 1963 г. (сразу после окончания Школы-студии, руководитель курса В. К. Монокув). Оставалась в труппе на скромном положении (повариха, “Три толстяка”; Симочка, “Иду на грозу”; придворная дама, “Зимняя сказка”; медсестра, “Юпитер смеется”, и пр.). Марина

в “Утолении жадбы” — первая роль, где К. была исполнительницей на премьере, — не стала переломом в судьбе актрисы, как не стала им и роль Василисы в “На дне” (1966). В МХАТ им. Горького, куда К. вошла при разделе театра, Т. В. Доронина, доверяясь ее энергии, поручала К. Марию Львовну в “Дачниках”, мать Валентины в “Валентине и Валентине”, Софью Ивановну, просто приятную даму в

“Мертвых душах”, Катерину в “Прощании с Матёрой”, 2-ю безответственную даму в “Зойкиной квартире”, мисс Уайр во “Вьё Карре”, Кукушкину в “Доходном месте”, Манефу в “На всякого мудреца довольно простоты”, Поликсену Михайловну в “Семейных праздниках” и др.

Степан Леонидович Кузнецов



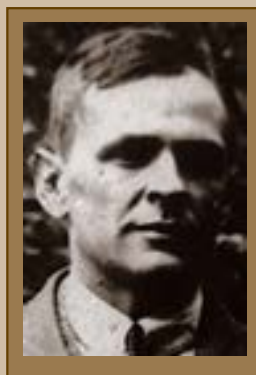
(14.1.1879, Кишинев – 18.4.1932, Москва) – актер. В МХТ его пригласили в 1908 г. из киевского театра “Соловцов”. К. занимал там первое положение; рано выработав радостное мастерство и зная свое заразительное обаяние, он солировал в ролях любого амплу, был богат на выдумку, уже начал собирать свою копилку характерных

деталей. Факт его приглашения в МХТ сопоставим с другими попытками, предпринятыми тогда же. Долгое время состав труппы, исходно слившейся из двух разных групп и дополненной такими артистами “со стороны”, как Грибунин, Качалов, Леонидов, пополнялся далее только за счет учеников собственной школы. К. был приглашен именно как художник “иннокровный”, и выучкой, и природой дарования, и сценическим опытом сильно рознящийся от слишком притершихся друг к другу “своих”. Попытка искать новые ноты и обновлять артистическую технику с совсем юными актерами (идея филиального отделения, возникшая в 1908, и затем воплотившаяся в опытах Первой студии) оказалась, однако, более плодотворной, чем приглашение таких уже сформировавшихся актеров, как К., без сожалений оставивший МХТ после двух сезонов, или Илья Уралов, который играл в “Ревизоре” городничего с К. – Хлестаковым (Уралов пришел в МХТ после театра В. Ф. Комиссаржевской в Пассаже и вскоре вернулся в СПб., поступив в Александринку). К. сыграл несколько вводов – Кот в “Синей птице”, Ферাপонт в “Трех сестрах”, Фирс в “Вишневом саде”; даже роль Хлестакова, ради которой его в общем-то и звали, он сыграл не на премьере (ее играл совсем юный Аполлон Горев). В первые десятилетия МХТ практически невозможным оказывалось его сживание с актерами пусть даже близкого ему склада,

но сформировавшимися в иной художественной среде. Позднее так было с И. Н. Певцовым, В. Н. Пашенной и другими. К., из МХТ на малый срок перейдя к Незлобину, вернулся в провинцию, где был любимейшим актером, а с 1925 г. играл в Малом театре.

И. С.

Александр Петрович Кузьмин



(13.11.1891, Люблин – 16.8.1974, Москва) – сотрудник МХАТ, артист вспомогательного состава, помощник режиссера в 1922–1930 гг. Учился в Петербурге в Морском корпусе, гардемарин, затем мичман. В 1915 г. – в отдельном батальоне гвардии экипажа, который в 1917 г. был снят с фронта и из Одессы отправлен в район Царского Села. В апреле

1917 г. в доме В. В. Лужского была сыграна его свадьба с А. К. Тарасовой (их знакомство состоялось еще в 1911 г. в Киеве). Их “хождение по мукам” в пору гражданской войны и сложности, связанные с прошлым К., при возвращении супругов в СССР закончились сравнительно благополучно: вступив в Художественный театр в пору его зарубежных гастролей (в 1922 г.), К. стал одним из самых исполнительных и культурных его работников (сохранились протоколы репетиций спектаклей “Сестры Жерар” и “Унтиловск”, которые он вел; его записи имеют большую историческую ценность). Участвовал в народных сценах, играл человека Мамаева в “На всякого мудреца довольно простоты”, Меланхолика в “На дне”. После развода с Тарасовой оставил театр, работал как организатор художественных выставок.

Александра Федоровна Кулыбина



(Процевалина; р.18.4.1931, Москва) – помощник режиссера. Придя во МХАТ в 1950 г. техническим секретарем партбюро, пять лет стажировалась как помреж и с 1955 г. работает в этом качестве.

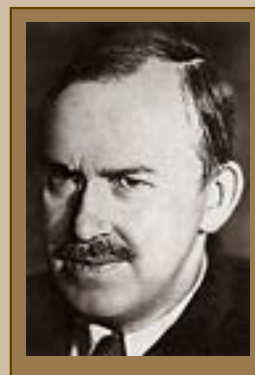
Понимание специфики театра, умение точно уловить замысел режиссера, требовательное и тактичное отношение ко всем участникам, организаторские способности позволили К. стать высокопрофессиональным специалистом. Ей довелось вести такие классические спектакли, как “На дне”, “Горячее сердце”, “Мертвые души”, а также постановки более поздних лет: “Братья Карамазовы” (1960), “Бронепоезд 14-69” (1963), “Валентин и Валентина”, “Старый Новый год”, “Амадей”, “Скамейка”, “Тартюф”, “Ундина”, “Красивая жизнь”, “Молочный фургон не останавливается больше здесь”, вплоть до “Злодейки, или Крика дельфина” и др.

Виктор Николаевич Кулюхин



(р.17.4.1955, Камышин) – актер. Окончил Школу-студию в 1976 г. (курс П. В. Массальского), после чего работал два года в Театре русской драмы в Риге. В МХАТ с 1978 г., начав свою жизнь здесь с вводов (Петр, “Последние”; наследник Тутти, “Три толстяка”; тещь, “Старый Новый год”). В списке ролей К. – Антон (“Эльдорадо”), Петушок (“Попытка полета”), Азazelло (“Бал при свечах”), Дунькин муж (“Варвары”), Огюст (“Ундина”), Атаман (“Злодейка, или Крик дельфина”).

Борис Михайлович Кустодиев



(23.2.1878, Астрахань – 26.5.1927, Ленинград) – живописец, театральный художник. В 1896–1903 гг. учится в С.-Петербургской Академии художеств (среди учителей – И. Е. Репин). Занимается станковой живописью и графикой. Пишет патриархальную русскую провинцию – ярмарки, трактиры, деревенские праздники и т.п. Его

83
278
306–307

холсты нарядны, зрелищны, хорошо мизансценированы. К. превосходно знает свой материал, лобуется им. Его картины быстро приобретают популярность. Член

художественных объединений: Союз русских художников, “Мир искусства”, АХРР (с 1923).

Для театра начинает работать в 1911 г. (“Горячее сердце” Островского в театре Незлобина, премьера – 1913 г.). Среди 20 осуществленных спектаклей и 19 нереализованных проектов К. преобладающее большинство – русская классика. В МХТ приглашен на спектакль “Смерть Пазухина” М. Е. Салтыкова-Щедрина (1914) не только как крупный живописец, но и как знаток быта провинциального купечества. К. оправдал надежды театра, хотя и с некоторым “перебором” (ему пришлось уже после премьеры дорабатывать декорацию кабинета Фурначева, переписывать задник, изобиловавший деталями городского обихода). С особым вниманием К. относился к костюму, точно определяя его роль в колористическом решении декорации и характеристике персонажа. Групповые эскизы костюмов персонажей “Смерти Пазухина” (“Горничная Мавра с дворней”) по остроте характеристик, наблюдательности, цветовому решению, композиции ничем не уступают станковой живописи К.

Вслед за “Смертью Пазухина” К. приступает к работе над комедией Островского “Волки и овцы” для МХТ, подготавливает эскизы декораций и костюмов, но постановка не была осуществлена. Одновременно работает над “Осенними скрипками” И. Сургучева (1915) с Вл. И. Немировичем-Данченко и В. В. Лужским, которые ставили и “Смерть Пазухина”. Оценивая работу художника, П. А. Марков писал о декорациях “Осенних скрипок”: “Он тонко показал и поэзию провинциальной жизни, и прелесть осеннего сада, стоявшего на горе, с которой открывался вид на лежащий в ложбине провинциальный городок, и красоту осеннего увядания, когда за просторными окнами барского дома падали осенние листья”.

Среди поздних спектаклей К. наибольший успех имела “Блоха” Е. Замятина (по сказу Н. Лескова, МХТ-2, 1925, реж. А. Дикий). К. использовал изобразительный язык русских народных картинок, приемы балетного языка, насытив декорации и костюмы сочным юмором и праздничностью. А. Дикий писал впоследствии: “Художник повел за собой весь спектакль, взял как бы первую партию в оркестре, послушно и чутко зазвучавшем в унисон...”

А. Михайлова

Ольга Николаевна Лабзина



169
185

(11.7.1905, Москва – 4.8.1971, Москва) – актриса. Н.а.РСФСР (1963). Из мещанской семьи. Окончив среднюю школу, поступила в школу МХАТ, которую окончила в 1923 г. В 1923 – 1924 гг. работала во Второй студии. В МХАТ с 1924 по 1971 г. Сыграла 45 ролей. Первая исполнительница ролей: калиновская этуаль (“Растратчики”), торговка (“Блокада”), актриса (“Наша молодость”), Деянира (“Хозяйка гостиницы”), Мэри (“Пиквикский клуб”), Достигаева (“Достигаев и другие”), Ирина Лавровна (“Последняя жертва”), Дашенька (“Золотая карета”) и др. Играла роли: Людмила (“Квадратура круга”, 1929), Тоня (“Чудесный сплав”, 1935), Варвара (“Гроза”, 1937), Дунька (“Любовь Яровая”, 1937), торговка куклами (“Кремлевские куранты”, 1942, 1956), Квашня (“На дне”, 1957), Ксения (“Егор Булычов и другие”, 1965) и др. Сценические персонажи Л. – преимущественно разбитные женщины из народа, в которых она раскрывала черты лукавства и обольстительности, уживавшиеся с практичностью жизненных целей.

О. Р.

Борис Андреевич Лавренев



(5.7.1891, Херсон – 7.1.1959, Москва) – писатель, драматург. Как театральный автор сформировался в союзе с ленинградским БДТ; в Москве его пьеса “Разлом” с триумфом прошла в Театре им. Вахтангова (1927, реж. А. Д. Попов, худ. Н. П. Акимов). МХАТ с

его драматургией соприкоснулся впервые в 1950 г.: В. Я. Станицын и И. М. Раевский с художником Н. А. Шифриным поставили “Разлом”. Годуна играл А. А. Щербаков, Татьяну – М. В. Юрьева, Ксению – Л. А. Кошукова; были заняты и другие недавние выпускники Школы-студии – К. К. Градополов, В. С. Давыдов, Ю. В. Ларионов, А. Н. Покровский, И. М. Тарханов. Под конец 1954 г. те же режиссеры, снова заняв своих молодых учеников, показали премьеру романтической драмы-биографии “Лермонтов” с музыкой Арама Хачатуряна (в заглавной роли имел успех А. А. Михайлов; роль бабушки играла В. Н. Попова, Николая I – П. В. Массальский, Карамзину – С. С. Пилявская).

Андрей Николаевич Лаврентьев



(1882 – 15.6.1935) – актер, режиссер. З.д.и.РСФСР (1934). Один из первых воспитанников школы МХТ, в которой был с 1902 г. По окончании остался в театре. Ему поручались чаще всего роли почти без слов: лакей Петр в “Иванове” и мужик в “Унтере Пришибеева” (1904), крестьянин в “Бранде” (1906), торговец сукном

в “Драме жизни” (1907), Волк в “Синей птице” (1908) или вводы – Клец (“На дне”), князь Туренин (“Царь Федор Иоаннович”), слесарь Егор (“Дети солнца”), Прохожий (“Вишневый сад”), Федотик (“Три сестры”); сколько-нибудь заметную роль на премьере он играл лишь в “Борисе Годунове” (Гаврила Пушкин). При всем том актерская и режиссерская выучка в МХТ сделала Л., с 1910 г. перешедшего на императорскую сцену в Петербург, одним из самых уверенных и культурных организаторов театрального дела: до 1918 г. он был актером и режиссером Александринского театра, в 1919-м стал одним из создателей и долгие годы оставался главным режиссером БДТ. Ему принадлежат вошедшие в историю русской сцены здешние постановки “Дон Карлоса” Шиллера (1919), “Отелло” и “Короля Лира” (обе – 1920), “Анны Кристи” О’Нила (1924). Сыграл капитана Берсенева в юбилейной октябрьской премьеры по пьесе Б. Лавренева “Разлом” (1927).

Татьяна Евгеньевна Лаврова



(урожд. Андриканис; р. 7.6.1938, Москва) — актриса. Н.а. РСФСР (1988). Ученица В. Я. Станицына, она окончила Школу-студию в 1959 г.; выделялась даже в этом выпуске, богатом сильными и новыми для сцены индивидуальностями (ее соученики — Е. Ю. Миллиоти, Г. И. Морачева, А. Б. Покровская, А. С. и Е. Н. Лазаревы, В. М.

Невинный, А. В. Ромашин, А. Л. Филозов и др.). Была принята в МХАТ. Л. была призвана воплотить тип юной женщины 60-х годов с ее жесткостью и с ее тайной беззащитностью. Естественно, что для “Чайки”, которую задумывали как попытку обновления родной сцены (1960), на роль Нины Заречной потребовалась именно эта чарующая новая актриса, с легкостью и непредвиденностью ритмов и душевных реакций, с огромными темными глазами (“безнадежные карие вишни”, — как описывал их поэт). Впрочем, “Чайка” не выполнила той миссии, которую возлагали на нее постановщики. Куда полнее раскрылся резкий лиризм и необычность внутренней техники актрисы в пору ее пребывания в “Современнике”, куда она пришла в 1961-м и где стала одной из любимейших актрис поколения (роли Гитель Моска в пьесе Гибсона “Двое на качелях”, Дороти в “Пятой колонне” Хемингуэя, Лавра в “Эшелоне” Рождина, Полина Андреевна в “Чайке”, Раневская в “Вишневом саде”). Так же существенны для эпохи были ее работы в кинематографе начала 60-х гг. (Лея в “Девяти днях одного года” М. Ромма и др.). В 1978 г. вновь вступила в труппу МХАТ, заняв здесь ведущее положение (Аркадина в “Чайке”, 1980; Наташа, “Наедине со всеми” Гельмана, 1981; Аглая, “Серебряная свадьба” Мишарина, 1986; Люба, “Московский хор” Петрушевской, 1988; Надежда Монахова, “Варвары” Горького, 1989; миссис Гофорт, “Молочный фургон не останавливается больше здесь” Уильямса, 1993; графиня Брюс, “За зеркалом” Греминой, 1994; Катя, “Мишин юбилей” Гельмана и Нельсона, 1994). Л. часто строит свои роли как этюды “о свойствах страсти”. В поздних работах ее интересуют изломы психологии, творческая манера отличается нервною, подвижностью, средства часто близки гротеску.

И. С.

Марина (Мария) Алексеевна Ладынина

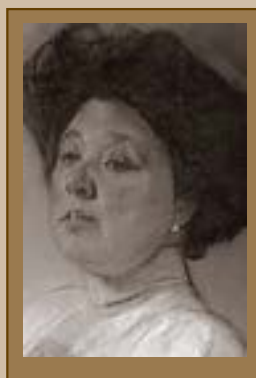


(р. 24.6.1908, Благовещенск) — актриса. Н.а. СССР (1950). Начинала как сельская учительница на Дальнем Востоке, потом под Калугой. В Москве поступила в ЦЕТЕТИС и с 1930 г. стала стажером, а затем актрисой переменного состава в Художественном театре. В картине “Тюрьма” (“Воскресение”, 1930) играла роль девочки,

а потом цыганку. В спектакле “В людях” (1933) в эпизоде булочной играла на премьере Таню, а в картине “Семья Кашириных” вслед за Е. Морес играла внука Алешу. В “Егоре Булычове и других” была исполнительницей роли послушницы Таисии. Была занята в “Женитьбе Фигаро” (пастушка), в “Рекламе” (помощница кинооператора) и др. Кипучая вера в себя, энергия будущей советской кинозвезды мало уживались с правилами МХАТ, откуда Л. ушла в 1935 г. (характеристику, которую запросили в 1936-м из Киевского русского театра, написали весьма холодно, не назвав ни одной роли: “За время своей работы в театре т. Ладынина М. А. имела несколько выговоров за опоздания на репетиции и спектакли. В общественной жизни театра активного участия не принимала”). Л. с середины тридцатых годов прославилась в музыкальных комедиях И. А. Пырьева, создав победительный, сверкающе радостный образ девушки из народа (“Богатая невеста”, “Трактористы”, “Свинарка и пастух” и пр.).

И. С.

Надежда Петровна Ламанова



(Каютова; 14.12.1861 — 16.10.1941, Москва) — художница-модельер. В 1883 г. она прошла обучение в школе кройки О. А. Сабуровой и быстро стала одной из самых известных московских портних. Она шила также костюмы для сцены в современных пьесах. С 1901 г. работала для МХТ по договорам. Ей принадлежали туалеты Книппер

99

— Раневской в “Вишневом саде” (1904). Под ее руководством были выполнены костюмы “Женитьбы Фигаро”. С 1932 г. до конца жизни была в штате театра как консультант (работы над костюмами во “Врагах”, “Тартюфе”, “Школе злословия” и др.). Книппер благодарил Л. за костюм Юлианы, сделанный для возобновления “У жизни в лапах” (1933): “Обнимаю и целую за Ваши чудесные создания, которые так помогают мне в моей трудной роли”. После премьеры “Севильского цирюльника” в своем Оперном театре (1933) Станиславский, знавший Л. еще в пору Общества искусства и литературы, писал: “Нашей драгоценной, незаменимой, гениальной Надежде Петровне Ламановой ору во все горло: «браво, бис!»” (КС-8, т.8, с.349).

Валерий Яковлевич Левенталь



(р. 17.8.1938, Москва) — театральный художник. Нар. худ. СССР (1989). В 1956–1962 гг. учится во ВГИКе (ф-т изобразительного оформления фильма). Дебютирует как театральный художник в 1963 г. спектаклями “Мать своих детей” А. Афиногенова (Театр им. Ермоловой) и “Хари Янош” З. Кодая (Театр им. Станиславского и Немировича-Данченко).

217
237
240
264
265
282
355
359
362

С 1965 г. — художник-постановщик Большого театра, в 1988–1995 гг. — главный художник. Оформил более 100 опер, балетов, драматических спектаклей на родине и за рубежом. На сцене МХАТ в 1979–1997 гг. Л. оформил 12 спектаклей, начав с пьесы А. Гельмана “Мы, нижеподписавшиеся” и соорудив на поворотном круге сцены на Тверском бульваре с гиперреалистической дотошностью не только вагон пассажирского поезда, что диктовалось сюжетом, но и натуральный тепловоз. Неожиданное начало для художника, зарекомендовавшего себя как активного представителя живописного направления сценографии (Л. постоянно и много занимается станковой живописью — натюрморты, портреты). В первой же чеховской постановке на мхатовской сцене (“Чайка”, 1980) он демонстративно и последовательно решает пьесу средствами театральной живописи: наклонный задник с перете-

кающими пятнами цвета, живыми, дышащими, пульсирующими, как музыкальные созвучия, система прописанных тюлевых завес и боковых подборов, скрадывающих определенность пятен – беспредметная живопись на темы русской природы, чеховского колдовского озера. Минимум мебели, никаких павильонов, никаких стен (свет вырывает нужное пространство) и единственный элемент “жесткой” декорации – ампириная беседка, которая то приближается к зрителю, то удаляется от него, где и происходит не только треплевский спектакль, но и важнейшие сцены Нины и Треплева. Основная игровая площадка уходит в глубину сцены, из которой надвигается на первый план беседка – так происходит укрупнение планов. В “Дяде Ване” (1985) художник пропитывает декорацию воспоминаниями об искусстве чеховских современников – ассоциации с левитановскими пейзажами, с симовскими интерьерами. Разумеется, все было другое, никогда В. А. Симвов не разорвал бы тщательно спланированный и безупречно обставленный дом Войницких, а у Л. он распаивается, как створки огромных ворот, крылья дома уходят в глубину, открывая пригорок с вросшей в него деревянной лестницей с шаткими перильцами и “тысячи верст золотой осени” вдали. Так природа входит в спектакль, в жизни героев, их судьбы, словно музыкальная тема. И своеобразным “рондо” является эпиграф и финал спектакля, когда за черным тюлевым занавесом мы видим силуэт большого двухэтажного усадебного дома (тема Дома важна для режиссера и художника) с бессонным светящимся окном. Тщательные разработанные интерьеры, обставленные разноперой, но обжитой, старой и соотносимой друг с другом мебелью, где в буфете стоит вполне “употребимая” посуда, а в стеклах буфета отражается лицо Сони, подошедшей сюда со свечой, а на стол бросает неяркий круг света высокая керосиновая лампа с матовым шаром-абажуром, на стены и мебель падают удивительно естественные тени (свет – Ефим Удлер). Л. не мыслит Чехова без постоянного и могучего аккомпанемента природы (он подтвердил это в декорациях к балетам Р. Щедрина “Чайка” и “Дама с собачкой”). И в “Трех сестрах” (1997) он окружает сцену трехслойным панно, где за ритмически организованной вязью темных голых древесных стволов и ветвей виднеются березы, а за ними – то нежная зелень ранней весенней листвы, то пламенеющие краски осени, то мохнатые от инея кроны деревьев. Эта природная среда дышит, живет, аккомпанируя жизни людей в прозоров-

ском доме. Дом этот опять-таки чем-то напоминает симовские декорации первых спектаклей МХТ (старое серо-коричневое дерево дощатой обшивки, застекленная веранда, парадный вход с штукатурными колоннами, беленые карнизы и наличники окон). По первому предъявлению – дом как дом, но когда он начинает свое движение по кругу и оборачивается “изнанкой”, то вы видите интерьер особняка. На вытянутой широкой платформе – именной стол, стулья, рояль, старое летнее плетеное кресло, jardinière с цветами, на стене – большой портрет генерала Прозорова и т.п. – все, что требуется не только для характеристики быта, но и для нормального актерского существования. Каждому акту соответствует свой цвет стен, меняет свои места мебель, что-то выносится на центральную часть сцены, ближе к рампе. Все достоверно, легко. Движение “стенки” постоянно в ходе всего спектакля (по кругу справа налево) и поэтому так впечатляет работа сценографии в финале. Убит Тузенбах, ушел полк, остались на огромной сцене три женские фигурки, и вдруг прозоровский дом замер и впервые, изменив своей схеме движения, стал фронтально параллельно рампе и начал медленно и неостановимо удаляться в глубину сцены, словно уменьшаясь в размере. И если раньше художник подчеркивал, как, в сущности, мал этот дом по сравнению с бесконечным небом и вечным кружевом ветвей и стволов, то теперь это ощущение оборачивается болью. И последний аккорд художника: плоскости панно начинают первое в спектакле и единственное свое движение: они медленно опускаются, накрывая, как похоронной пеленой, удаляющийся дом. Погребение. Кончился дом Прозоровых, нет его больше. Кроме упомянутых, Л. оформил на сцене МХАТ пьесы А. Гельмана “Скамейка” (1984) и “Чокнутая” (1986), “Перламутровая Зинаида” М. Рощина (1987), “Московский хор” Л. Петрушевской (1988), “Варвары” М. Горького (1989), “Вишневый сад” А. Чехова (1989), “Любовь в Крыму” С. Мрожека (1995), “Гроза” А. Островского (1996).

А. Михайлова

Татьяна Ивановна Ленникова



(р. 4.1.1924, г. Зилаир, Башкирская АССР – 28.11.1993, Москва) – актриса. Н.а. РСФСР (1968). Училась в театральной студии при Театре им. Моссовета. В МХАТ с 1950 г. (дебютировала в “Чужой тени” К. Симонова, сыграв Лену). В первых же работах обнаружила тяготение к высокому строю: так играла она и Парашу в “Горячем сердце”, и Катюшу Маслову в “Воскресении”, доставших ей “по наследству” от К. Н. Еланской, и Людмилу в “Поздней любви” Островского, перешедшую к ней от А. И. Степановой, и Соню в “Дяде Ване”, которую Л. играла вслед за Е. А. Хромовой. Желание внутренне укрупнить, высветлить свою героиню было заметно в ее Поле (“Мещане”, ввод 1954). Ей был близок приподнятый строй пьесы А. Салынского “Забывтый друг”, где она играла драматическую роль Елены (1956), как был близок и патетичный образ Марии Спиридоновой в хронике М. Шатрова “Шестое июля” (1965). В 1962 г. приняла приглашение Н. П. Охлопкова и выступила в поставленной им “Медее” Еврипида. Искусство Л., с его прямоотой и силой, имело много почитателей. Однако роли в советском репертуаре (Румянцева, “Все остается людям” С. Алешина, 1959; Ольга, “Точка опоры” С. Алешина, 1961; Горячева, “Тяжкое обвинение” Л. Шейнина, 1966, и др.) заставляли ее подчас утрировать эти черты дарования. Варя в новой постановке “Вишневого сада” (1958) и Маша в “Чайке” (1960) не дали актрисе того, что мог бы дать ей Чехов. Зато ей стал “к лицу” Достоевский: Л. сыграла в “Селе Степанчикове” полубезумную романтическую Татьяну Ивановну (1970). В дальнейшем перечне: Дарья (“Последний шанс” В. Быкова, 1975), г-жа Соколова (“Последние” М. Горького, 1976), Степанида (“Деньги для Марии” В. Распутина, 1979) и др. После раздела МХАТ Л. выступала на обеих сценах (бабка Феня, “По соседству мы живем” С. Лобозерова; Лида, “Московский хор” Л. Петрушевской; старушка, “Иванов”).

И. С.

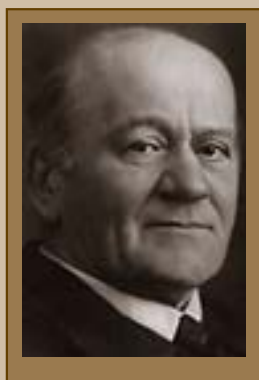
Леонид Давыдович Леонидов



(наст. фам. Берман; 1885 – 1983, Париж) – театральный деятель, антрепренер, импресарио. Еще до 1917 г. устраивал гастрольные выступления актеров МХТ по России. Летом 1919 г. стал инициатором поездки на Украину, вывоз в Харьков группу, в дальнейшем известную под именем “качаловской группы”; Л. разделил ее сложную судьбу. В

1922 г. остался работать за рубежом, хотя Немирович-Данченко выражал уверенность Качалову, что для Л. в Москве нашли бы достойное применение. Л. принимал участие в организации и проведении зарубежных гастролей МХАТ в 1922 – 1924 гг. Весною 1925 г. Станиславский вел через него переговоры о своих личных “режиссерских гастролях” в Берлине и Вене: предполагались постановки “Месяца в деревне”, “Гадибука” и той или иной пьесы Чехова; эти планы, однако, не были реализованы, как не состоялась и затевавшаяся Л. в 1930 г. большая зарубежная поездка МХАТа. Через Л. “художественники” вели в 1934 г. переговоры о приезде Рейнхардта (вынужденного покинуть гитлеровскую Германию) на ряд постановок в СССР. Историю своих отношений с Художественным театром и портреты его деятелей Л. оставил в своих мемуарах, не отличающихся фактической точностью, но весьма живых.

Леонид Миронович Леонидов



(наст. фам. Вольфензон; 22.5. 1873, Одесса – 6.8.1941, Москва) – актер, режиссер, педагог. Н.а. СССР (1936). Родился в интеллигентной еврейской семье, в роду были врачи, нотариусы. Обладая натурой сильной и импульсивной, он несколько раз перешагивает свою судьбу – из Ришельевской гимназии

ушел, не кончив курса; после трех лет любительства – военная служба; сезон в труппе “Городской народ-

ной аудитории”, игравшей для рабочей публики Одессы; выдерживает экзамены в Московское императорское театральное училище и после года занятий уходит. В 1896 – 1901 гг., быстро выдвинувшись, он играет в труппе Н. Н. Соловцова в Киеве и в Одессе; среди пьес, в которых он занят, многие совпадают с репертуаром МХТ и даже предворяют его: так, Медведенко, а затем Треплева (“Чайка”) он играет в сезон 1896/97 г., князя Шаховского в “Царе Федоре Иоанновиче” – в сезон 1899/900 г., Соленого в “Трех сестрах” – в сезон 1900/01 г. Осенью 1901 г. он дебютирует в Москве у Корша ролью Хлестакова; прославился в нервной драматической роли Константина (преьера “Детей Ванюшина” Найденова была, кажется, самым значительным событием московского сезона 1901/02). С 18 февраля 1903 г. вступает в Художественный театр – дебют в роли Васьки Пепла (“На дне”, 25 марта 1903).

Еще в провинции и у Корша было ясно, что этот актер, с его великолепным голосом огромного диапазона, с его приковывающими к себе глазами, с внушительностью фигуры, не связанный с определенным амплуа (в “Горе от ума” он играл и Молчалина, и Загорецкого, и Чацкого), тяготеет к искусству больших чувств и мыслей. У него были все данные, чтобы в начале века сварить судьбу русских провинциальных трагиков (в юности его восхитил Иванов-Козельский); приход в МХТ, этика и эстетика которого казались антитезой их бурного существования, обещал в будущем кризисные моменты, и ими в самом деле была богата “мхатовская” биография Л. Но вряд ли вне Художественного театра могли бы раскрыться глубинные темы, волновавшие его ум и душу. Этот актер-глыба обладал болезненно чутким слухом; его героев – современников его зрителей, людей в пиджаках – терзало ощущение неустойчивости мира, их напряженная мысль прорывалась к разгадкам мировой несправедливости. В них – как в Ваське Пепле и в Лопухине, которого Л. играл с премьеры “Вишневого сада”, – жила нерастраченная сила, глущая тоска. Соленый, которого он начал играть в “Трех сестрах” с 1906 г., был особо интересен артисту: он знал в этом человеке из казармы неподдельность все той же (“вселенской”) тоски и отчаянную жажду справедливости – в их уничительно смещенном, пошлом варианте (“почему барону можно, а мне нельзя?”). Он играл ожесточенно и язвительно. Философская ирония, крупный масштаб были свойственны его “характерным” ролям: так он играл Боркина (“Иванов”, 1904), Карстена Иервена (“У

царских врат”, 1909), Городулина (“На всякого мудреца довольно простоты”, 1910), Блуменшена (“У жизни в лапах”, 1911), Тропачева (“Нахлебник”, 1912). В кричащих, резких деталях, в странностях жеста и интонаций проступала гиперболитичность (Скалозуб, “Горе от ума”, 1906; Ляпкин-Тяпкин, “Ревизор”, 1908).

В сатире, как и в философской драме, Л. вел трагические темы. Мотив смерти как несправедливой неизбежности, быть может острее, чем в философских схемах “Жизни Человека” (1907), звучал в водевиле “Лебединая песня” (Калхас, “Чеховский спектакль” Первой студии, 1917), в монологах об упущенной, дурачки пролетевшей жизни, обращенных старым актером в темноту опустелого зала. Смерть как отрицание прожитой жизни, как разоблачение ее исходной тщеты – так читался финал старика Пазухина (“Смерть Пазухина”, 1914). Тот же мотив слышался в финале Ульрика Бренделя из “Росмерсхольма” (Л. играл его в спектакле Первой студии, 1918). Из позднейших ролей актера к этому циклу относится Плюшкин (“Мертвые души”, 1932) – Л. был в роли по-своему монументален, являя образ полного, совершенного опустошения, полной мертвенности.

Отсвет трагических философских тем возникал в его исполнении роли убийцы в эффектной и мрачной пьесе Леонида Андреева “Мысль” (1914): разум обнаруживает ненадежность мира, но обнаруживает и ненадежность разума; мысль не выдерживает устроенного ей испытания. Л. на пределе нервной силы играл сцену, когда симулирующий безумие доктор Керженцев чувствует себя впрямь безумным. Звездным часом Л. были “Братья Карамазовы” (1910). Роль Мити была подготовлена давним интересом актера к Достоевскому (он играл Ганю Иволгина в “Идиоте” и Раскольникова в “Преступлении и наказании” у Соловцова, Ивана Карамазова у Корша). Не столь бесспорен, но значителен был успех в “Пер Гюнте” (1912). В трагедии и в драматической поэме Л. как бы реабилитировал мир. Не только его герои – Митя Карамазов и ибсеновский Пер Гюнт – любили жизнь превыше ее смысла, но и сам трагик открывал себя ей навстречу. В сцене “В Мокром” Митя был наполнен восторгом праздника, нежностью к Грушеньке. В сцене с умирающей матерью Пер Гюнт рассказывал сказку со всей силой поэтической веры.

Актера манил Шекспир (в свой первый сезон в МХТ он сыграл в “Юлии Цезаре”, 1903, – римлянин Кассий убивал во имя справедливости и знал, что справедливость не восторжествует). Он мечтал о Гамлете (в августе – сентябре 1911 репетировал

с Сулержицким, но вопрос о двух исполнителях вскоре отпал, и роль осталась за Качаловым). Оправляясь от тяжелой душевной болезни, постигшей его, он исподволь — в имении Стаховича — готовил роль Отелло, которую собирался сыграть со студийцами.

История работы Л. над “Отелло” так же драматична, как история его работы над “Каином”. Роль первого вопрошателя-богоборца была назначена ему еще в 1906 г., но духовная цензура остановила постановку мистерии Байрона. Л. сыграл ее лишь в 1920-м, — спектакль, вынашивавшийся так долго, прошел всего 8 раз. Столь же несчастливо завершилась многолетняя работа над ролью Отелло: в процессе этих занятий Л. особенно сблизился со Станиславским, стал адептом его “системы” и, по отзывам немногих свидетелей, бывал гениален на репетициях; к несчастью, преследовавшая его боязнь пространства (агорафобия) снова охватила Л. на премьере (спектакль прошел 10 раз).

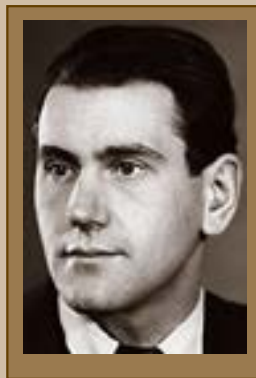
В числе поздних работ Л. — Пугачев (1925), которого он играл куда менее красочно и смачно, чем написана эта роль Трениевым в “Пугачевщине”: вел прежде всего мотив бунта и пленной силы. В 1931 г. он сыграл профессора Бородина в “Страхе” — спектакль прошел более 200 раз, в роли, по свидетельству П. А. Маркова, смещались акценты, ослабевал драматизм, с которым актер решал тему “перестройки”, “прозрения” заблуждающегося ученого (тему, дежурную в театре начала 30-х гг.). Последней актерской работой Л. был умирающий от рака Егор Булычов (1934): он попытался с прежней своей мощью задавать свой вопрос Богу — “зачем смерть?” Но трактовка не нашла поддержки. Роль повисла. “Леонидов есть Леонидов, — писал Немирович-Данченко. — Огромного нерва, взрывов, захватывающих минут, совершенно необыкновенно простых интонаций, великолепных оттенков текста — и — никакого рисунка. Поэтому то и дело ряд сцен совсем пустых, даже тягостных для него”. В 1935—1937 гг. репетировал роль Пимена в “Борисе Годунове” (Пушкиным Л. занимался весьма серьезно), но спектакль не был выпущен. Занялся педагогикой (с 1935 — в ГИТИСе, художественным руководителем которого стал в 1939-м). Как режиссер он пробовал себя еще до революции — в Первой студии репетировал (но не довел до премьеры) одноактную “Флорентийскую трагедию” Уайльда (1916—1917); в МХАТ поставил “Землю” (1937, с Н. М. Горчаковым) и “Достигаева и других” (1938, с И. М. Раевским). От работы над “Кремлевскими курантами” отошел, не при-

няв замечаний Немировича-Данченко (имя его на афише осталось).

И. Соловьева

Юрий Леонидович Леонидов

(9.1.1917, Москва — 24.9.1989, Москва) — актер. Н.а.РСФСР (1968). Сын артиста МХАТ Л. М. Леонидова. Театральное

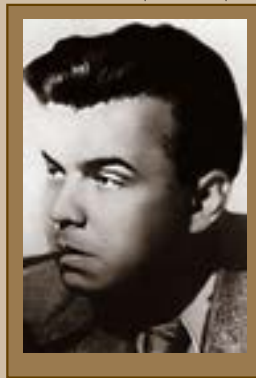


образование получил в Оперно-драматической студии К. С. Станиславского, где под руководством М. П. Лилиной работал над ролью Гаева (“Вишневый сад”). Внешне напоминавший отца, Л., однако, не унаследовал его могучего сценического темперамента. В труппе МХАТ с 1943 по 1989 г. Первая роль — Порфирий в

“Мертвых душах” (1943). Сыграл 67 ролей. Первый исполнитель ролей: Федор (“Илья Головин”, 1949), Григ (“Безымянная звезда”, 1957), Яша (“Вишневый сад”, 1958), почтмейстер (“Ревизор”, 1967) и др. Значительное место в репертуаре Л. составили вводы: Вася (“Горячее сердце”, 1945), Нехлюдов (“Воскресение”, 1948), Манилов (“Мертвые души”, 1951), Соленый (“Три сестры”, 1958), Яков (“Последние”, 1972), Жуковский (“Медная бабушка”, 1975), Лебедев (“Иванов”, 1977) и др.

Леонид Максимович Леонов

(19.5.1899, Москва — 8.8.1994, Москва) — прозаик, драматург. Вырос в Зарядье, отец совмещал торговые занятия со стихотворством. Начав в



20-е гг. с прозы полуфантастической, орнаментальной, Л. — автор “Петушихинского пролома”, “Конца мелкого человека”, “Записок Ковякина”, “Необыкновенных рассказов о мужиках”, наконец, “Барсуков” — выдвинулся в первые ряды прозаиков, стремившихся выразить и осмыслить взломанную революцией русскую реальность, нацио-

119—120
184—185

нальную природу. При первой же встрече на одном из вечеров, устраивавшихся, чтобы сблизить труппу МХАТ с новой художественной интеллигенцией (1925), Л. увлек Станиславского; веру в этого писателя, с загадками его метафорической напряженной речи, его философичности и психологической вязи, поддержал Горький. Для МХАТ Л. превратил в пьесу повесть “Унтиловск”, написанную в 1926 г. для журн. “Красная новь”, но не напечатанную. В работе, которую вел В. Г. Сахновский, участвовал Станиславский, ощущавший и новизну пьесы, и ее корневые связи. В “Унтиловске”, где речь — о тоске жизни, густой и беспросветной, о людях, обреченных жить в снегах и бездорожье ссыльных мест, о неустойчивости сил, о хмельном, тайном брожении этих сил, о страстях, снедающих всех тут, слышалась какая-то темная и тяжелая реплика тоске чеховских героев “Дяди Вани” и “Трех сестер”. Слышался тут и отклик бытийственной трагедии “На дне”; напряженный темперамент и “фантастический реализм” психологических ходов роднили спектакль с Достоевским.

Л. по-своему и довольно мрачно решал, как соотносится революция с игрой могучих и неприкаянных русских сил, если не растрчиваемых впустую, то самоистребительных; спектакль был слишком целостен, чтобы на его звучание повлияли вписанные позднее фразы про комсомольцев или новая (сравнительно более бодрая) концовка. Впрочем, вопрос о переделках встал позднее: спектакль отложили, до него МХАТ должен был выпустить свою первую “октябрьскую премьеру” (Л. был среди авторов, от которых попросили материал для этого спектакля, сперва предполагавшегося “сборным”; он написал сцену старух, продолжающих жить своей странной мышинной жизнью в Смольном, где штаб переворота, и на переворот не реагирующих).

Протокол сохранил сказанное Станиславским после просмотра “Унтиловска” 10 февраля 1928 г.: “От лица актеров, получивших первую настоящую пьесу, где актер может показать свое искусство, позвольте поцеловать вас и поблагодарить. (Целует Леонова. Овация)”. Но за время от начала работ (апрель 1926) до премьеры 1928 г. культурная политика успела резко ужесточиться. Вскоре МХАТу запретят ставить “Бег”, отклонят намерение восстановить “Братья Карамазовы”, настороженно встретят “Блокаду”. “Унтиловск”, вопреки попыткам Станиславского публично защитить его, был объявлен политической ошибкой

театра, прошел всего 20 раз. Две следующие пьесы Л. — “Провинциальная история” (1928) и “Усмирение Бададошкина” (1929) — света рампы не увидели. Не состоялся замысел инсценировки “Дороги на океан”.

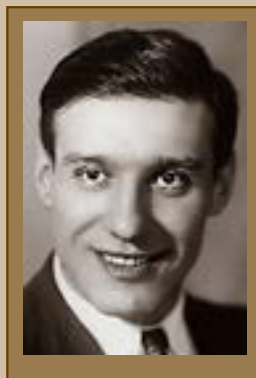
Новая встреча МХАТ с драматургией Л. произошла в 1936 г., когда в театр были переданы “Половчанские сады” — своего рода антифеа “Унтиловска”. Сохранив метафоричность, автор взамен образа города, навсегда занесенного снегами, откуда никто не может вырваться, предлагает образ многоверстных садов, навсегда цветущих и плодоносящих, — место, куда слетаются в нужный или праздничный час и откуда свободно разлетаются могучие сыновья богатой семьи Маккавеева. Автор настаивал на библейской эпичности фигур, на оттенке священнодействия, например, в сцене, когда здесь вкушают от плода общих трудов — делают небывалое солнечное яблоко. Немирович-Данченко искал крупные, выпуклые мизансцены, медлительный ритм; видя в пьесе “содержание такое крепкое, сочное, сильное, цветистое”, в то же время подсказывал: “краски не натуралистические, бытовые, не слишком реальные, а все какие-то музыкальные”.

В первоначальном варианте пьесы Пыляев, появляющийся в нищенском облике на пороге счастливого дома богатых, был в той же мере символичен (“дымка, загадка”). “Есть Маккавеев, его плоды, сады — и есть человек, который не может этого выносить”. За его плечами беда и пустота. “И тогда услышал я дыхание человека, которого ненавидел всю жизнь... И сказал себе: приду, нищий, и шепну три слова... и потухнут его зрачки, и упадет на одно колено, и рухнет пеплом яблочко к его ногам. Отдай мне мое...”. Ненависть страдальца к создателю, притом что авторская симпатия всецело отдана второму, — это могло бы сблизить “Половчанские сады” со “Стариком” Горького. На репетициях говорили также о зависти Сальери к Моцарту. Но в работе над текстом автор и театр были словно загипнотизированы дежурными мотивами 30-х гг. — мотивами бдительности к “недремлющему врагу”. Образную структуру “Половчанских садов” перекошил введенный Л. детективный ход. “Он механически сделал его диверсантом. И получается какая-то чепуха”, — жаловался исполнитель роли Пыляева Н. Н. Соснин. Попытки Немировича-Данченко оправдать этот “детектив”, отсылки к материалам судебных процессов над Бухариным, Рыковым, Пятаковым трудно согласовывались с его же отсылками к поэтике Чехова, которые запечатлены в

стенограммах репетиций. Так же трудно согласовывались подсказки — “это уже шекспировский размах! Этот образ из Шекспира, из Достоевского” — с тем, что композитором стал И. О. Дунаевский. Трудности и конечный неуспех работы определялись и актерским составом. “Передо мной пестрая труппа, — говорил Н.-Д. — Немного своих, старых, здесь выросших, и много пришедших” (Адриана Маккавеева играл М. П. Болдуман, его жену — Н. В. Тихомирова, Машу — С. С. Пилявская, его сыновей Юрия — Н. И. Боголюбов, Виктора — А. Н. Кисляков, Сергея — Н. В. Хощанов, Анатолия — В. В. Кириллин, Исайку — И. И. Рыжов, Отшельникова — В. В. Белокуров, Унуса — Н. К. Свободин, Ручкину — В. А. Вронская, Жабро — Г. Г. Конский, Дуню — Н. В. Михаловская; из лидеров коренного состава МХАТ был занят только М. М. Яншин в роли Стрекопытова). Премьера была сыграна в конце сезона на основной сцене, но сам режиссер считал, что спектаклю место в филиале; он выдержал 36 представлений. Следующая премьера Л., инициатором которой был постоянный пропагандист его таланта П. А. Марков, состоялась в 1957 г. (“Золотая карета”). Предполагалось продолжение этого союза — Л. уговорили сделать для МХАТ редакцию его пьесы “Метель”, которую он и передал в октябре 1962 г. Однако вновь возглавивший МХАТ М. Н. Кедров сначала оттягивал постановку, а потом отказался от нее.

И. Соловьёва

Платон Владимирович Лесли



178

(р. 12.12.1905, село Тума Касимовского уезда — 12.12.1972, Москва) — режиссер, педагог. З.д.и. Мордовской АССР (1965), з.р.к. РСФСР. Из дворянской семьи. Окончил гимназию Флёрова в Москве и один курс медицинского ф-та. В театре начал в 1923-м как помреж во Второй студии, с 1924 г. на режиссерской работе в МХАТ, где служил по

С 1936 г. вел педагогическую работу в ГИТИСе (по преимуществу с национальными студиями, которым стремился передать культуру МХАТ).

Борис Николаевич Ливанов



120
121
127
128
129
132
156
162–163
188–190

(25.4.1904, Москва — 22.9.1972, Москва), — актер, режиссер, художник. Н.а. СССР (1948). Родом из актерской семьи. Пришел в Художественный театр из его Четвертой студии (1924). Великолепные данные “героя-любownika” (князь Шаховской в “Царе Федоре”, Кассио в “Отелло”) Л. соединял с вкусом к плотной и яркой характерности,

с юмористической изобретательностью, с сочным комизмом и даже шаржем (Аполлос, “Унтиловск” Леонова, 1928; поэт Емельян Черноземный в водевиле Катаева “Квадратура круга”, 1928; Ноздрев, “Мертвые души” по Гоголю, 1934). Имел успех в роли аспиранта-выдвиженца, вчерашнего пастуха Кимбаева (“Страх”, 1931), в котором находил что-то от Ломоносова, что-то от Калибана. Ему давались разнообразные варианты народного характера, сформированные революцией: героико-комедийная роль матроса Шванди (“Любовь Яровая”, 1936), лирико-героическая роль матроса Рыбакова (“Кремлевские куранты”, 1942). Лучшей работой артиста стал Соленый (“Три сестры”, 1940): Немирович-Данченко помог вписать в безупречно ансамблевый спектакль вылепленную им причудливую и мрачную фигуру. Были найдены и острота внешнего рисунка, и неподдельность искривленных чувств, и бедность душевного содержания при сильной натуре. Сложные и противоречивые данные этого крупного артиста требовали точного режиссерского использования. После смерти Н.-Д. и Сахновского остался неосуществленным замысел “Гамлета”. Перечень последующих ролей (Астров, “Дядя Ваня”, 1947; Рубцов, “Зеленая улица”, 1948; Трубников, “Чужая тень”, 1949; Линьков, “Хозяин”, 1961, и др.) расходится с перечнем творческих удач. В выборе ролей для Л. слишком часто шли от его имиджа мощного и капризного человека, оригинального русского гения. Этот образ и варьировался (подчас с успехом, подчас нет) в ролях Ломоносова

(“Ломоносов” Вс.Иванова, 1953), профессора Забелина (вторая редакция “Кремлевских курантов”, 1956), Егора Булычова (1963), Потемкина (фильм “Адмирал Ушаков”, 1950). Как режиссер и художник Л. принимал участие в ряде работ МХАТ (“Наша молодость”, “Фронт”, “Ломоносов”, “Хозяин”). Был среди первых, кто в советские годы стремился вернуть на сцену Достоевского (“Братья Карамазовы”, 1960, роль Дмитрия).

И. С.

Михаил Федорович Ликиардопуло

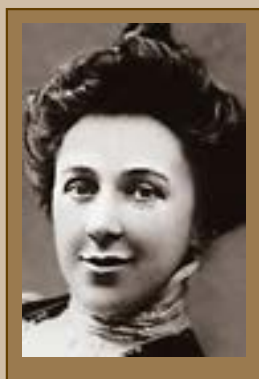


(9.3.1883, Неаполь — 17.11.1925, Брайтон) — переводчик, критик, журналист. В России с 1894 г. В его переводах издавались Оскар Уайльд, Морис Метерлинк, Джек Лондон, Герберт Уэллс, Обри Бёрдслей. Редактировал сводный (составленный из нескольких русских переводов) текст спектакля МХТ “Гамлет”

(1911). Принимал участие в установлении контактов МХТ с деятелями английской сцены. В 1910–1917 гг. — литературный секретарь дирекции МХТ, “откуда и выплыл в прессу, где на весь мир прогремел: поездкою по Германии (во время войны)” (А. Белый). Был корреспондентом газет “День”, “Утро России” и др. Конец жизни провел в Англии.

М. Х.

Мария Петровна Лилина



(урожд. Перевощикова, в замуж. Алексеева; 21.6.1866, Москва — 24.8.1943, Москва) — актриса. Н.а.РСФСР (1933). Одна из основателей Художественного театра. Происходила из обедневшей дворянской семьи; на сцене начинала как любительница, будучи классной дамой в Екатерининском институте благородных девиц

(в этом институте она и сама воспитывалась); с 1888 г. играла в спектаклях Общества искусства и литера-

туры (Клодина в “Жорже Дандене”; Луиза в “Коварстве и любви”; Тания в “Плодах просвещения”, роли в водевилях); была партнершей Станиславского, за которого в 1889 г. вышла замуж. Осталась на всю жизнь его любимой ученицей (ей посвящена “Работа актера над собой”). После первого сезона денежные затруднения МХТ побудили их обоих отказаться от оплаты их актерского труда; так же безвозмездно Л. руководила костюмерной частью. Уделяя большую часть своего времени и сил семейным обязанностям, она боялась подвести театр и редко претендовала на новые роли, сама просила, чтобы ей были подготовлены дублеры (исключение — роль в спектакле “У царских врат”, которую она не хотела уступить М. Н. Германовой, однажды заменившей ее по болезни). По мнению многих, была самой тонкой и глубокой из артисток МХТ. Именно ее исполнение роли Маши в “Чайке” и Сони в “Дяде Ване” (1898, 1899) было ближе всего к эстетике Чехова, которую тут разгадывали. В чеховском репертуаре МХТ ей принадлежали также роли Наташи (“Три сестры”), Ани, а позднее Вари в “Вишневом саде”. В переписке с автором раскрылся безупречный вкус, изящный и точный ум артистки. Чехов дал Л. ключ к современному ей репертуару. Характеры, казалось бы, понятные (даже примитивные, как кельнерша Лиза Бенш в “Микаэле Крамере” Гауптмана) она строила на сложнейших сочетаниях; искусством “изящного, какого-то акварельного разоблачения” она пользовалась как никто — в ее Наташе были и пошлость, и прелесть юного существа; ее Элина (“У царских врат”) была обворожительно женственна в своей вражде к запросам духа. Л. с очаровательной достоверностью и с комедийной грацией играла Лизу в “Горе от ума”, Дарью Ивановну в “Провинциалке”, Веру Николаевну в “Где тонко, там и рвется” (заменив Гзовскую), Туанет в “Мнимом больном”. Она разделяла со Станиславским его любовь к фантастическому — играла эльфа в “Потонувшем колоколе”, Снегурочку, Фею в “Синей птице”. Их дуэт в “Живом трупе”, где К. С. играл князя Абрезкова, а Л. — Анну Дмитриевну, соединял толстовскую полноту жизни с филигранностью рисунка. Л. чувствовала чрезвычайность мира Достоевского, его наэлектризованную характерность, его переклесты через край — так она играла и трагическую безумную Хромоножку в “Николае Ставрогине”, и оголтелую Карпухину в “Дядюшкином сне”. Этой артистке было дано верное чувство пределов собственного диапазона (ошибки были крайне редки — Нина Заречная в возобновлении “Чайки”, 1905;

героиня пьесы Мережковского “Будет радость”, артистка Татьяна, которая готовит роль Федры и переживает страсть к своему пасынку Федору).

Другие “премьерные” роли: Тея Эльфштедт (“Эдда Габлер”), Юлия (“В мечтах”), Бетти (“Столпы общества”), Надежда Михайловна (“Блудный сын”), Матрёша (“Стены”), госпожа Карено (“Драма жизни”), гостья (“Жизнь Человека”), Анна Андреевна (“Ревизор”, 1921); вводы: графиня-внучка и Хлестова (“Горе от ума”), Турусина (“На всякого мудреца довольно простоты”), Ольга (“Три сестры”). И во время зарубежных гастролей, и по возвращении МХАТ в Москву домашние обстоятельства сильно сократили участие Л. в репертуаре; после 1924 г. у нее было всего пять новых работ (Надежда Львовна в “Бронепоезде”, Карпухина в “Дядюшкином сне”, Коробочка в “Мертвых душах”, Янина в “Растратчиках” и крошечная роль графини Вронской в “Анне Карениной”; только в двух последних она выступила первой исполнительницей).

Была педагогом в последней (Оперно-драматической) студии Станиславского, режиссировала ее спектакли после кончины мужа.

И. Соловьева

Нина Николаевна Литовцева



(наст. фам. Левестам; 12.1.1871, Москва — 8.4.1956, Москва) — актриса, педагог, режиссер. Н.а.РСФСР (1948). Жена В. И. Качалова. После окончания Филармонического училища по классу Немировича-Данченко служила в провинции, играла ведущие роли; поддерживая с ней переписку, Н.-Д. обрисовывал ей строй жизни

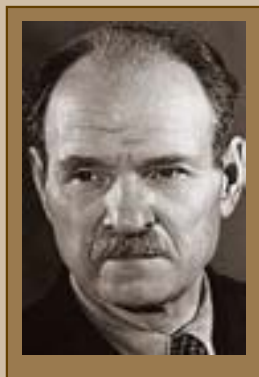
МХТ и ее перспективы перехода сюда. В 1901 г. была приглашена вслед за мужем в МХТ. Только в 1905 г. получила роли в “первом составе” — Вера Павловна, героиня “Ивана Мироныча”, горничная Фима (“Дети солнца”), все остальное до того играла как “ввод” (Ирина, “Три сестры”; Наташа, “На дне”; Варя, “Вишневый сад”; Сарра, “Иванов”). Самолюбивая и имевшая основания верить в свои силы актриса намеревалась уйти из МХТ, но ее актерская судьба прервалась болезнью и после-

27
29
30
133

довавшей хромотой. С 1908 г. Л. вернулась к работе как педагог, а потом как режиссер (спектакли Второй студии “Зеленое кольцо”, 1916, “Младость”, 1918). С 1919 г. разделяла странствия “качаловской группы”. С 1922 г. — снова в Москве; участвовала в постановке спектаклей “Николай I и декабристы” (1926), “Бронепоезд 14-69” (1927), “Наша молодость” (1930), “Таланты и поклонники” (1933), “Три сестры” (1940), “Дядя Ваня” (1947, сыграла здесь старуху Войницкую), “Плоды просвещения” (1951).

И. С.

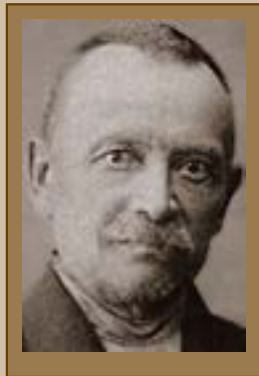
Герман Григорьевич Лопатин



(1.7.1884, дер. Спорново Александровского уезда —?) — зав. бутафорско-столярной мастерской (мебельно-бутафорским цехом). Окончил сельско-ремесленное пятиклассное училище. Работал столяром на мебельной фабрике Мюра и Мерилиза. В Художественном театре с 1907 г. Отличался точным пониманием заданий режиссеров и

художников, творческой инициативой. Талантливый умелец, он стремился к культурному самообразованию. Учился в 1910–1911 гг. на вечерних курсах Строгановского художественного училища. Работал в МХАТ до перехода на пенсию (1959). С 1946 г. — преподаватель кафедры “Создание внешней формы спектакля” по практическому курсу “Технология бутафории” в Школе-студии.

Дмитрий Максимович Лубенин



(16.10.1863 — 10.4.1932) — сторож. Служил с 1900 г. и “выбыл по случаю смерти”, как сказано в его личном деле. Его имя неоднократно упоминается с благодарностью в письмах и мемуарах “художественников”. Помимо безупречного исполнения прямых обязанностей, в которые входило извещение акте-

ров о всех внезапных переменах в репетициях и в спектаклях, Л. принимал достаточно сложные поручения. Например, Станиславский поручал ему позаботиться о железнодорожных билетах для А. А. Блока — в годы Первой мировой войны с транспортом были большие сложности. Л. встречал и провожал иногородних гостей театра. Его скромную и искреннюю заинтересованность в судьбах молодежи театра, умение самому обрадоваться, принеся домой назначенную кому-то долгожданную роль, вспоминает С. Г. Бирман. “Других сторожей до революции называли просто по именам, его всегда Дмитрий Максимович, — говорится в неопубликованных мемуарах актрисы МХТ В. Н. Павловой. — Наш законодатель общественных приличий, Алексей Александрович Стахович здоровался с ним всегда, пожимая ему руку. Дмитрий Максимович имел связи со всеми театрами и мог достать билет на любое, самое благотворное представление. Вот пример его всемогущества, и это не анекдот. Директор императорских театров В. А. Теляковский сидит у нас в директорской ложе и смотрит какой-то спектакль. Константин Сергеевич в антракте угощает его чаем.

— Подумайте, Константин Сергеевич, какое глупое положение, — говорит Теляковский, — послезавтра бенефис Шаляпина; не ожидая моего приезда, мою ложу отдали г. Х., и я до сих пор не смог обеспечить себе место на спектакль! Ну, не смешно ли?

— Может быть, я могу вам помочь, — говорит Константин Сергеевич. — Позовите сюда Дмитрия Максимовича!..

К концу спектакля Константин Сергеевич вручает директору императорских театров билет первого ряда на бенефис Шаляпина”. “Всегда спокойный, всезнающий, всегда приветливый Дмитрий Максимович был незаменим в театре”.

И. С.

Василий Васильевич Лужский



(наст. фам. Калужский; 31.12.1869, Шуя — 2.7.1931, Москва) — актер и режиссер. З.д.и. РСФСР (1931). Один из основателей Художественного театра, в труппе его оставался до конца жизни. Родом из купеческой семьи. Учился в школе при

11
16
19–20
26
44
64

Обществе искусства и литературы, играть здесь начал с сезона 1890/91 г. (Карп в “Лесе” Островского, 3-й мужик в “Плодах просвещения” Толстого) и сыграл 44 роли. Некоторые из этих работ были повторены на сцене МХТ: сэр Тоби, “Двенадцатая ночь”, 1899. В первый сезон играл Ивана Петровича Шуйского (“Царь Федор Иоаннович”), Сорина (“Чайка”), Креона (“Антигона”), принца Мароккского (“Венецианский купец”); был первым исполнителем Серебрякова (“Дядя Ваня”), Андрея (“Три сестры”), Бессеменова (“Мещане”), Бубнова (“На дне”), Лебедева (“Иванов”), Чепурного (“Дети солнца”); играл в “Одиноких” старика Фокерата. Он любил сценическую яркую определенность, даже преувеличенность (свойства, которые ему подчас приходилось умерять). Среди его крупных работ — Федор Павлович в “Братьях Карамазовых”. Из сделанного актером после революции наиболее заметен Бартоло (“Безумный день, или Женитьба Фигаро”); играл Маниюкина в “Унтиловске”. Всего в Художественном театре сыграл 64 роли.

Еще в Обществе искусства и литературы занялся режиссурой (среди его постановок здесь — “Горячее сердце”); был сорежиссером 23 спектаклей МХТ. Талантливо проявлял себя Л. в постановке народных сцен (наибольшую славу ему принесла картина “Мокрое” в “Братьях Карамазовых” и картина в суде, которая заканчивает “Живой труп”, а также массовые сцены в “Анатэме”; принимал участие в постановке народной драмы “Пугачевщина”). Его самостоятельные режиссерские пробы оставались, однако, проходными и нуждались в доработке (“Иван Мироныч”, где Л. играл заглавную роль; “Стены”). Успехом пользовался спектакль “Продавцы славы”, поставленный им с Н. М. Горчаковым (Л. играл здесь господина Башле). Режиссировал во Второй студии (“Узор из роз”); в Музыкальной студии (Комической опере), созданной Немировичем-Данченко, участвовал в постановке “Дочери Анго” и “Периколы”. В работах Комической оперы нашел себе применение свойственный Л. талант юмористической импровизации, шутивого экспромта (сыграл в “Периколе” вице-короля). В воспоминаниях Станиславского, знавшего Л. с юных лет, есть размышления о том, что блестящий дар имитатора, которым был наделен артист, на первых порах мешал ему найти самого себя, свою индивидуальность. В дальнейшем талант Л. определился как талант психологической характеристики; Немирович-Данченко в нем и как исполнителя, и как

сорежиссере ценил “острую наблюдательность, богатство жизненной фантазии, типичных житейских подробностей в отдельных фигурах, в обстановке, в эпохе и яркое умение находить простые и в то же время сценические мизансцены. Этот дар расцвел в Василии Васильевиче, несомненно, под влиянием блестящих работ Станиславского”.

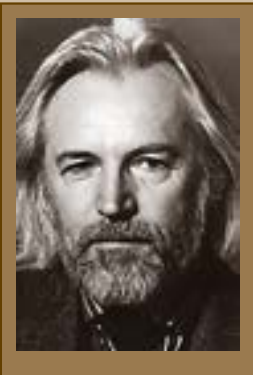
Среди заслуг Л. перед театром – сотрудничество с художниками; на его даче в Иванькове проходила работа над эскизами и макетами. Административные способности с первых лет жизни театра делали Л. незаменимым участником внутренних органов руководства.

Вклад Л. в дело МХТ, как находил Станиславский, не был достаточно оценен. Оттого он стал “актером, мало в себе уверенным и вечно сомневающимся”.

Накопившаяся горечь чувствуется в его дневниках, до сих пор не опубликованных.

И. С.

Станислав Андреевич Любшин



(р. 6.4.1933, Москва) – актер. Н.а.РСФСР (1981). Окончил Училище им. Щепкина в 1959 г. Воспитанник традиционной школы Малого театра, Л. оказался одним из самых ищущих, гибких артистов своего поколения, неудовлетворенных современной сценой. Его путь пролегал через несколько театров – играл в “Современнике”,

на Таганке, в Театре на Малой Бронной, в Театре им. Ермоловой; его Шаманов в спектакле “Прошлым летом в Чулимске” (1974, постановка В. Андреева) стал вехой в освоении драматургии А. Вампилова и “новой драмы” вообще. Персонажи Л. были отмечены чертами, равно свойственными психике их живых прототипов и новой артистической технике 60–70-х гг. (сочетание почти избыточной открытости и внезапной замкнутости, жесткости и ранимости). Союза с Л. искали в своих опытах режиссеры-обновители искусства, он играл в картине И. Авербаха “Монолог”, в “Слове для защиты” В. Абдрашитова, в “Пяти вечерах” Н. Михалкова (роль Ильина). Его роли – например, в фильме М. Хуциева “Мне двадцать лет” – вошли в классику кинема-

тографа 60-х гг. Примечательна его работа над Чеховым (Мисаил в телефильме “Моя жизнь”, 1972; Алексей Лаптев в экранизации повести “Три года”, 1980). С 1980 г.

– в МХАТ. Едкость восприятия персонажа при органической правде жизни в роли – одна из характерных черт его дарования. Она проявилась и в его мхатовских работах. Событиями стали его Тартюф (постановка А. Эфроса, 1981), князь Хевистави в “Обвале” М. Джавахишвили (постановка Т. Чхеидзе, 1982). Духом “жесткого Чехова” отмечены его вводы на роли Иванова и Гаева. Он играл Шмидта в “Возможной встрече” П. Барца (1992), Мишу в “Мишином юбилее” (1994). В перечне его ролей – Кэйскэ Фукугава (“Призраки среди нас”, 1984), Пиромов (“Колея”, 1987), Мартин Дайзерт (“Эквус”, 1988), Ганс Христиан Андерсен (“Из жизни дождевых червей”, 1991), Юродивый (“Борис Годунов”, 1994). На рубеже сотого сезона в принципиальном для МХАТ спектакле “Три сестры” Л. сыграл Вершинина.

И. С.

Елена Владимировна Майорова



(30.5.1958, Южно-Сахалинск – 23.8.1997, Москва) – актриса. З.а.РСФСР (1989). Закончила ГИТИС (1980). Первые шаги сделала под руководством О. Табакова в его студии. В ранних работах была обещающая гибкость дарования, темперамент, артистизм. Впоследствии М. открылась как

230–231
247
264
265
269

актриса точного социального рисунка. В МХАТ с 1983 г. Первая исполнительница ролей: Василиса (“Вагончик”, 1982), Актриса (“Друзья”, 1984), Зина Коптяева (“Чокнутая”, 1986), Лиза (“Тамада”, 1986), Сюзанна (“Перламутровая Зинаида”, 1987), Анабелла (“Портрет”, 1988), Анна Федоровна (“Варвары”, 1989), Элеонора (“Трагики и комедианты”, 1991), Лизанька (“Горе от ума”, 1992), Тойбеле (“Тойбеле и ее демон”, 1995) и др. Играла роли: Елена (“Дни Турбиных”, 1983), Констанция (“Амадей”, 1984), Нина Заречная (“Чайка”, 1985), Флипопа (“Тартюф”, 1988), Анна Петровна (“Иванов”, 1990), Елена Андреевна (“Дядя Ваня”, 1990) и др. Ей присущ интерес к крайним состояниям души; мотив одержимости сквозит и в ее Зинуде (“Чокнутая”), и в бесноватой Настасье Филипповне из “Идиота”, которую М. играла вне стен МХАТ, и в Тойбеле. Последней работой трагически погибшей актрисы стала Маша в “Трех сестрах” (1997).

Раиса Викторовна Максимова

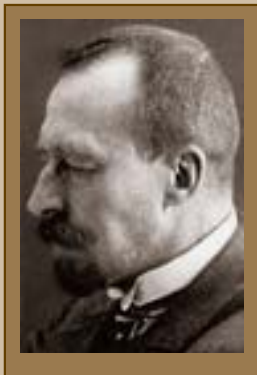


(р.2.11.1929, Саратов) – актриса. Н.а.РСФСР (1990). Окончила Школу-студию в 1956 г. Соучениками М. были О. В. Басилашвили, Т. В. Доронина, Е. А. Евстигнеев, М. М. Козаков, руководитель курса П. В. Массальский.

Вступив тотчас после окончания Школы-студии в труппу МХАТ, М. заняла в ней прочное место, дебютировав в роли Неизвестной в спектакле “Безымянная звезда” (1957). М. естественно обживалась в старых постановках, ясно чувствуя заложенные в них изначально режиссерские мысли и стилистику: играла Фею в “Синей птице”, Наташу, а позднее — Настю в “На дне”, Ирину, а потом Ольгу в “Трех сестрах”. М. была эффектна и смела в “Последних” Горького, где играла Надежду (1971); точно поняла природу авторского юмора в ролях Клары Полуорловой (“Старый Новый год” М. Рощина, 1973) и бабки Маруси (“Перламутровая Зинаида”, 1987); нашла утяжеленность бытовых красок для роли фрау Геншель (“Возчик Геншель”, 1981). Среди ее работ — Стрэг в “Татуированной розе”, Валерия и Вера в “Утиной охоте”, Богаевская в “Варварах”, княгиня в “Горе от ума” и др. Включенность в жизнь своего театра помогла М. нести многотрудные обязанности зав. режиссерским управлением.

К. Р.

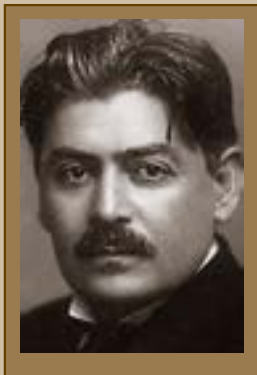
Николай Александрович Манькин-Невструев



(1869 — ?) — композитор и поэт. В 1903 г. стал дирижером и заведующим музыкальной частью МХТ, работал тут до 1910 г. Автор музыки к постановкам Немировича-Данченко — к трагедиям “Юлий Цезарь”, “Бранд” и “Борис Годунов”; ему принадлежит также музыкальное решение маленьких трагедий Метерлинка (1904). В

1909 — 1914 гг. сотрудничал с театром Незлобина (в здешних постановках “Фауста” Гете, “Орлеанской девы” Шиллера).

Константин Александрович Марджанов



(Котэ Марджанишвили; 28.5.1872, село Кварели, Грузия — 17.4.1933, Москва) — режиссер. Н.а. Грузинской ССР (1931). В Художественном театре он оказался в середине своего сложного творческого пути: вступив весной 1894 г. в грузинскую труппу,

67

игравшую в Кутаиси, и со следующего сезона перебравшись в Тифлис, М. на время оставлял сцену, чтобы в Москве прослушать курс в одной из драматических школ, а с 1897 г. надолго переехал в Россию. Среди его пристрастий, которым он оставался верен в своем кочевье по русской провинции, — Чехов и Горький. Исканиями МХТ увлекся, еще не видя его спектаклей; ставя в Перми “Мещан”, “На дне”, “Вишневый сад”, следовал его образцам. В 1904 г. Незлобин пригласил М. в Ригу, где происходит личное знакомство с Горьким; повторив тут свои прежние постановки его драм, М. поставил новинку — “Дачников” (Марью Львовну играет расставшаяся на год с Художественным театром М. Ф. Андреева; Незлобин и М. идут на риск и привозят на гастроли в Москву пьесу, до того полузабракованную МХТ). В рижской труппе Незлобина, когда тут режиссирует М., кроме Андреевой работают и другие ушедшие из МХТ артисты: М. Л. Роксанова, ее муж Н. Н. Михайловский, А. П. Харламов. Той же осенью 1904 г., когда “Иванова” ставит МХТ, М. в Риге выпускает свою постановку (Сарру играет Роксанова). В следующие сезоны М. — в Харькове, Киеве и Одессе; оставаясь верным имени Чехова (“отца драматических симфоний”, как он теперь выражается), режиссер сближает свое толкование его пьес с идеями модерна — вписывает Чехова, Ибсена, Метерлинка в задуманную им афишу рядом с Д’Аннунцио, Ведекиндом, Шницлером, Пшибышевским и др. Пьесу Леонида Андреева “Жизнь Человека” он ставит на Украине четырьмя режиссерами. Поставил он и “Синюю птицу”. Можно сказать, что М. снова — на расстоянии, заочно — повторяет круг увлечений Художественного театра: примерно те же имена можно найти в 1906—1909 гг. если не на афише, то в записных книжках Станиславского и Немировича-Данченко. Станиславский с глубокой неприязнью относился к деятельности Незлобина, в московскую труппу которого с осени 1909 г. вступил М. (постановки “Колдуньи” Е. Чирикова, “Шлюка и Яу” Гауптмана, “Ню” Осипа Дьмова): “Это антихрист”. И тем не менее М. получает приглашение из Художественного театра. В феврале 1910 г. с ним заключают договор. М. оставался в МХТ до 1913 г. Когда Станиславского спрашивали, почему стоит так ужасивать за пришельцем, он отвечал: “Потому что мы любим наш театр и служим искусству. Режиссеры театру нужны, режиссеров, кроме тех, которые находятся в нашем театре, — нет; нет даже намека на их появление; на стороне остались только два режиссера: Марджанов и Санин, их мы должны подобрать и воспи-

тать, воспитать для себя же”.

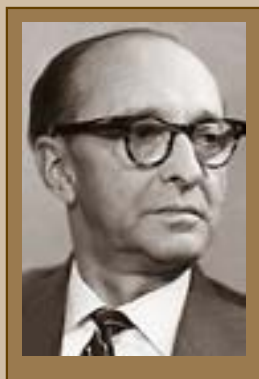
М. поручаются работы, связанные с подготовкой “Гамлета” в отсутствие Крэга. В афишу “Гамлета” имя М., чьей энергией был так доволен на первых порах Станиславский, Впрочем, не включали. Так же “не объявлена” была и работа М. в “Братьях Карамазовых”, хотя Немирович-Данченко был им в целом доволен. С сотрудниками МХТ были подготовлены отрывки, показанные в начале 1910 г. (в них были заняты Сушкевич, Н. В. Петров; шла работа над “Макбетом”). Станиславский пояснил Сулержицкому, что не видит никого другого, кому можно было бы поручить спектакли с молодежью: “...разве я в течение многих лет не предлагал того же самого дела Вам, Лужскому, Москвину, Александрову? Разве Лужский не показал своей несостоятельности при первой же пробе? А спектакли Румянцева и Москвина — чем они кончились? А несостоятельность Александрова разве нужно доказывать? А разве Ваше здоровье позволяет Вам взяться за это дело? Кому же поручить это дело, как не Марджанову: он ищет побольше работы, он энергичен, он театральный человек”.

М. должен был сотрудничать с Н.-Д. (намечались вторая часть дилогии “Кесарь и Галилеянин” или “Женщина с моря” Ибсена, ради которой М. ездил в Финляндию договариваться с художником Галленом; постановки не состоялись, как не состоялись две другие работы, которые М. должен был готовить самостоятельно: “Принцесса Мален” Метерлинка и “Мертвый город” Д’Аннунцио). Затем Н.-Д., занятый “Miserere”, отдал М. интересовавшую его самого пьесу Гамсуна “У жизни в лапах”. Режиссер заключил действие в черную раму и дал ему фон черного бархата, на котором особенно резкой выглядела “сумасшедшая яркость” игры света и цвета (световой эксперимент подкреплялся взбудораженностью ритмов, взвинченной страстностью музыки). Станиславский встретил этот спектакль, имевший у публики шумный успех, сдержанным молчанием, за которым было очевидно неприятие. Следующей работой М. стал “Пер Гюнт”, выпущенный 9 октября 1912 г., — в промежутке между двумя премьерами в МХТ он энергично выработывал свой стиль “на стороне”, вовлекая кое-кого из “художственников”: например, И. Сац и К. Сапунов участвовали в его постановке “Царя Эдипа” в Тифлисе. “Пер Гюнта” в декорациях Рериха задумывали как двухвечеровой спектакль, и лишь незадолго до выпуска сокращали. В прессе отмечали поэтический эпизод с умирающей Озе — Халютиной, глгучую пряность

танца Анитры — Коонен, финальную встречу Пера — Леонидова с Сольвейг — Кореновой, но в целом попытку синтетического действия, решавшегося по преимуществу средствами пластики, танца, живописи, сочли неудачной; соседство символизма, экзотичности и бытовых нот не дало стиливого единства. “Пер Гюнт”, на который публика ходила плохо, потропил назревавший разрыв М. и МХТ. По приглашению М. в создававшийся им Свободный театр ушла Алиса Коонен.

И. Соловьева

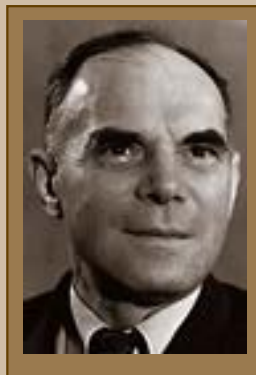
Василий Петрович Марков



(14.3.1907, Москва — 16.1.1997, Москва) — актер, режиссер, педагог. З.а.РСФСР (1969). Трудовую деятельность начал электромонтером. Основу театрального образования получил в драматическом классе З. С. Соколовой, сестры Станиславского. В 1927–1930 гг. был в студии Ю. А. Завадского, в 1930 г. вступил в МХАТ. Сыграл

здесь 69 небольших по объему ролей (таких, как камердинер Вронского в “Анне Карениной”, 1937; сын Нестрашного в “Достигаеве и других”, 1938; немецкий офицер в “Русских людях”, 1943; Фиппс в “Идеальном муже”, 1945; и пр.). В 1942 г. сыграл Держинского в первой редакции “Кремлевских курантов” (ту же роль исполнял и в спектакле 1956). Интересуясь режиссурой, присутствовал на репетициях Станиславского с оперными актерами и нес ассистентские обязанности (“Виндзорские кумушки” Николаи). Участвовал в постановке выездного спектакля МХАТ “Слуга двух господ”, работал в Театре Сатиры. На сцене МХАТ был ассистентом режиссера или сорежиссером в спектаклях “Заговор обреченных”, “Ломоносов”, “Кремлевские куранты” (1956), “Безьянная звезда”, “Братья Карамазовы” (1960), “Хозяин”; поставил “Зиму тревоги нашей”. Основной сферой деятельности М. стала, однако, педагогика. Преподавал в Школе-студии, среди его учеников Олег Ефремов.

Павел Александрович Марков



(10.3.1897, Тула — 5.4.1980, Москва) — театровед, критик и режиссер. З.д.и.РСФСР (1944). Окончил историко-филологический факультет Московского университета в 1922 г., одновременно (с 1918) работая ученым секретарем научно-художественной комиссии и историко-театрального сектора ТЕО

Наркомпроса, а затем

81–82 — в отделе академических театров. С 1922
86 г. — ученый секретарь и председатель
89 группы современного театра ГАХН. С 1919
94 г. начал печататься по вопросам театра,
113 наиболее тесно сотрудничая с журналами
118–119 “Культура театра” и “Театр и музыка”. В
134 1924 г. вышла его книга “Новейшие театральные течения”, до сих пор остающаяся
144 образцово точным исследованием сути
184–185 исканий Станиславского, Мейерхольда и
188–190 Вахтангова. В 1925 г. после его критического
газетного отзыва о возобновлении
“Горя от ума” в МХАТ и переговоров с
Немировичем-Данченко был приглашен
на работу в Художественный театр и по
1948 г. официально заведовал его литературной частью. Эта сторона его деятельности
отражена в “Книге завлита”, изданной
в 1976 г. Полный рассказ о трудах М. в
МХАТ неизбежно слился бы с историей
МХАТ: появление нового “Автора театра”
— М. А. Булгакова, возобновление отношений с Максимом Горьким, формирование
Вс.Иванова, Л. Леонова, В. Катаева как драматургов, театральные судьбы
Ю. Олеси, Н. Эрдмана, Е. Замятина, эволюция А. Афиногенова, контакты с В.
Маяковским и Н. Погодиным — все это
шло “от Маркова”, “через Маркова”, “при
Маркове”, если вообще не было задумано
и сделано от начала до конца им. М.
включился также в решение одной из
сложнейших задач: предстояло создание
новой (взамен разрушенной и распыленной
в ходе революции) среды театра, его
атмосферы, воздуха, ауры. В этом отношении
дом М. в Хомутовском тупике близ
Красных ворот, где старая дворянская
семья жила с 1912 г., с его благородством
и простотой, легко открывавшийся и для
богемы, и для интеллектуальной элиты, —
сыграл особую роль, став одним из самых
любимых театральных домов столицы.

Подобно Немировичу-Данченко, М. был наделен даром приятия общей исторической ситуации, как и даром в ее пределах находить наиболее порядочную и наиболее искреннюю собственную позицию человека искусства. У него не было муки “двойной жизни”, “двойного счета”. Строитель нового Художественного театра, М. был и лучшим — объективнейшим и умнейшим — аналитиком процесса, в который был органически включен. Его перу принадлежат исследования-портреты почти всех мастеров первого и второго поколения МХАТ. Участие в формировании нового репертуара и практически новой труппы МХАТ не мешало ему с завидной объективностью рецензировать спектакли иных театров и портретировать их актеров. Он находил краткие словесные определения образной сути театральных представлений, безошибочно угадывал их место и в биографии художников, и в общем театральном процессе. Авторитет М.-критика сохранялся на протяжении всей его шестидесятилетней журналистской и научной карьеры. Попытки М. внутри театра противодействовать отрицательной динамике его развития в конце 40-х гг. закончились его уходом. В 1951–1955 гг. был режиссером и председателем Литературного совета Малого театра (спектакли “Северные зори”, “Проданная колыбельная”, “Порт-Артур”). Вернувшись в Художественный театр в 1955-м, стремился направить его к идейно-творческим задачам, оставшимся нерешенными с середины 40-х гг. (обращение к Шиллеру — “Мария Стюарт”, к Леониду Леонову — “Золотая карета”, к Достоевскому — “Братья Карамазовы”; в двух последних спектаклях был сопостановщиком). Делал попытки вернуть в МХАТ утраченную методику режиссуры Н.-Д. Однако внутренние распри вскоре вынудили его уйти вторично (1959) и отдаться педагогической и литературной работе. На театроведческом ф-те ГИТИСа он преподавал с 1939 г. Его учениками признают себя ведущие критики нескольких поколений. Прижизненно вышло четырехтомное собрание его работ (“О театре”. Т. 1–4. М., 1974–1977), включающее и россыпь еженедельных газетных рецензий, и исторические штудии. Отдельно стоят работы, посвященные Музыкальному театру им. Немировича-Данченко, где М. с 1933 г. заведовал художественной частью (в 1944–1949 был худруком, поставил несколько оперных спектаклей). Под редакцией М. в 1961–1967 гг. издана пятитомная Театральная энциклопедия.

И. С.

Владимир Захарович Масс



(6.2.1896, Москва — 30.11.1979, Москва) — драматург, поэт. В 1915–1918 гг. учился на филологическом факультете Московского университета. Литературную деятельность начал в 1918 г., сотрудничая в журналах “Вестник театра”, “Новый зритель”, “Театр и студия” и др. Совместно с Н. М. Фореггером участвовал

в организации театра “Мастфор” (1920), где шли его пародии, миниатюры и буффонады. По словам П. А. Маркова, был “немыслим вне театра”. Написал ряд пьес для Театра Сатиры, “Синей блузы”, Театра миниатюр (часть из них — в соавторстве с Н. Р. Эрдманом и М. А. Червинским), большое количество либретто к опереттам. В 1939 — 1941 гг. — режиссер и художник Горьковского театра драмы. М. выступал и как газетчик-рецензент с откликами на московские и гастрольные спектакли (в том числе на постановку “В 1825 году” Н. Венкстерна в МХАТ-2). В одной из его статей имеется лаконичное высказывание: “Что бы ни ставил в наши дни Московский Художественный театр, он как театр психологического натурализма, как театр “настроенный” и “переживаний” останется в неизменном противоречии с современностью”. Однако это безжалостное суждение не помешало сотрудничеству М. с МХАТ в дальнейшем. Для постановки пьесы Бомарше “Безумный день, или Женитьба Фигаро” новый перевод был заказан С. Л. Бертенсону, в помощь которому в 1924 г. литчасть МХАТ привлекла М. для перевода стихотворных фрагментов комедии. Вскоре выяснилось, что точные переводы стихов Бомарше Станиславскому не нужны, а требуются оригинальные песни и куплеты, но “в духе Бомарше”. Идея сочинения стихотворных текстов М. увлекла. После предложения Станиславского посетить репетиции М. неизменно на них присутствовал, незамедлительно выполняя необходимые исправления в стихах. В том же 1927 г., когда состоялась премьера спектакля по Бомарше, на Малой сцене МХАТ шла работа над пьесой М. “Сестры Жерар” по мотивам мелодрамы “Две сиротки” Деннери и Кормона. Идея поста-

новки принадлежала Н. М. Горчакову (режиссер спектакля Е. С. Телешева) и П. А. Маркову. Действие было перенесено М. в эпоху французской революции. Критика сурово утверждала, что “революционность пришта белыми нитками”, а жанр мелодрамы “противоречит всем художественным традициям МХАТа”. “В итоге, — сокрушались рецензенты, — много старательной и тщательной работы потрачено на заведомо тяжелый и серый спектакль” (участие О. Л. Книшпер-Чеховой, В. Я. Станицына, П. В. Массальского, А. И. Степановой, по их мнению, положения не спасало). В середине 50-х гг. Марков отмечал: “В целом спектакль, хотя жил долго, [...] остался на полпути: внешнего мастерства добились не все, да и сам Станиславский считал эту работу в основном экспериментальной”.

М. Хализева

Николай Осипович Массалитинов



(24.2.1880 — 22.3.1961, София) — актер, режиссер, педагог. Окончил Московское императорское театральное училище в 1907 г. и был принят в МХТ. Играл он много и — как писал о нем В. В. Шверубович — занимал хорошее “средняцкое” положение; его интеллигентность искукала некоторую тяжеловесность, грузность его работ. Чутко

61
91–92

воспринял опыты Станиславского, который еще в 1911 г. внес М. в список тех, кого хотел знакомить со своими записками по “системе” (позднее принимал участие в работах Первой студии — Алексей в “Каликах перехожих”, 1915, и др.). В 1913 г. вместе с Н. Г. Александровым и Н. А. Подгорным открыл театральную школу (известную как “Школа трех Николаев”), из которой выросла Вторая студия МХТ. Среди его ролей (часть из них сыграна как ввод) — Скалозуб (“Горе от ума”), Ислаев (“Месяц в деревне”), Станицын (“Где тонко, там и рвется”), Городулин (“На всякого мудреца довольно простоты”), король в “Гамлете”, Тома Диафуарус в “Мнимом больном”, Лопухин, Соленый, Войницкий в чеховских спектаклях; играл Шатова в “Николае Ставрогине”. В “Селе Степанчикове” (1917) под конец репетиций ему была передана от Станиславского роль Ростанева, которого он играл добро-

сердечным простаком, вскипающим недолгим гневом и снова расплывающимся в безотчетной готовности покоряться Фоме. В 1919 г. М. оказался в составе “качаловской группы”, отрезанной от Москвы, и в отличие от ее большинства в Советскую Россию возвращаться не захотел. Играл в Пражской труппе, возглавленной Германовой. С 1925 г. работал в Болгарии как постановщик и преподаватель системы Станиславского, став одним из ведущих деятелей здешней сцены.

И. С.

Павел Владимирович Массальский



(22.8.1904, усадьба Лиляги — 15.12.1979, Москва) — актер, педагог. Н.а.СССР (1963). Родился в семье юриста. Учился в гимназии, посещал Шаляпинскую студию (1918). Был приглашен в студию Завадского, который, вступив в МХАТ, рекомендовал его туда. С 1924 г. М. — “разовый сотрудник” (шутливо рассказывал, как

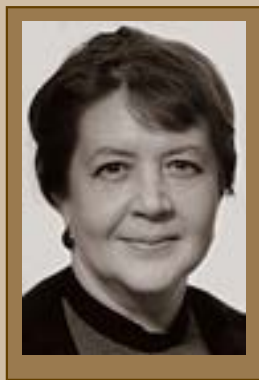
137
150
160
176
178
179
182

Станиславский репетировал с ним сцену в саду в “Царе Федоре Иоанновиче” — роль соловья). В 1927 г. сыграл романтического Роже де Линьера в “Сестрах Жерар” и пленного канадского солдата в “Бронепоезде”, которого “упропагандировывает” Васья Окорок. Готовый к экспромту и в то же время добросовестный в работе, М. сыграл множество вводов, срочных замен. Был занят во многих спектаклях по современным пьесам: Николка, “Дни Турбиных” (ввод вместо И. М. Кудрявцева, 1929); Емельян, “Квадратура круга”; Горшанов, “Взлет”; Лясковский, “Наша молодость”, 1930 (в 1931 играл тут Безайса); в “Чудесный сплав” вводился на роли Пети (1935) и Яна Двали (1936); в “Любови Яровой” имел роль Елисадова (1936). Он принимал роли после Качалова (Барон, “На дне”, 1939; От автора, “Воскресение”, 1952; Захар Бардин, “Враги”, 1968), после Завадского (граф Альмавива, “Женитьба Фигаро”, 1938), после Хмелева (Тузенбах, “Три сестры”, 1941), после Кедрова (Манилов, “Мертвые души”, 1938), после Прудкина (Кастальский, “Страх”, 1932; прокурор Бреве, “Воскресение”, 1937; Вронский, “Анна Каренина”, 1940), и нередко (как в “На дне” и в “Анне Карениной”) выходил из положения с честью. Однако в репер-

туаре МХАТ было мало места для этого элегантно красива с виолончельным голосом и вкусом к шутилой легкости, для его нарядной и занятой техники. Наиболее памятное создание М. — враль Джингль (“Пиквикский клуб”, 1934): куцый и лихой зеленый фрак, остроугольные движения, удлинённые линии, синкопы стремительной речи, чертовский жар. В Джингле были раскрепощены дарования актёра — весёлый и свободный уход от себя, быстро схватываемая и забавно преувеличенная характерность, живой в своей необычности ритм. Та же грация актёрской свободы и пронизанность живого рисунка особым театральным светом была у М., когда он играл беспутного, шалого Чарльза Серфеса (“Школа злословия”, 1940). Играл лорда Горинга (“Идеальный муж”, 1945), он поймал звук салонной комедии, порхающую колкость парадоксов. К циклу ролей, отмеченных законченностью и изяществом формы, примкнули более поздние работы: Вово в “Плодах просвещения” (1951), Городулин, “На всякого мудреца довольно простоты” (1973). В послужном списке актёра заметны также Молчалин, “Горе от ума” (1938), Панин, “Русские люди” (1943), Николай Шаблов, “Поздняя любовь” (1949), Николай Динери, “Осенний сад”, (1956), Лестер, “Мария Стюарт” (1957), Иген Хоуди, “Зима тревоги нашей” (1964), Босс Финли, “Сладкоголосая птица юности” (1975). С 1947 г. М. — один из ведущих педагогов Школы-студии; среди его выпускников — Доронина, Басилашвили, Евстигнеев, Козаков, Сергачев и др.

И. С.

Татьяна Сергеевна Махова



(р. 25.9.1923, Москва) — актриса. З.а. РСФСР (1969). С 1943 г. работала в МХАТ бутафором, тогда же поступила в Школу-студию, окончив которую была принята в переменный состав. Определительными чертами ее стали трудолюбие и безотказность. За почти полувековое пребывание в труппе сыграла около 70 ролей, в большинстве эпизодических.

Среди ее “вводо” наиболее объемные — Татьяна и Степанида в “Мещанах”, миссис Бардль в “Пиквикском клубе”,

Квашня в “На дне”, Шелавина в “Без вины виноватых”. Выйдя на пенсию, продолжала работать по трудовым соглашениям. При разделе театра в 1987 г. вошла в труппу, руководимую Т. Дорониной.

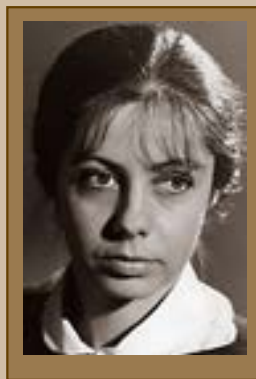
Михаил Ефимович Медведев



(наст. фам. Готлиб; 1.10.1910, дер. Зимовищи, Белоруссия — 8.3.1990, Москва) — актер. З.а. РСФСР (1969). В юности работал кочегаром на паровой мельнице, котлочистом и т.п. В 1929 г. прошел конкурс в техникум кинематографии (впоследствии ВГИК), с 4-го курса отсюда был принят в МХАТ (1933). Работал здесь до 1988 г. с пере-

рывом на службу в армии (1934 — 1936). С неизменным трудолюбием и тщанием исполняя свои роли с двумя-тремя репликами (Лоран, слуга Тартюфа, 1939; звонарь Казанок в “Кремлевских курантах”; купец Абдулин в “Ревизоре”; середняк в “Так победим!”), М., как он сам писал, “имел счастье играть с великими и выдающимися артистами во многих спектаклях в очередь или заменяя их”. Ему доставались такие вводы, как Фирс (“Вишневый сад”, 1945), Перчихин (“Мещане”, 1950), Карп (“Лес”, 1951), Лука (“На дне”, 1959), Ферাপонт (“Три сестры”, 1959), Шмага (“Без вины виноватые”, 1969), Левшин (“Враги”, 1975). При участии М. был возобновлен спектакль “Горячее сердце” (М. играл здесь Аристарха, 1954, Сидоренко, 1956, Градобоева, 1962).

Полина Владимировна Медведева



(р. 29.9.1960, Львов) — актриса. Закончила Школу-студию в 1982 г. (перед тем закончив школу балетную). В МХАТ с 1985 г. и сразу же приняла на себя груз ответственных вводов: Валентина (“Валентин и Валентина”, 1985), Ирина (“Три сестры”, 1985), Она (“Кроткая”, 1988), Маргарита (“Бал

253
256
264
266
267

при свечах”, 1988). Первая исполнительница ролей: Сюзанна (“Перламутровая Зинаида”, 1987), Синеглазка (“Путешествие в цветные сны”, 1988), Аня (“Вишневый сад”, 1989), Шептарева (“Суперфляй”, 1991), Софья Павловна (“Олень и шалашовка”, 1991), Софья Павловна (“Горе от ума”, 1992), Лена (“Новый американец”, 1994), Нина (“Маскарад”, 1995). Роль Ирины в новой версии “Трех сестер” (1997) стала наиболее значительным актерским достижением М., обнаружив в ее лирическом даровании истинно драматические возможности.

М. преподает в Школе-студии танец.

Татьяна Владимировна Межина



(р. 22.2.1948, Москва). В 1977 г. закончила театроведческий ф-т ГИТИСа. В Художественном театре с 1968 г. Работала курьером, суфлером; став затем помощником режиссера, проявила в этой должности доскональное знание сцены и организаторские способности. Как помреж работала с режиссерами О. Н. Ефремовым (“Чайка”, “Так победим!”), “Вишневый сад”, “Горе от ума”, “Борис Годунов”, с А. Я. Шапиро (“Кабала святош”), Л. Е. Хейфецем (“Колея”), Н. М. Шейко (“Маскарад”), Р. Е. Козаком (“Женитьба”) и др.

Всеволод Эмильевич Мейерхольд



(до принятия православия и уточнения написания фамилии — Мейергольд Карл Теодор Казимир; 28.1.1874, Пенза — 2.2.1940, Москва) — актер, режиссер, педагог, театральный деятель. Н.а. Республики (1923). В 1896 г., будучи студентом Московского университета, держал экзамен в Филармоническое

11
16
21–22

училище и был принят сразу на 2-й курс. Находя его внешние данные не слишком благодарными для сцены (резкие черты, голос однотонен), Немирович-Данченко ценил его упорную работу над собой, чувство сцены, внутреннюю энергию. М. бли-

стал умом и познаниями в области литературы, музыки, истории театра, владел пером, был весьма “общественным” человеком, проявлял и склонность к режиссуре – в первый сезон МХТ ему поручат обновление “филармонических” спектаклей, назначенных для показа в Охотничьем клубе. Он был среди первых, кому сказали про замысел нового театра, где Н.-Д. рассчитывает видеть своих учеников. В МХТ за четыре проведенных здесь сезона сыграл 18 ролей. Его имя прославили Треплев из “Чайки”, Тузенбах из “Трех сестер”, Иоганнес Фокерат из “Одиноких”. Играл вслед за Станиславским Иоанна в “Смерти Иоанна Грозного”. Был первым исполнителем ролей: Василий Шуйский, “Царь Федор Иоаннович”; дворецкий, “Самоуправцы”; принц Арагонский, “Венецианский купец”; маркиз Форлипополи, “Трактирщица”; Гирезий, “Антигона”; Мальволио, “Двенадцатая ночь”; г-н Флор, “Дикая утка”; князь Трубчевский, “В мечтах”; Петр, “Мещане”. В “Докторе Штокмане” был введен на роль бургомистра (в той же пьесе Ибсена играл маленькую роль хозяина парохода, Вика, да и в других случаях подчинялся правилу “сегодня Гамлет, завтра статист” – был “на выходах” в “Когда мы, мертвые, пробуждаемся”, играл безымянного посетителя пивной в “Геншеле”). Перечень говорит о диапазоне, включающем и яркую комическую характерность (доходившую до буффонады в роли принца Арагонского, за которую М. очень хвалил Станиславский), и трагизм, отчасти смежный гротеску (Иоанн Грозный). Но поистине “своими” для М. были роли, где он искал разгадку современной интеллигентской надорванной психологии: особенно близок артисту был истерзанный самолюбием Треплев, с мучительным чувством своего дара, своей неосуществленности, с постоянной раздраженностью нервов и с жадной быть любимым. В Тузенбахе, для которого актеру, как считали, не хватало влюбленности не только в Ирину – вообще в жизнь, М. находил упоенную готовность к “здоровой сильной буре”. Играл Иоганнеса Фокерата в пьесе Гауптмана, М. сочувствовал эгоистическому отчаянию героя, слабого и жестокого, замкнутого в безвыходно-ласковом постылом кругу. Формально связь М. и МХТ исчерпывается первыми четырьмя сезонами, а также временем его пребывания здесь с весны 1905 г. до начала 1906-го, когда М. вновь вошел в состав труппы (сыграл Треплева в возобновлении “Чайки”). Анализ ухода М. – статья особая. 24-летний актер не сыграл выношенную им роль царя Федора. Если Станиславский

не мог зачать новых ролей после того, как “не разродился Ростаневым” в “Селе Степанчикове”, то ведь и М. не так уж преувеличивал, говоря, что не переживет, если не дадут сыграть Федора Иоанновича. Поведение Н.-Д., для этой роли исходно предпочитавшего М. другого своего ученика, Москвина, едва ли не стало для М. пожизненной травмой и пожизненным источником подозрительности. Враждебные и презрительные чувства, которые отныне ученик питал к учителю, привели к скандальной вспышке в пору премьеры пьесы Н.-Д. “В мечтах”. М. не скрывал своего мнения об этой работе, в которой был занят, но его разъярили слухи, будто он инициировал обструкцию в зале. Агрессивная и болезненная нота его обращения к Станиславскому по этому поводу заставила того отрезать: “Я вынужден просить Вас извинить меня на будущее время от писем такого тона. [...] На подобные письма я не буду отвечать” (КС-9, т.7, с.435).

Также вряд ли мелочь то, что при организационной и экономической перестройке театра в середине четвертого сезона М., как и многие “основатели” – Санин, Роксанова и другие, не попал в число актеров-пайщиков (Чехов находил это и несправедливым по существу, и невинным по принципу). Впрочем, сам М. и вместе с ним ушедший А. С. Кошеверов, с которым он затевал новое театральное дело в провинции, – в газетном выступлении спешили опровергнуть мнение, будто причина их откола – материальные обиды, а не стремление осуществить собственную творческую программу. С точки зрения Н.-Д., высказанной уже после ухода М., эта программа – “какой-то сумбур, дикая смесь Ницше, Метерлинка и узкого либерализма, переходящего в сумрачный радикализм. Черт знает что! Яичница с луком. Это сумятица человека, который каждый день открывает по несколько истин, одна другую толкающих” (НД. ИП, т.1, с.258–259). Однако ушедший, если имел уже свою программу, с ее реализацией не торопился. Афиша его труппы почти без пропусков включила репертуар первых сезонов МХТ: весь Чехов, весь Гауптман, весь Горький, обе трагедии А. К. Толстого, “Власть тьмы”, “Снегурочка”, “Венецианский купец”, Метерлинк – “Втируша” (“Там, внутри”), драмы Ибсена – “Гедда Габлер”, “Доктор Штокман”, “Дикая утка” плюс “Иван Мироныч” Е. Чирикова, “Блудный сын” С. Найденова и пр. Были повторены студенческие работы филармонического курса Н.-Д.: “В царстве скуки” Э. Пальерона, “Последняя воля” Н.-Д.,

“Ольгушка из Подъяческой” М. Северной, “Василиса Мелентьева” А. Островского и С. Гедеонова. Судя по отзывам, спектакли М. и Кошеверова (они поначалу работали в режиссерском соавторстве) воспринимались как тиражирование постановок Художественного театра (заметим, что такое тиражирование и распространение их по России довольно долго входило в планы Станиславского).

М. в конце марта 1905 г. приехал в Москву и провел переговоры со Станиславским об организации нового театра. Его проект М. должен был сочинить в Николаеве, где играла его труппа. Станиславскому он писал: Моя *idée fixe*. Благодарный за все, что дал мне Художественный театр, хочу отдать ему все мои силы!!!”

Проект, сохранившийся в бумагах Станиславского, кажется то ли неясным, то ли лукавым: задачи новой труппы, которая должна существовать с зимнего сезона 1905/06 г. “при Московском Художественном театре”, исключают одна другую. Дело не только в том, насколько нов для МХТ намеченный репертуар (“пьесы Ибсена, Станислава Пшибышевского, Метерлинка, Шницлера, Стриндберга, Гауптмана, Ведекинда, Гофманстала, Бьернсона и др.”) и насколько органичным может стать ансамбль, в котором артисты Московского Художественного театра предполагаются как гастролеры. Важней было другое. Примиряющее заверение, что объединяющим началом для МХТ и нового театра “будут всегда являться: стремление к Высшей Красоте Искусства, борьба с рутинной, трепетное неустанное искание новых изобразительных средств”, звучало слишком общо, а перечень глубинных эстетических расхождений – слишком конкретно. Легко было предвидеть то, что и на самом деле не замедлило: едва вернувшись в родной театр и взяв слово при обсуждении намеченной к постановке пьесы Гамсуна “Драма жизни”, М. спровоцировал конфликт. Станиславский на этом занятии отсутствовал, М. изложил ему свои тезисы вкратце. Немирович-Данченко был поражен, как легко Станиславский загорелся, когда вновь пришедший (“господин, который ничем не рискует, какую бы чепуху он ни произнес”) предложил переиницировать весь сложившийся способ репетиционной работы. “Это или так гениально, что не умещается в наших скромных головах, гениально до безумия, или бесполезное брожение усталой мысли” (НД. ИП, т.1, с. 405). Режиссерская гениальность М. для Немировича-Данченко к весне 1905 г. ничем не была подтверждена. Он написал Станиславскому несколько писем – одно

на 28 страниц. Станиславский отвечал немногословно, отказываясь “разбирать: какой человек Мейерхольд, большой или маленький, лукавый или простой... Он мне нужен...” (КС-9, т.7, с. 588). Он пишет дальше: нужен как “большой работник”. Мог бы написать: нужен как гений. Если Немирович-Данченко и был прав в своем письме по всем частностям, в целом – в разгадке масштаба дара неприятного пришельца – был прав Станиславский. В октябре 1905 г., после генеральных репетиций “Смерти Тентажиля” Метерлинка, “Шлюка и Яу” Гауптмана и других подготовленных здесь работ, руководимая М. и курируемая Станиславским Студия на Поварской прекратила существование. Заплатив по всем контрактам жалованье по май 1906 г. и потеряв на том почти все деньги, принадлежавшие ему лично, а не фирме Алексеевых, Станиславский писал: “Я пострадавшее лицо в этом неудавшемся предприятии, но я не имею права помянуть его злом. Художественный театр тем более должен сохранить добрую память о своем покойном детище”.

М. опыт на Поварской осмысливал в категориях более драматически углубленных. Посвятив ему первые главы эссе “Театр. (К истории и технике)”, М. не только восстанавливает обстоятельность и ауру дела, но погружается в диалектику театра как искусства, в противоречия, исходно заложенные в природе сцены.

Он заявляет себя в этой статье 1907 г. (как и в современной ее появлению в свет своей сценической практике) адептом театра, рвущего с воспроизведением природы, отказывающегося от законченной, яркой определенности, – адептом театра, тяготеющего к Тайне, к недосказанности, возбуждающего способность фантазировать и грезить. Он презрительно отвергает аналитичность подхода к пьесе и к образам, шире – рационализм сценического прочтения. Из опыта Художественного театра “новый театр”, видящийся М., если что и соглашается унаследовать, то лишь музыкальность открытого тут чеховского ритма, способность “подернуть свои творения лунной дымкой”. Автор эссе убежден, однако, что МХТ от спектакля к спектаклю отдаляется от сути своего любимого автора, “не замечает, как Чехов от утонченного реализма перешел к лиризму, мистически углубленному”.

Вникать в дальнейшее противостояние М. и Художественного театра значило бы разбираться в коренных вопросах театра XX века. Пропуская даже такие моменты, как параллельные (осуществленные и неосуществленные) работы М. и МХТ над одними и теми же пьесами (“К звез-

дам” и “Жизнь Человека” Л. Андреева, “Пелеас и Мелисанда” М. Метерлинка, “У царских врат” К. Гамсуна, “Живой труп” Л. Толстого, “Зеленое кольцо” З. Гиппиус – до “Самоубийцы” Н. Эрзмана) и взаимодействие М. с учениками Станиславского (Вахтангов, М. А. Чехов), – ограничимся пунктиром событий.

После нескольких месяцев, когда М. возобновлял в провинции спектакли Товарищества новой драмы, В. Ф. Комиссаржевская пригласила его главным режиссером в свой новый театр (Театр на Офицерской). Здесь были продолжены опыты символистской сцены, “неподвижного театра” (“Гедда Габлер” Ибсена, “Сестра Беатриса” Метерлинка, “Балаганчик” Блока, “Жизнь Человека” Л. Андреева, “Победа смерти” Сологуба). Союз Комиссаржевской и М., однако, завершился разрывом. В 1908 г. директор императорских театров В. А. Теляковский храбро позвал лидера тогдашнего авангарда в цитадель консерватизма, в Александринку. Здесь М. работал вплоть до Октября (20 постановок). Вражда к современной рутине парадоксально привела его к увлечению глубинными традициями, техникой и идеями старинного театра. Он осуществил грандиозную, стилизующую зрелища времен Короля-солнца постановку “Дон Жуана” Мольера (1910). В те же годы были поставлены Вагнер и Рихард Штраус в императорском Мариинском театре, шли эксперименты в Башенном театре (“Поклонение кресту” Кальдерона, 1910), в Доме Интермедий (“Шарф Коломбины” Шницлера и Донаны, 1910). В 1914 г. возникает Студия на Бородинской, воодушевленная Гоцци и *commedia dell'arte*; здесь ставят вечера импровизаций и выпускают журнал “Любовь к трем апельсинам” (Мейерхольд сродняется со своим псевдонимом, взятым из Гофмана: доктор Дапертутто). В журнале он публикует свою уничтожающую статью о программной работе Первой студии: “Сверчок на печи, или У замочной скважины”. Притом, заслышав об интересе Станиславского к этому изданию, М. любезно шлет ему вышедшие номера. Последней предреволюционной премьерой стал “Маскарад” Лермонтова: М. ставил его вместе со своим постоянным художником, Александром Головиным, шел от образов Венеции, от ее мрачной избыточной пышности, от грозной зыбкости атмосферы ее игорных домов и празднеств; профиль смерти в венецианской бауте возникал снова и снова среди теней Петербурга. “Маскарад” сыграли в феврале 1917 г.

М. первым из крупных режиссеров пошел на сближение с советской властью – не только как постановщик (“Мистерия-буфф” Маяковского в оформлении К. Малевича, первая редакция – 1918), но и как функционер (несколько месяцев возглавлял ТЕО Наркомпроса). Ориентирующаяся на него пресса атаковала академические театры в тоне политического доноса: поставленную Немировичем-Данченко в Музыкальной студии МХАТ “Дочь Анго” связывали с “антоновщиной”, с Кронштадтским бунтом, а в ее публике предполагали тех, кто не успел ульнуть с Врангелем. Статью “О драматургии и культуре театра” (“Вестник театра”, 1921, № 87-88) М., В. Бобутов и К. Державин завершали призывом к бунту “против того театра полутонув, скопеческого лютеранства, храма с суконцами и дряблой мистикой психологизма, от которого всякого неискушенного зрителя тошнит. А тот, кто этим восторгается, лови себя на том, что заедает тебя все- сильное мещанство, из пут которого надлежит тебе вырваться, если хочешь стать гражданином нового, коммунистического мира”. В следующем номере того же “Вестника театра” опубликована нашумевшая статья М. и Бобутова “Одиночество Станиславского”: Станиславский изображен тут и замученной, обескровленной жертвой “переживальщиков”, и притаившимся до поры могучим разрушителем “слащавой кроличьей идиллии”. В МХАТ нарастало желание опровергать, но Н.-Д. просил от этого воздержаться.

Режиссерская деятельность М. с 20-х гг. сосредоточилась в ТИМе – под этим именованием с 1923 г. работал коллектив, созданный еще в 1920 г., неоднократно переформированный и сменивший несколько названий.

М. оставался художником с необычайно изменчивой, неуловимой творческой природой. Склонный говорить о других с безапелляционной и жестокой твердостью, сам он никак не укладывается в сколько-нибудь однозначное определение: всякие попытки такого рода упрощали и сужали образ мастера. Один из самых тонких наблюдателей его искусства задавался вопросом: “Можно ли исчерпать деятельность Мейерхольда определением “новаторство”, столь часто к нему применяемым? Можно ли в то же время забыть философские проблемы, выдвигаемые его спектаклями? Как примирить ожесточенную вражду к традиционному театру и постоянное обращение к театру эпох расцвета? Как соединить неустанную полемику против бытового и психологического

театра с утверждением реалистических и натуралистических приемов, возникших уже в “Лесе” и развитых в его последних постановках? Как примирить его насмешки [...] над слащавостью раннего Камерного театра с последовательной и изысканной эстетизацией его последних работ?” (Марков, т.2, с.59). Точно так же не исчерпывает загадки гения М. и его метаний упоминание об его “первородной оппозиционности”, о страсти к разрушению (в том числе и к разрушению собственного театрального прошлого).

П. А. Маркову принадлежит тонкая догадка, что тема одиночества, мало применимая к Станиславскому, есть лирическая тема самого М.; он замечает, что оплодотворивший своими художественными идеями театр мастер несчастлив в учениках и часто оказывается одиноким исследователем в режиссерской лаборатории. Он, задорно и наглово приглашавший создателя “системы” швырнуть в огонь кипу своих листков, сам был создателем тонко и детально разработанной артистической методики: Станиславский хотел, чтобы М. преподавал свою “биомеханику” его, Станиславского, последним студийцам. Наброски их возможного объединения — среди записей Станиславского 1935–1936 гг. 15 августа 1937 г. они встречались в Барвихе, беседа шла о театральном образовании. Сближение совпало с тяжкими для М. временами.

Все ощутимей было, что ГосТИМ в опале. Высочайшая театральная культура его была очевидна, но ни от чего не спасала. Ощущение тревоги только подкреплялось тем, как безупречно работала в музее театра, как тщательно фиксировался процесс создания спектаклей, их пластический облик и пр. (записи А. В. Февральского, М. М. Коренева, А. К. Гладкова, фотоработы А. А. Темерина). Трудились словно в предощущении, что театр и его создатель погибнут, останутся только музейные тени.

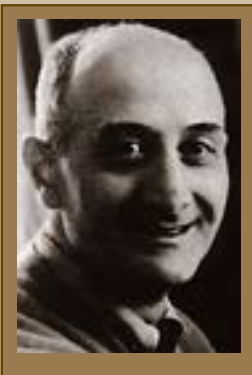
ГосТИМ поставил 26 пьес. Большая часть из них принадлежала современным советским авторам: кроме пьес Маяковского, Файко, Эрдмана, Эренбурга, Олеси, Германа — “Рычи, Китай!” Третьякова (1926); “Командарм 2” Сельвинского, “Выстрел” Безыменского и обзорное “Окно в деревню” (все — 1929); “Последний решительный” Вишневского (1931); “Наташа” Л. Сейфуллиной и “Одна жизнь” Габриловича по романам Николая Островского (1937). Тем не менее театр был обвинен в отрыве от советской жизни и от советской литературы, в тяге к писателям, оказавшимся врагами народа, в

противостоянии общему курсу на социалистический реализм. 17 декабря 1937 г. в “Правде” вышла статья “Чужой театр”. 7 января 1938 г. постановлением Комитета по делам искусств при Совнаркоме СССР ГосТИМ был ликвидирован как занимающий “чуждые советскому искусству, насквозь буржуазные формалистические позиции”. Подписать дежурный газетный отклик, приветствующий это решение, просили Немировича-Данченко, — он отказался наотрез.

Станиславский настоял, чтобы М. получил место в его Оперном театре. Нового сотрудника поехал представить своей труппе сам. М. включился в репетиции “Риголетто” с начала марта. Потом отбыл с театром на гастроли. Телеграмма о смерти Станиславского застала их в Кисловодске. М. сказал потом Гладкову: “Мне захотелось убежать одному, далеко от всех и плакать, как мальчику, потерявшему отца” (Летопись, т.4, с.540). Станиславский сделал все, чтобы после его смерти (он ее сам себе предсказал в этом году) его Оперу принял бы М. Как главный режиссер Оперного театра им. К. С. Станиславского М. и проходит по тюремным бумагам. Арестовали М. 20 июня 1939 г., после пыток расстреляли 2 февраля 1940 г., реабилитацию подписанием 26 ноября 1955 г.

И. Соловьева

Сергей Ваганович Мелик-Захаров



(25.8.1906, Сухуми — 12.5.1966, Москва) — театровед, зав. кабинетом К. С. Станиславского в музее МХАТ с 1953 г. и до конца жизни. Заложил основы хранения, систематизации и научного описания фонда Станиславского. Высокопрофессионально описывая и датируя документы, прокладывал путь идущим вслед публикаторам и исследователям.

М. -З. первый расшифровал и описал записные книжки Станиславского и его эпистолярное наследие. М. сотрудничал с Научно-исследовательской комиссией по изучению и изданию наследия Станиславского и Немировича-Данченко, ВТО и Армянским ТО, с польскими исследователями Иреной Шиллер и Збигневом Вильским. М. участвовал в комментировании 5 и 6 томов первого Собр. соч. К. С. Станиславского, в

создании “Картотеки летописи жизни и творчества Станиславского”, предшествовавшей “Летописи” И. Н. Виноградской. М. -З. является (совместно с Ш. Ш. Богатыревым) составителем и автором примечаний в сб. “Станиславский. Писатели, артисты, режиссеры о великом деятеле русского театра” (М., 1963). Им подготовлены к публикации и откомментированы тексты воспоминаний И. Я. Гремиславского и его переписки с А. Я. Головиным (Иван Яковлевич Гремиславский. Сб. статей и материалов. М., 1967). М. -З. — публикатор документов архива Станиславского в периодической печати.

О. Радицева

Дмитрий Сергеевич Мережковский



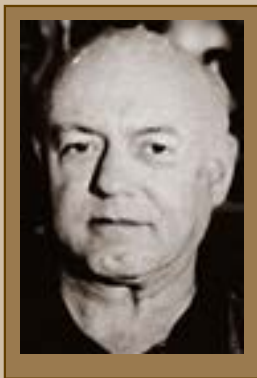
(2.7.1866, Петербург — 9.12.1941, Париж) — писатель, один из интеллектуальных авторитетов начала XX века. В первом сезоне МХТ в его переводе шла “Антигона” Софокла; он был также приглашен в театр для бесед о Гоголе, — его концепции отозвались в театральных трактовках, уводя от бытовизма. В 1913 г. выступил в защиту

МХТ после статей Горького “О «кармазовщине»” (“Биржевые ведомости”, 8 окт.). И он и театр неоднократно искали сближения. Станиславский интересовался возможностью инсценировать роман “Петр и Алексей” и в 1911 г. встречался с автором в Риме (А. Н. Бенуа мечтал увидеть Станиславского в роли Петра: “Роль дивная, единственная, но величайшего напряжения, доходящая часто до какого-то грандиозного гротеска. Мучительно также должно быть соединение какого-то «неугомонного бешенства» с истинной величием, подвижностью с чисто русской царственностью. Если бы это нам удалось создать, мы бы показали на сцене русского полубога, как бы синтез всего великого и прекрасного в России. В наши дни тоски и хамства это было бы небезполезно!” На роль царевича Алексея предполагался Качалов). К мысли написать для МХТ и именно для Станиславского пьесу о царе Петре М. возвращался в 1918 г. (архив НД, № 4931). Интерес театра вызвала пьеса “Павел I” (см. архив НД, № 2152), однако по цензурным соображени-

ям ее и не пытались включать в репертуар. В планах театра долгое время находилась историческая драма “Романтики”, но постановка не состоялась, хотя автор перерабатывал пьесу по предложению режиссера (в архиве НД имеется программное письмо М., озаглавленное: “Русские романтики на фоне крепостного права”, № 4930/2); сценическим итогом отношений театра и писателя-мыслителя (далеким, впрочем, от триумфа) стал спектакль “Будет радость”, который Н.-Д. репетировал с августа 1915 г. (Ивана Сергеевича Краснокутского, старого земского деятеля, играл Н. О. Массалигинов, его сыновей-студентов Федора и Григория — В. И. Качалов и И. Н. Берсенева, его молодую вторую жену, актрису Татьяну, готовящую роль Федры, — М. П. Лилина, курсистку Катю — М. Н. Германова, послушницу Пелагею — С. В. Гиацинтова, Домну Родионовну, мать первой жены Краснокутского, — Е. П. Муратова, старуху няньку Мавру Кузьминичну — М. А. Токарская; к протоколам репетиций приложена рукопись Н.-Д. “История постановки. Беглые заметки”). Воспользовавшись тем, что Луначарский проявил либерализм и, несмотря на антисоветскую активность Мережковского в эмиграции, рекомендовал его произведения театрам (1924), МХАТ в 1926 г. поставил сделанную А. Р. Кугелем инсценировку его исторических романов (“Александр Г” и “14 декабря”) — спектакль шел под названием “Николай I и декабристы”; кроме Качалова в заглавной роли, Л. М. Леонидова — теща и Н. А. Подгорного (Пестель), занята была тогдашняя молодежь труппы: В. А. Синицын (Рылев), Ю. А. Завадский (Трубецкой), Б. Н. Ливанов (Оболенский), В. Л. Ершов (Щепин-Ростовский), А. И. Степанова и К. Н. Еланская (Маринька), Н. П. Баталов (Каховский), М. И. Прудкин (Голицын).

И. С.

Борис Асафович Мессерер



(15.3.1933, Москва) — театральный художник. Нар. худ. РФ (1994). В 1956 г. заканчивает Московский архитектурный институт. В начале 60-х гг. оформляет первые спектакли в драматическом театре (1960, “Третье желание” В. Блажека, “Современник”) и балете (1963, “Поручик Кизе” С. Прокофьева, Большой

253
258
360
361

театр), до сих пор делит свои симпатии между этими видами театра. Стиль М. сформировался рано и сохраняет узнаваемость: подчеркнутая графичность, силуэтность, лаконизм, элегантность. Оформил около 100 спектаклей в театрах Москвы, Ленинграда, других городов России и Восточной Европы.

На сцене МХАТ М. осуществил одиннадцать спектаклей (первый в 1975 — “Сладкоголовая птица юности” Т. Уильямса, реж. В. Шиловский). На реконструированной сцене в Камергерском умело использует технику: инженерно-опускные устройства в “Трагиках и комедиях” В. Арно (1991) помогают образному решению идеи возрождения Храма, вознося его высоко над сценической площадкой. В изысканно-графичных интерьерах “Горя от ума” (1992) соединенные в ленту движущиеся планшеты способствуют впечатлению распространения сплетни по всем помещениям дома. В “Борисе Годунове” (1994, костюмы Т. Глебовой) обеспечивает мгновенную смену эпизодов, изменения рельефа сценической площадки, обозначая места действия и эпоху рирпроекцией на двух больших экранах, висящих над площадкой и меняющих свое положение.

В 1990—1997 гг. — главный художник МХАТ им. Чехова.

Участник всесоюзных, всероссийских и московских художественных выставок. Много занимается станковой живописью, графикой, коллажем, инсталляцией. Большая персональная выставка в Москве, в залах Академии художеств.

А. Михайлова

Владимир Евгеньевич Месхетели

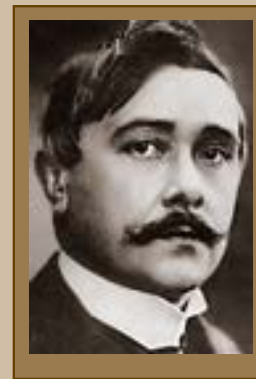


(наст. фам. Чогошвили; ноябрь 1902, Елизаветполь — 6.4.1957, Москва) — театральный деятель. Родом из дворян (отец — педагог). После окончания гимназии в Тифлисе учился в там же организованной при его участии Театрестудии имени Южина. Заместителем директора, а затем директором-распорядителем МХАТ стал с 1942 г., имея за

плечами опыт театрально-организационной работы: был актером, зам. директора и директором русского Рабочего театра в Баку, с 1932 г. работал в Москве и.о. начальника ЦТКА, где умел подчинить

дело высоким художественным требованиям, сотрудничая с Ю. А. Завадским и А. Д. Поповым; с 1938 г. — нач. отдела театров союзного подчинения в Комитете по делам искусств при СНК СССР. В 1940 г. провел декаду искусства Ленинграда в Москве, ставшую крупным эстетическим событием (спектакли Н. П. Акимова, возобновленный “Маскарад”, балеты с участием Г. С. Улановой и пр.). Направленный в МХАТ по желанию Немировича-Данченко и И. М. Москвина, волевой, энергичный и инициативный, хорошо знающий театральное дело, он работал тут до июня 1949 г. и был страшен как молчаливый, но довольно убежденный противник засилья пьес вроде “Зеленой улицы” в репертуаре МХАТ.

Морис Метерлинк



(29.8.1862, Гент — 6.5.1949, Лазурный берег) — бельгийский писатель, философ, драматург. Интерес к его творчеству в МХТ поддерживался авторитетом Чехова, который неоднократно рекомендовал обратиться к одноактным драмам Метерлинка (эту группу пьес современники называли то “театром ожидания”, то “театром

53—55
293

смерти”). В репертуарных наметках повторяются заглавия: “Аглавена и Селизетта”, “Жуазель”, “Пелеас и Мелисанда”, “Семь принцесс”, “Сестра Беатриса”, “Смерть Тентажиля” и др. Немирович-Данченко летом 1902 г. с интересом встретил “Монну Ванну”, восхитившись простотой фабулы с красивыми эффектами, понятным героизмом, постановочными возможностями. Впрочем, все это он оценивал взглядом сторонним и места для “Монны Ванны” в МХТ не видел. Работу над драмами М. МХТ начал в сезон 1904/05 г.

Для первых проб в области условного театра Станиславский выбрал раннего М., еще не отошедшего от увлечения Новалисом и средневековыми мистиками, еще не преодолевшего несколько болезненного влечения к смерти. Сюжетные построения драм, входящих в поставленную Станиславским трилогию (“Непрошенная”, “Слепые”, “Там, внутри”), различны, суть же одна: ожидание смерти, приходящей в облике непознаваемого, неведомого, ужасного. Позиция

героев – страдательна, окружающий их мир, напротив, наделяется угрожающей дееспособностью. Страх накапывает на героев волнами, безмотивно то усиливается, то слабеет. Поскольку главное событие в “театре смерти” ожидание, постольку поступательное и необратимое движение времени в этих пьесах стало для М., как и для Чехова, достаточным источником для развития действия. Рок в ранних драмах М. осуществляет свою работу с помощью уходящего времени, неизбежно приближающего героев к их последнему пределу. Сам М. заявлял о несценности этих пьес, где внешние события сведены к минимуму, слово борется с молчанием, где настроение создается сложной музыкальной симметричностью, ритмическими повторами в конструкции.

Трудности, которые должны были возникнуть при переводе этих драм на язык сцены, были осознаны Станиславским. В работе с художником В. Суреньяном эти трудности разрешились сравнительно легко (реальный мир как бы преломлялся, стволы деревьев оказывались ужасно велики, превращались в колоннаду, окна деревенского дома увеличивались, позволяя видеть все, что “там, внутри”; Станиславский воспользовался излюбленным им приемом транспаранта – видно, как тень ножниц режет тень ткани на свивальник то ли для дитяти, то ли для покойницы). В работе с актерами единый тон найти не удавалось, – критики замечали, что Москвин и Бурджалов играют буднично, Савицкая – с налетом романтизма, Качалов – в духе “чистой мистики”. Трудности овладения стилем пьес осложнялись тем, что их философия не была близка Станиславскому. Отсюда его попытка просветлить финал “Слепых”. Желание получить какие-то подсказки от самого бельгийского поэта (с ним повидался переводчик пьес, К. Д. Бальмонт) успехом не увенчалось.

“Смерть Тентажиля” в Студии на Поварской с музыкой И. А. Саца, о которой по мере подготовки ее Станиславский восклицал – “Это так красиво, ново, сенсационно!” – была доведена в октябре 1905 г. до генеральной репетиции, но сценической жизни этот спектакль Мейерхольда не получил. Если целый комплекс причин и обусловил неудачу первых обращений МХТ к М., опыт этого приобщения к “чистому” символизму многое дал театру – и в смысле поисков приемов художественного обобщения в актерском искусстве, и в смысле освоения пути от символа к эмпирии. А к 1907 г. через посредство литературного дельца В. Л. Бинштока Станиславский получает нигде не изданную и не постав-

ленную новую пьесу М. – “Синюю птицу”, созданную драматургом, уже прошедшим путь от своеобразно понимаемой им трагедии к феерии. Именно “Синяя птица”, близко сведя Станиславского и М. (поездка к драматургу в его “аббатство”, неоднократно описанная режиссером; их переписка; перенос московской постановки в театр Режан в Париж, осуществленный Сулержицким и Вахтанговым, и пр.), стала вехой в истории сцены. Теоретики могли бы разъяснить Станиславскому, что М. продемонстрировал в “Синей птице” преодоление трагизма индивидуального бытия; что время, в ранних трагедиях необратимое и сметающее, предстает здесь свободно развернутым в прошлое и в будущее, и в нем, как в пространстве, можно путешествовать. Но Станиславский не спрашивал теоретиков. Его контакт с “Синей птицей” был естествен, и она стала его шедевром.

Имя М. значится также в афише открытия Третьей студии МХАТ: 13 ноября 1921 г. здесь было сыграно “Чудо святого Антония” в переводе А. Воротникова, режиссер – Евгений Вахтангов, художник Ю. А. Завадский (вчерне “Чудо” было готово к весне 1917, новая редакция отличалась от первого варианта, решалась как трагифарс; роли разошлись: Антоний – Завадский, Гюстав – О. Н. Басов, священник – Б. В. Щукин, доктор – Б. Е. Захава, Виржини – М. Ф. Некрасова).

А. Бобылева

Ксения Александровна Минина



244
246

(7.7.1941, Мстиславль Могилевской обл. – 17.11.1997, Москва) – актриса. З.а.РСФСР (1980). В МХАТ была принята сразу после окончания Школы-студии в 1964 г. (курс П. В. Массальского). М. давались роли, в которых – даже при самых драматических обстоятельствах – чувствовалась душевная ясность, готовность к счастью (Сашенька, “Соловьиная ночь”; Наташа, “На дне”; Лавра, “Эшелон”). Но ей также давались и персонажи, чье жизнелюбие становилось нахальным, прущим, бесстыжим: М. удачно играла и Бабакину в “Иванове”, и Матрену в “Горячем сердце”, и влюбчивую Мамаеву в “На всякого мудреца довольно простоты”.

В перечне ее ролей – Любовь Крохина (“Уходя, оглянись!”), Лизавета (“По соседству мы живем”), Воля (“Перламутровая Зинаида”), Пашина (“Вагончик”), Лидия (“Серебряная свадьба”) и др. В 1993 г. ушла из театра по болезни.

К. Р.

Ирина Петровна Мирошниченко



204
206
208
214
217

(р.24.7.1942, Барнаул) – актриса. Н.а.РСФСР (1988). В МХАТ поступила сразу по окончании Школы-студии в 1965 г. Став одной из ведущих актрис, М. играла много в современном репертуаре и в классике, русской и мировой. М. была первой исполнительницей ролей: Маша (“Чайка”, 1968), Инга (“Первый день свободы”), Женья (“Валентин и Валентина”), Клава Полуорлова (“Старый Новый год”), Даша (“Соло для часов с боем”), Карамзина (“Медная бабушка”), Серафима дельла Роза (“Татуированная роза”), Анна (“Украденное счастье”), Эстер (“Эквус”), Лидия Павловна (“Варвары”), Актриса (“Перламутровая Зинаида”) и др. Играла роли: Фея (“Синяя птица”, 1968), Ольга (“Три сестры”, 1968), миссис Чивли (“Идеальный муж”, 1971), Пушкина (“Последние дни”, 1974), Маша (“Три сестры”, 1976), Анна Петровна (“Иванов”, 1977), Аркадина (“Чайка”, 1984), Елена Андреевна (“Дядя Ваня”, 1988), Раневская (“Вишневый сад”, 1991) и др. Таланту М. присущи музыкальность, яркость, концертная распахнутость навстречу залу, смелая броскость в подаче себя, женская победительность. Эти актерские свойства обеспечили в 90-е гг. успех М. также и на эстраде.

К. Р.

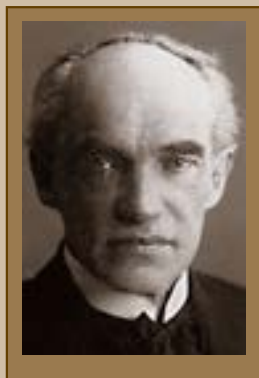
Александр Александрович Михайлов



(14.9.1922, Москва – 14.3.1992, Москва) – актер. З.а.РСФСР (1963). Окончил Школу-студию (1948). Известность завоевал в ЦДТ (роль Сани Григорьева в “Двух капитанах”). В МХАТ с 1953 по 1990 г.

В согласии со своей репутацией лирико-романтического героя он получил главную роль в драме Б. Лавренева “Лермонтов” (1954) и принца Флоризеля в медленно продвигавшейся к премьере постановке М. Н. Кедрова “Зимняя сказка” (1958), затем сыграл Валерика в “Третьей патетической” (1958). Эти пробы не принесли успеха, и М. утвердился в качестве не слишком яркого актера на характерные роли. Сыграл 40 ролей. Среди них: Робер де Монни (“Убийца”, 1962), Син Бину (“Бронепоезд 14-69”, 1963), Лещ (“Последние”, 1971), Бобчинский (“Ревизор”, 1978), Чебутыкин (“Три сестры”, 1987) и др. При разделе театра вошел в труппу МХАТ им. Горького.

Владимир Михайлович Михайлов



(наст. фам. Лопатин; 10.12.1861, Москва — 31.3.1935, Москва) — актер. З.а.РСФСР (1933). Родился в дворянской семье. Отец его принадлежал к кружку славянофилов. Брат — известный философ-идеалист Л. М. Лопатин. В детстве М. знал актеров С. В. Шумского и И. В. Самарина, историка С. М. Соловьева, писателя А. Ф. Писемского и др.

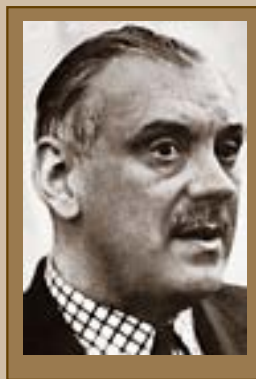
известных лиц. Окончил юридический ф-т Московского университета (1885). Играть начал еще гимназистом в любительских кружках. Театральное образование получил в 1884 — 1885 гг. в классе Г. Н. Федотовой. Со Станиславским встретился в Обществе искусства и литературы. В декабре 1889 г. в роли 3-го мужика участвовал в спектакле “Плоды просвещения” в Ясной Поляне и так понравился Л. Н. Толстому, что тот внес дополнения в текст роли.

Пожилым человеком оставив службу по судебному ведомству, поступил в МХТ (1912), где работал до конца жизни. Он оставался верен своему вкусу к небольшим ролям, которые становились образцами сценической правды. Первый исполнитель роли доктора Марфуриуса в “Браке поневоле” (1913), Алексея Егорыча, камердинера Ставрогина (“Николай Ставрогин”, 1913), третьего гостя у Лавровых (“Осенние скрипки”, 1915), слуги Ростанева Гаврилы (“Село Степанчиково”, 1917), купца Абдулина (“Ревизор”, 1921), Ануфрия (“Пугачевщина”, 1925), старца в азиях (“Бронепоезд 14-69”, 1927), обывателя со статуей Будды (“Блокада”, 1929). От

Артема к нему перешла роль Кузовкина в “Нахлебнике” (1913), а позднее и другая его роль — Телегин (“Дядя Ваня”, 1926). Среди вводов — Гислесен (“У жизни в лапах”, 1914), гимназический сторож Максим (“Дни Турбиных”, 1929). Принимал участие в работах Музыкальной студии МХАТ (первый исполнитель роли Бютэ, “Дочь Анго”, 1920).

К. Р.

Сергей Владимирович Михалков



(р. 28.2.1913, Москва) — поэт, драматург. Печатается с 1928 г., заявил о себе как детский писатель. Для детей были написаны и первые пьесы: “Том Кенти” по Марку Твену (1938), “Коньки” (1939) и др. В Художественном театре появился как автор в пору общего наступления на этот театр группы, возглавлявшейся А. А. Суворым, Н. Е.

Виртой и другими борцами с “космополитизмом”. “Октябрьской премьерой” МХАТ в 1949 г. стала пьеса М. “Илья Головин”, перенесшая на сцену постановление ЦК КПСС “Об опере “Великая дружба” и представившая в лицах вину и раскаяние Шостаковича (композитора Головина, под именем которого он тут выведен, играл В. О. Топорков, его жену Алевтину Ивановну — А. И. Степанова). Следующим спектаклем стала мелодрама “Потерянный дом” — отклик на борьбу партии за укрепление советской семьи (1951). Новая встреча театра и драматурга произошла много позже — Лесь Танюк с художником Борисом Мессерером 29 ноября 1980 г. показали спектакль для детей “Принц и нищий” по Марку Твену в давней инсценировке М.

И. С.

Федор Николаевич Михальский

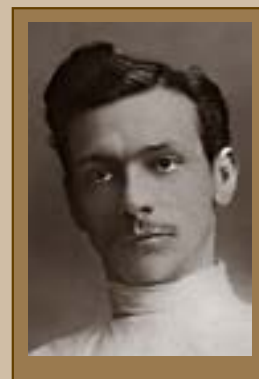


(3.10.1896, Сапожок Рязанской губ. — 4.5.1968, Москва) — театральный деятель. Учился в Московском университете. В 1918 г. поступил в Художественный театр в качестве инспектора, помощника С. А.

Трушников, который заведовал “хозяйственной частью” МХТ; после ареста и административной ссылки вернулся к исполнению своих обязанностей. Для характеристики М. достаточно нескольких строк из письма Станиславского 1924 г.: “Если бы Вы могли заглянуть в наши сердца и понять, что в них происходит, Вы бы удивились и были горды. Вы один из немногих, который сумел заслужить всеобщую единодушную любовь и признание всех, начиная с актеров и кончая рабочими”. По возвращении в театр М. занимал различные должности, в том числе главного администратора и помощника директора МХАТ (с 1957 — директор музея МХАТ). Немирович-Данченко отмечал в нем “предприимчивость, энергию, мудрость, решимость — проще сказать — талантливость администратора”. В одном из своих последних писем он делится с М. тревожными мыслями о будущем МХАТ и, очевидно, ждет от него инициативы в реорганизации труппы. М. был своим человеком в доме М. А. Булгакова; его образ увековечен в знаменитой главе “Театрального романа” о конторе Филиппа Филипповича в Независимом театре. Помимо административного, он обладал еще одним особым талантом — радовать людей своего окружения, помогать им в беде, заступаться за них в случае необходимости. Он славился юмором, а его квартира была своеобразным клубом для актеров, режиссеров и художников двух поколений МХАТ и его бывших студий. Здесь царил “высокая богема” с остроумными импровизациями, страстными спорами об искусстве, музыкальными экспромтами. И только самые близкие друзья порой замечали в глазах этого веселого человека затаенную тоску одиночества.

В. Виленкин

Сергей Александрович Мозалевский

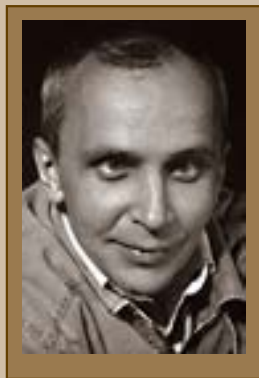


(13.11.1871, Рязск [или Воронеж ?] — 29.11.1955, Москва) — актер. З.д.и.РСФСР (1948). Внук декабриста А. Е. Мозалевского. С 1893 по 1898 г. участвовал в спектаклях Общества искусства и литературы. С 1898 по 1950 г. — в МХАТ, где начал статистом и сотрудником, затем стал заведующим народными сценами

104

и артистом основного состава. Роли: Голубь-отец (“Царь Федор Иоаннович”, 1924), Пуговицын (“Ревизор”, 1924), присяжный (“Воскресение”, 1931), следователь (“Враги”, 1935), придворный (“Анна Каренина”, 1937) и т.п. “Несмотря на внешне очень скромное и незаметное положение в Театре таких артистов, как С. А. Мозалевский, их роль в общей работе МХТ очень важна, так как только при их преданном и любовном отношении к делу возможен тот ансамбль и то художественное и верное жизни исполнение массовых сцен, которым МХТ всегда придавал такое исключительное значение”, — писал Немирович-Данченко (отзыв о Мозалевском, 19 марта 1929).

Михаил Дмитриевич Мокеев



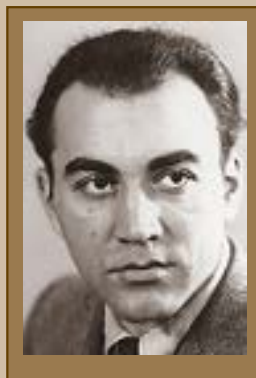
(р. 2.10.1951, Петрозаводск) — режиссер. Окончил режиссерское отделение актерского факультета Школы-студии в 1983 г. Как дипломную работу намеревался защищать спектакль “Эмигранты”, поставленный в студии “Человек”. Здесь обоими исполнителями пьесы “на двоих”, актерами Художественного театра А. Феклистовым и

Р. Козаком, была опробована техника, соединявшая предельные требования мхатовского искусства “живого человека” с абсурдистской подоплекой. Постановка сочинения С. Мрожека, не имевшего в СССР цензурного разрешения, вызвала скандал. Неприятности имел не столько выпускник, сколько ректор Школы-студии. М. был в конце концов “дипломирован” за другую режиссерскую работу, осуществленную по более благонадежной пьесе; “Эмигранты” продолжали внезаконную жизнь на разных небольших сценических площадках, в дальнейшем — после изменения политической ситуации — имели успех на международных фестивалях. В 1983 — 1988 г. М. работал в Художественном театре. Под руководством О. Н. Ефремова поставил еще одну пьесу “на двоих” — на этот раз полуабсурдистскую комедию А. Гельмана “Скамейка” (1984). Здесь было найдено сочетание театральной яркой игры и психологической достоверности в калейдоскопической смене положений, к которым применяются герои: Она (Т.

В. Доронина) и Он (О. П. Табаков). М. преподавал в те же годы в Школе-студии, режиссировал в Театре-студии Табакова (“Кастручка” А. Володина), в Театре им. Пушкина (“Из пламя и света...” А. Червинского). С 1988 г. руководил авангардистской группой, входившей в систему “Творческих мастерских СТД”. Работал затем несколько лет за рубежом. В созданном им по возвращении театре “Улисс” поставил “Платонова” (1996). Сделал еще один спектакль “на двоих” — “Фальбала” по “Бедным людям” Достоевского (1996).

И. С.

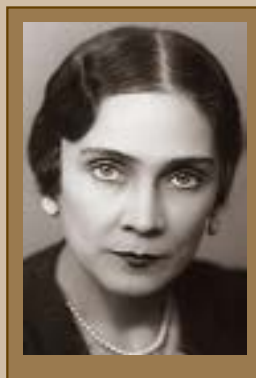
Кирилл Владимирович Молчанов



(7.9.1922, Москва — 14.3.1982, Москва) — композитор. З.д.и.РСФСР (1963). Окончил Московскую консерваторию в 1950 г. по классу А. В. Александрова. Связал свое творчество с театром — кроме опер и балетов, большая часть которых была написана для Музыкального театра им. Станиславского и Немировича-Данченко, писал для драматической сцены. В Художественном театре его первыми работами были “Дворянское гнездо”, “Мария Стюарт”, “Золотая карета”, “Лиса и виноград”, “Три толстяка” (1961) и “Милый лжец”. В дальнейшем писал чаще всего музыку к ставившимся здесь пьесам и инсценировкам советских авторов: “Иду на грозу”, “Свет далекой звезды”, “Чти отца своего”, “Вдовец”, “Чрезвычайный посол”, “Соловьиная ночь”, “Единственный свидетель”, “Обратный счет”, “Последний срок”.

Ему принадлежит также музыка к “Селу Степанчикову и его обитателям” (1970).

Раиса Николаевна Молчанова



(18.11.1897, Баку — 26.12.1980, Москва) — актриса. З.а.РСФСР (1933). В 1914 г. вопреки воле родителей уехала в Москву и выдержала экзамен в Школу драматического искусства Н. Г. Александрова, Н. О. Массалитинова

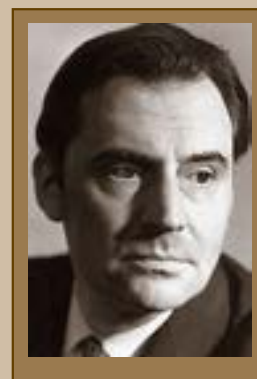
93

и Н. А. Подгорного. В 1916 — 1924 г. — студийка Второй студии, где после А. К. Тарасовой сыграла Финочку в “Зеленом кольце”. Там же играла Лизу (“Узор из роз”), Амалию (“Разбойники”), Катерину (“Гроза”), Иоанна Антоновича (“Елизавета Петровна”) и др. Немирович-Данченко относил М. к артистическому ядру Второй студии, отличавшемуся “смелостью, ясностью и безоговорочностью” в искусстве (НД, ИП, т. 2, с. 344).

Однако творческие обещания М. не получили материала для развития в полной мере в МХАТ, где она работала в 1924 — 1933 и 1936 — 1955 г. Подготовив три роли под руководством Станиславского как первая исполнительница (Селла в “Каине”, 1920; Жермена в “Продавцах славы”, 1926; Луиза в “Сестрах Жерар”, 1927), в дальнейшем она стала дублершей и актрисой на вторые роли. Играла: Наташу (“На дне”, 1924), Машу (“Бронепоезд 14-69”, 1928), Тутти (“Три толстяка”, 1930), Катерину (“Гроза”, 1936), Долли (“Анна Каренина”, 1941), Настю (“На дне”, 1942), графиню Лидию Ивановну (“Анна Каренина”, 1942), леди Сньюрелли (“Школа злословия”, 1946) и др. Судьбе М. посвящено письмо Н.-Д., адресованное К. С. и директору театра М. П. Аркадьеву (16 марта 1936): “Я — с просьбой о Молчановой. Случай, когда чувствуется, что справедливость где-то не на поверхности, а глубоко. Она 18—19 лет выросла и росла в нашей атмосфере. Много-много ролей ее трогали нас по самому настоящему. Не могу отделаться от чего-то родного. И ничем не запятнанного! [...] Когда я вдумываюсь в ее данные, думаю, что второстепенная работа для нее всегда найдется. [...] А старость ее тем менее будет страшна. Она, вероятно, станет трогательной старушкой”.

О. Радищева

Виктор Карлович Молюков



(наст. фам. Франке; 21.5.1924, Москва — 23.4.1984, Киев) — педагог, режиссер. З.д.и.РСФСР (1969). Во время войны служил в штабе ПВО на Западном фронте, в 1943 г. был отозван в связи с поступлением в создававшуюся Школу-студию МХАТ. Окончив ее в 1947 г., был оставлен при кафедре мастерства актера

режиссером-педагогом. С 1953 г. одновременно работал в МХАТ как режиссер-ассистент (“Зимняя сказка” с М. Н. Кедровым, 1958), а затем самостоятельный постановщик. Поставил спектакль “для выездов” “День отдыха” В. Катаева, популярную “Дорогу через Сокольники” (1958), “Битву в пути” (с В. Я. Станицыным, 1959), “Дом, где мы родились” (1962), “Три долгих дня” (1964), “Потусторонние встречи” (совместно с О. Н. Ефремовым, 1971), “Долги наши” (1973). Ставил и в других театрах (некоторое время был главным режиссером Театра на Малой Бронной). В Школе-студии был руководителем нескольких актерских выпусков. Заведовал кафедрой сценической речи и пластической культуры актера. Выезжал читать курсы лекций и вести семинары по наследию Станиславского в театральные школы Германии, США и других стран. Автор десятков работ по вопросам театральной педагогики.

Борис Аркадьевич Мордвинов



(наст. фам. Шефтель; 24.11.1899, Москва — 9.12.1953) — актер, режиссер, педагог. З.а.РСФСР (1935). М. пришел в МХАТ из Второй студии, где ему доставались в основном эпизоды, дублерство. Так же шло и в Художественном театре, где он служил в 1924 — 1938 г. Единственная роль, которую сыграл там М. на премье-

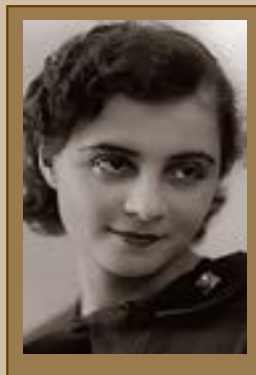
ре, была роль Амоса Харта в пьесе М. Уоткинса “Реклама” (1930). Его актерская судьба явно не складывалась. Немирович-Данченко первым заметил и оценил его режиссерские способности. В 1933 г. М. поставил на сцене филиала МХАТ “Хозяйку гостиницы” Гольдони в декорациях и костюмах П. П. Кончаловского, с К. Н. Еланской и Б. Н. Ливановым в главных ролях. Комедия Киршона “Чудесный сплав” (1934) тоже была его самостоятельной постановкой.

С конца 20-х гг. Немирович-Данченко привлек М. к работе в своем Музыкальном театре. Здесь и развернулось по-настоящему его режиссерское дарование. В 1932 г. М. поставил “Корневильские колокола” Р. Планкета и “Сорочинскую ярмарку” М. Мусоргского. В качестве заведующего художественной частью, а затем и главного режиссера театра М. в 1934—1936 гг.

участвовал в постановке этапных спектаклей Музыкального театра — “Катерина Измайлова” Д. Д. Шостаковича (худ. В. В. Дмитриев) и “Травиата” Дж. Верди (худ. П. В. Вильямс). Педагогическая деятельность М. была сосредоточена в ГИТИСе и в Московской консерватории.

В. Виленкин

Евгения Николаевна Морес



(9.6.1904, Москва — 4.9.1984, Москва) — актриса, педагог. З.а.РСФСР (1938). Театральное образование получила в школе МХАТ, куда поступила в 1922 г., одновременно став актрисой вспомогательного состава. Работала в МХАТ по 1955 г. С большой искренностью исполняла роли детей, наполняя их образы какой-то осо-

140—141

бой звонкостью. Наиболее известные из ее работ: Митиль (“Синяя птица”, 1924), Наташа (“Страх”, 1931), малютка Бардль (“Пиквикский клуб”, 1934), Майя (“Платон Кречет”, 1935), Сережа (“Анна Каренина”, 1937). Педагог Школы-студии с 1953 г., профессор.

Савва Тимофеевич Морозов



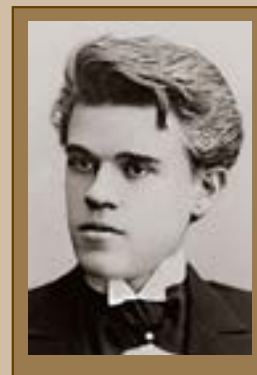
(3.2.1862, Москва — 13.5.1905, Канны, Франция) — текстильный фабрикант-миллионер, меценат. Был в числе первых членов Товарищества для учреждения Общедоступного театра (МХТ). Увлечшись талантом Станиславского и Горького, стал в 1902 г. содиректором МХТ, финансировавшим дело. Участвовал в

формировании репертуара и труппы. В 1902 г. выкупил пай у остальных пайщиков и предоставил самим артистам быть владельцами своего предприятия. На его средства и под его наблюдением было перестроено для МХТ театральное здание в Камергерском переулке. В оборудование

новой сцены и системы театрального освещения М. вложил свой талант изобретателя. Станиславский высоко ценил личность М. и его вклад. Сближение М. с Горьким и М. Ф. Андреевой привело его к участию в делах большевиков, которым он давал крупные суммы. Покончил самоубийством на французском курорте во время первой русской революции (родственники держались иной версии: считали, что М. был убит). Личность и сложная судьба его стала сюжетом незаконченной пьесы Немировича-Данченко.

И. С.

Иван Михайлович Москвин



(6.6.1874, Москва — 16.2.1946, Москва) — актер. Один из основателей МХТ, в труппе до конца жизни. Н.а.СССР (1936). С 14 лет участвовал в любительских спектаклях. В 1893 г. поступил в Филармоническое училище и закончил его по классу Немировича-Данченко. Среди ролей на выпускных экзаменах — ждущий смерти доктор Ранк из “Норы” Ибсена

11—14
33
65—66
69—70
82—84
90—91
103—105
106—107
119
131
169—170

и дурашливый паренек из Замоскворечья Елеся (“Не было ни гроша, да вдруг алтын” Островского). Первый сезон после выпуска играл в Ярославле — 77 ролей, большей частью комических, в том числе роль Медведенко в “Чайке”. На следующий сезон был приглашен в Москву к Коршу, откуда и перешел в театр, организуемый его учителем. Немирович-Данченко настоял, чтобы именно М. играл царя Федора в спектакле, которым открывался МХТ. Органическое понимание исторического характера, глубинная сердечность сочетались у М. с новизной актерской техники, с точностью “зерна” и задачи роли, с возбудимостью аффективных чувств, с даром коротких мазков, создававших подвижность и взволнованную вибрацию. Премьера “Царя Федора Иоанновича” сделала М. знаменитым. Но в согласии с принципами Художественного театра (“сегодня Гамлет, завтра статист...”) его занимали и на выходах (повар в “Чайке”, гость в “Дикой утке” Ибсена и др.). Как бы в продолжение роли Ранка были сыграны одержимый тоской по жизни гений-урод Арнольд (“Микаэль Крамер” Гауптмана, 1901) и Освальд (“Привидения”

Ибсена, 1905). Но наиболее полно М. раскрывался в произведениях русских авторов: Лука (“На дне”, 1902), Епиходов (“Вишневый сад”, 1904), Загорецкий (“Горе от ума”, 1906), Голутвин (“На всякого мудреца довольно простоты”, 1910), штабс-капитан Снегирев (“Братья Карамазовы”, 1910), Федя Протасов (“Живой труп”, 1911), Прокофий Пазухин (“Смерть Пазухина”, 1914), Фома Опискин (“Село Степанчиково”, 1917). М. нес в театр природное знание национальных типов и их резких крайностей; он подчас изумлял своими героями и всегда умел засвидетельствовать их достоверность. Обладая огромным запасом жизненных впечатлений, он был свободен в сценическом претворении их — трагедийном, трагикомическом, юмористическом, проникновенно психологичном. Он равно разгадывал души униженных и оскорбленных и души унижающих и оскорбляющих; заставлял волноваться не только внутренней жизнью царя Федора с его стремлением “всех согласить, все сгладить”, вернуть миру гармонию, но и внутренней жизнью глупого конторщика Епиходова и паяц-властолюбца Опискина. Как артист М. жил неистребимым любопытством к людям и ощущением их ценности (этими чертами он наделил странника Луку в “На дне” и за свое понимание спорил с Горьким). Взятое из гущи жизни обретало у него театральную увлекательность; знаток быта, он сгущал его и сообщал ему масштабность; владея всем богатством русских интонаций, он строил характер, играя речевыми изгибами, переменами звуковой окраски и темпа. Сохранив в послеоктябрьские годы свои лучшие роли (царь Федор, Лука, Епиходов, Прокофий Пазухин, Голутвин, Загорецкий), М. сыграл Пугачева в “Пугачевщине” Тренева (1925). В “Горячем сердце” (1926) он в духе народной комедии сыграл фантастического безобразника Хлынова с едкой точностью социальной трактовки и со своеобразной удалью актерских приемов, со смелой импровизационностью. В “Унтиловске” Леонова (1928) он бесстрашно вникал в бунт Червакова, разгадывая в провинциальном морильщике клопов жгучее неприятие всего, что несет революция. С мощным юмором М. играл упоенного безответственностью вралья Ноздрева (“Мертвые души”, 1932), с неожиданной нежностью находил черты правдоискателя в незадачливом профессоре Горностаеве (“Любовь Яровая”, 1936), заинтересованно нащупывал характеры современников (Иван Горлов, “Фронт” Корнейчука, 1942;

контр-адмирал Белобров “Офицер флота” Крона, 1945). Тонкость психологического рисунка, сила скрытого чувства, совершенная правда переживания сделали шедевром одну из его последних ролей — роль Флора Федулча, сыгранную в партнерстве с А. К. Тарасовой (“Последняя жертва” Островского, 1944). М. пользовался известностью как чтец, прежде всего как исполнитель Чехова. Был сорежиссером нескольких постановок (“Синяя птица”, 1908; “Ревизор”, 1908; “Месяц в деревне”, 1909; “Смерть Пазухина”, 1914; “Три толстяка” Олеси, 1930). С 1943 г. был директором МХАТ.

И. Соловьева

Екатерина Михайловна Мунт



(5.3.1875, село Лопатино, Саратовская губ. — 12.2.1954, Ленинград) — актриса. З.а.РСФСР (1932). Окончила Филармоническое училище, класс Вл. И. Немировича-Данченко (1898). М. — соученица О. Л. Книппер, М. Г. Савицкой, Вс. Э. Мейерхольда (сестра его жены, Ольги Михайловны). В труппе

МХТ с его основания вплоть до 1902 г., когда ушла вместе с Мейерхольдом. Первая исполнительница ролей: 1-й эльф, “Потонувший колокол” Г. Гауптмана; Эльфрида, “Счастье Гретгы” Э. Марриот; Франциска Вермельскирх, “Геншель” Г. Гауптмана; Эйлиф, “Доктор Штокман” Г. Ибсена; m-lle Солнцева, “В мечтах” Вл. И. Немировича-Данченко. Играла в строгую очередь с М. П. Лилиной главную роль в “Снегурочке”, дублировала ее в ролях Наташи (“Три сестры”) и Лизы Бенш (“Микаэль Крамер” Г. Гауптмана), вслед за О. Л. Книппер играла Майю (“Когда мы, мертвые, пробуждаемся” Г. Ибсена). После ухода из МХАТ играла в Херсоне и Тифлисе, неся в Товариществе новой драмы основной репертуар (Нина Заречная, Ирина, Соня в пьесах Чехова и др.). В 1906 — 1908 гг. — в Театре В. Ф. Комиссаржевской. С 1908 г. — в провинции, в 1920 г. вернулась в Петроград, играла здесь в Петроградском народном доме.

Владимир Николаевич Муравьев



(10.1.1914, Саратов — 28.8.1973, Москва) — актер. Н.а.РСФСР (1968). Окончил ГИТИС в 1940 г. В МХАТ перешел из ЦТКА в 1945 г. Проработал в МХАТ до конца жизни. Сыграл 42 роли. Первый исполнитель ролей: Декабрь (“Двенадцать месяцев”, 1948), мистер Тутс (“Домби и сын”, 1949), Дудаков (“Дачники”, 1953), сэр

Тоби (“Двенадцатая ночь”, 1955), майор Суиндон (“Ученик дьявола”, 1957), Вилли Ломен (“Смерть коммивояжера”, 1960) и др. М. более всего удавалось передавать черты наивности, доверчивости и добродушия в людях. Стеснительный и добрейший мистер Тутс был словно камертоном его характерных, но мягких красок как в комедии, так и в драме.

О. Р.

Елена Павловна Муратова



(18.1.1874, Москва — 1.5.1921, Москва) — актриса, педагог. Дочь правоведа. Детские годы провела в имении отца Юракове, где жизнь текла в тургеневском духе. После разорения и смерти отца, оказавшись в суровых условиях, окончила, однако, в Москве Николаевский институт (1892) и Филармоническое училище по классу

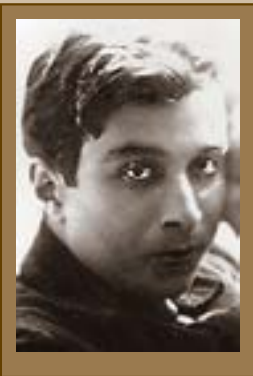
40

Немировича-Данченко (1896). Первые года артистической деятельности М. прошли в провинции. С 1901 г. до конца жизни работала в МХТ. Счастливой чертой ее сценической манеры являлось то, что она умела создавать образ в ансамбле с другими образами, а это очень ценилось в Художественном театре. Первая исполнительница ролей: Акулина Ивановна (“Мещане”, 1902), Василиса (“На дне”, 1902), Шарлотта (“Вишневый сад”, 1904), Лизавета Богдановна (“Месяц в деревне”, 1909), m-lle Bienaimé (“Где тонко, там и рвется”, 1912) и др.

“Самыми популярными ее ролями были Шарлотта и Бьянэмэ, т.е. роли воспитательниц, гувернанток, и как раз другая деятельность Елены Павловны сложилась около воспитания и выращивания молодежи” (В. В. Лужский. Речь на праздновании 10-летия Второй студии. Музей МХАТ, КП № 4990/3). М. преподавала на сценических курсах МХТ и в студиях. Ее педагогическому влиянию МХАТ обязан присоединением к его группе Второй студии (1924), случившемуся уже после ее смерти.

О. Р.

Вахтанг Леванович Мчеделов



(Мчедлишвили; 6.8.1884, Батум — 19.5.1924, Москва) — режиссер, педагог. С 1904 г. сначала сотрудник и помощник режиссера, а потом режиссер Художественного театра. Преподавал в частной Школе драматического искусства Николая Массалитинова, Николая Александрова и Николая Подгорного, которую в театраль-

ной Москве было принято называть “Школой трех Николаев” (кроме них мастерство актера преподавали также Н. Н. Литовцева, Е. П. Муратова, В. В. Лужский). Сюда, где был строгий курс, стремились попасть молодые люди, влюбленные в Художественный театр и мечтающие о сцене. По воспоминаниям В. А. Вербицкого, “из педагогов самым популярным был В. Л. Мчеделов. Он любил молодежь, и она платила ему тем же. Он отдавал нам больше времени, чем другие учителя, и мы это ценили. Он умел подойти к нам, умел сойти с пьедестала учителя, стать нашим старшим товарищем, сделаться первым среди равных, и наши сердца открылись ему”.

В 1916 г. школа была закрыта за неимением средств. В этот критический момент М. на собранные среди артистов и учеников деньги решил организовать новую студию, назвав ее Второй студией МХТ. Эту идею поддержал Станиславский. Для открытия студии М. выбрал пьесу Зинаиды Гиппиус “Зеленое кольцо”. В. А. Вербицкий впоследствии писал: “Помню, как бесновался зрительный зал, уже минут пять непрерывно вызывавший режиссера пьесы, который, по своей исключительной скромности, спрятался в одном из много-

численных потайных уголков нашего старого Милютинского особняка” (Вторая студия первоначально находилась в Милютинском переулке, близ Мясницкой улицы).

М. был неизменным помощником постановщиков МХТ, обеспечивая контакт с монтажной частью. Принимал участие в работах над “Розой и Крестом”. Его самостоятельной работой стало возобновление “Синей птицы” в 1921 г. (в основном силами молодежи Второй студии). Как многие ученики Станиславского, в начале 20-х гг. связал себя с экспериментальными начинаниями (в театре “Комедия”, совместно с В. Г. Сахновским; в “Габиме”; в созданной им Грузинской театральной студии). В театральном музее в Тбилиси хранятся его мемуары.

В. Виленкин

Андрей Васильевич Мягков



(р. 8.6.1938, Ленинград) — актер, педагог. Н.а.РСФСР (1986). В 1965 г. окончил Школу-студию по классу В. П. Маркова, среди его соучеников А. Вознесенская, И. Мирошниченко, В. Алентова, В. Меньшов и др. Начав как актер лирического склада, он присоединил к исходным качествам комедийность и долю

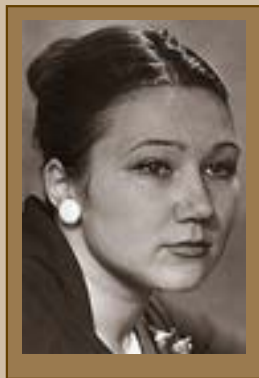
215
217
238
239
253

гротеска. Это сращивание дало особый успех его ролям, сыгранным в фильмах Э. Рязанова. Мягкость общего абриса М. и на сцене любит сочетать с отточенностью, а подчас и фантастичностью талантливо изобретенной детали. Эти свойства дарования выдвинули М. в ряд ведущих актеров “Современника”. Тут он играл Актера в “На дне” в спектакле Г. Волчек и полководца Редю в спектакле “Балалайки и К”, поставленном Г. Товстоноговым. М. вслед за Табаковым сыграл младшего Адуева в “Обыкновенной истории”, а вслед за Е. Евстигнеевым Луначарского в “Большевиках” (в этом же спектакле он играл и Покровского). В “Современнике” актерская и человеческая судьба М. соединилась с театральной судьбой О. Н. Ефремова. Еще до официального приглашения в МХАТ М. играл Треплева в ливановской версии “Чайки”. Окончательное решение перейти в Художественный театр было принято в 1977 г. Придя в МХАТ, М. стал первым

исполнителем Треплева в “Чайке” (1980; позднее играл Тригорина), Войницкого в “Дяде Ване” (1985), Репетилова в “Горе от ума” (1992), Мисаила в “Борисе Годунове” (1994), Кулыгина в “Трех сестрах” (1997), Порютиса в “Пути издалека” (1997) и др. При коренном обновлении “Иванова” играл Лебедева. В очередь с О. Н. Ефремовым играл Зилова в “Утиной охоте” (1978), Аладина в “Перламутровой Зинаиде” (1987). Талант М. вобрал в себя черты мхатовской актерской школы — сочувствие к человеку, понимание жесткой определенности того, что можно назвать жизненным циклом, наконец, юмор, способный примирить человека с миром. Все эти качества особенно наглядно проявились в том, как М. в 1997 г. сыграл чеховского Кулыгина, удостоенного многих призов и премий (в том числе премии Станиславского, фестиваля “Балтийский дом” и др.). М. занимался режиссурой (им поставлена на Новой сцене Художественного театра пьеса М. Норман “Спокойной ночи, мама”, 1989), преподавал в Школе-студии.

А. С.

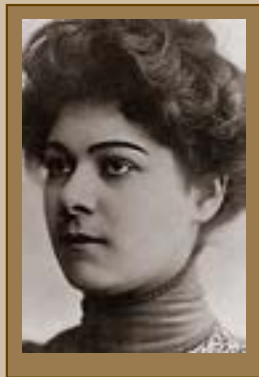
Наталья Ивановна Назарова



(р.22.6.1949, Алма-Ата) – актриса. Закончив Школу-студию в 1972 г., вступила в труппу МХАТ, где проработала до 1989 г. Сразу же активно вошла в репертуар: Аня (“Сталевары”, 1972); Альдонса (“Дульсинея Тобосская”, 1973); Нюра (“Старый Новый год”, 1973); Ночь (“Синяя птица”, 1974); Ляля (“Похожий на льва”, 1974); Юля (“Последний

шанс”, 1975). Рядом со скромными ролями горничных играла Веру в “Утиной охоте”, Ольгу и Калерию в “Дачниках”, Дорину в “Тартюфе”. Одной из наиболее заметных ролей Н. была Евпраксеюшка в спектакле “Господа Головлевы” (1984) в постановке Л. Додина.

Алла Назимова



(наст. имя и фам. Аделаида Яковлевна Левентон; 23.5.1879 [1876?], Ялта – 13.7.1945, Лос-Анджелес) – актриса. Училась в Швейцарии драматическому искусству и танцу, в Москве окончила Филармоническое училище в 1899 г. и играла в народных сценах спектаклей МХТ с его открытия (цветочница в “Венецианском купце”,

эльф в “Потонувшем колоколе”). Яркая, своенравная, честолюбивая, Н. отсюда ушла в провинцию, играла в труппе Орленева, гастролируя с ним по России, а потом и за рубежом (1904–1906, Берлин, Лондон, Нью-Йорк). После разрыва с Орленевым осталась в США. В рамках антрепризы Шубертов в Нью-Йорке, выучив английский язык, сыграла спектакли по пьесам Ибсена “Гедда Габлер”, “Кукольный дом”, “Строитель Сольнес”, а также в нескольких современных соци-

альных драмах. Популярность ее была так велика, что в 1910 г. открылся Театр Назимовой (позднее Театр на 39-й стрит). К 1918 г. ее театральная слава сходила на нет, но Н. добилась триумфов в Голливуде (“Око за око”, “Видение”, “Уличная Мадонна”). Успех позволил Н. начать снимать свои собственные картины, из которых знаменитыми были фильм 1921 г. “Камелия” (т. е. “Дама с камелиями”) с Рудольфо Валентино в роли Армана и “Саломея” (1923) со сценографией на основе произведений Обри Бёрдслея. Острая, прыная чувственность, экзотичность актрисы и образ жизни на роскошной вилле “Сады Аллаха”, порождавший соблазнительные слухи, кажутся противоположными этике школы, с которой Н. себя связала смолоду. Однако облик и судьба Н., как и судьба и облик других воспитанниц школы МХТ (Ида Рубинштейн, Наталья Волохова – “снежная маска” Александра Блока, да и Алиса Коонен и Вера Барановская), существенны для понимания взаимосвязей Художественного театра со стилем и нравственной типологией модерна.

К. Р.

Сергей Александрович Найденов



(наст. фам. Алексеев; 14.9.1868, Казань – 5.12.1922, Ялта) – драматург. Для Художественного театра он был притягателен как человек круга Горького, как пришедший следом за ним вестник из мало-исследованных социальных миров. Н. рос в патриархальном купеческом доме в Казани; против воли семьи поступил в Филармоническое

училище; увлекшись толстовством, оставил сцену ради труда на хуторе, затем неудачно занялся коммерцией, служил артельщиком, страховым агентом и пр. В 32 года затворился в дешевых номерах, положив себе за год стать драматургом, а в случае неудачи – умереть. В 1901 г. появились “Дети Ванюшина”. Успех пьесы в театре Корша ввел Н. в круг ведущих деятелей культуры: он был приглашен Горьким в сборники “Знание”, сдружился с Бунинным; Чехов сожалел, что МХТ не оценил в должной мере его драматургии: “В нынешних пьесах, которые приходится читать, автора нет, точно все они изготовляются на одной

и той же фабрике, одною машиною, в найденовских же пьесах автор есть”. Личность автора сквозит не только потому, что взят материал из собственной жизни: распад дома и самоубийство отца в “Детях Ванюшина”, занятия артельщиков в “Богатом человеке” (1903), одиночество в перенаселенных номерах (“№ 13”, 1903). В бытовой драме Н. более, чем кто-либо до него, лирически сближается с изображаемым; он близок к экспрессионистскому нервному самораскрытию, которое вскоре даст Леонид Андреев.

Художественный театр, упустивший “Детей Ванюшина”, с 1902 г. вел с Н. переговоры об его пьесе “Жильцы”; ее, однако, не поставили, как не поставили и “Авдотьюну жизнь”, спор о которой в 1904 г. резко обострил отношения с автором (тогда же МХТ вошел в конфликт с Горьким из-за “Дачников”, и тот вовлек Н. в планы нового театра, где объединились бы “знавевцы” и близкие к ним по ориентации актеры МХТ). В январе 1905 г. в один вечер с пьесой другого “знавевца”, Е. Н. Чирикова, сыграли пьесу Н. “Блудный сын” (“Кто он?”), где Качалов должен был воплотить смутно набросанную, нарочито неясную фигуру Максима Коптева – то ли изверившегося в себе революционера, то ли просто мота и неудачника, “человека без положения”, через силу, поневоле возвращающегося из странствий домой. В сезоне 1906/07 г. прошли “Стены”, варьировавшие тот же мотив неудачного возвращения и обреченного побега – Немирович-Данченко ее ждал, говорил, что на Н. рассчитывает, хотя бы он написал и слабую пьесу; в работах этого драматурга он дорожил и чуткостью к пульсу современной русской жизни, и магнетизмом авторского присутствия. Но как и “Блудный сын”, “Стены” не стали событием – ни гражданским, ни эстетическим. Может быть, беда была в том, что в гражданскую сторону спектакль слишком потянули; может быть, рядом с открытым и вызывающим стилевым переворотом “Драмы жизни” и “Жизни Человека” потаенный экспрессионизм “Стен”, их нервная человечность “не смотрелись”; может быть, артисты были холодны, чувствуя, что драматург уже пережил свой пик (в “Блудном сыне” кроме Качалова были заняты М. Н. Германова – Лидия, В. Ф. Грибунин – Степан Коптев, Н. С. Бутова и М. П. Лилина – его жена Надежда Михайловна, Л. А. Косминская – его сестра Маша, Е. М. Раевская – его мать; в “Стенах” также участвовали лучшие силы труппы: Кастьянова играл И. М. Москвин,

его жену — М. Г. Савицкая, их дочь — Л. А. Косминская, Федора Копейкина — В. И. Качалов, Артамона Суслова — В. Ф. Грибунин, его отца — А. Р. Артем, Матрешу — М. П. Лилина и В. В. Барановская, Лизу — Н. С. Бутова, Осокина — В. В. Лужский). В противоположность Чирикову, который после премьеры “Ивана Мироныча” упорно не хотел замечать холодность театра к его писаниям, Н. ничего больше в МХТ не направлял. Другие театры — Малый, Александринский, театр Незлобина — ставили его новые пьесы охотно, но они растворялись в потоке средней драматургии. Позднейшие сочинения Н. остались в архиве.

И. Соловьева

Вячеслав Михайлович Невинный



(р. 30.11.1934, Тула) — актер. Н.а. СССР (1986). По окончании Школы-студии в 1959 г. вошел в труппу МХАТ, вскоре став одним из самых энергичных и необходимых ее работников. Он уверенно справлялся с тем потоком средних ролей в средних современных пьесах, в который его погрузили на первых порах. В спектаклях

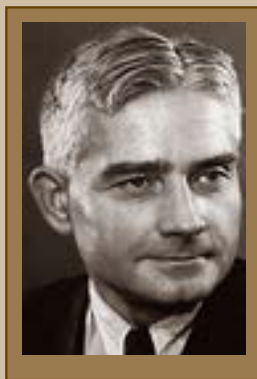
классики, где очевидно не доставало цельности и остроты режиссерских решений, его выручало яркое чувство слова и стиля автора, юмор, органика выдумок (Хлестаков, 1967; Шмага, 1972). С начала 70-х без его надежного и сильного участия нельзя представить себе этапные работы театра: он играет жениха Альдонсы в “Дульсинее Тобосской” и Якорева в “Последних” (1971), Петра Себейкина в “Старом Новом годе” (1973), Кочнова в “Заседании парткома” (1975), Боркина в “Иванове” (1976), Нуркова в “Обратной связи” (1977), Саяпина в “Утиной охоте” (1979), Шамраева в “Чайке” (1980), а с 1992 г. — Сорина, Телегина в “Дяде Ване” (1985), Сирого в “Серебряной свадьбе” (1985), Коло-Володу в “Перламутровой Зинаиде” (1987), Справедливого сапожника в “Кабале святош” (1988), Притыкина в “Варварах” и Епиходова в “Вишневом саде” (1989), Шипучина в “Чеховских страницах” (1990), Фамусова в “Горе от ума” (1992), Варлаама в “Борисе Годунове” (1994). Среди его работ 90-х гг. заметны также Мокин в “Трагиках и комедиантах”, Гуска в “Блаженном острове”, Петрович

“Мишином юбилее”, ребе в “Гойбеле и ее демоне”, Яичница в “Женитьбе”. В “Трех сестрах”, постановкой которых ознаменовался 99-й сезон, Н. сыграл Чебутыкина, найдя точные и неожиданные штрихи нарастающего “*taedium vitae*”.

Н. — актер ярко национальный, умно пользующийся своими фактурными данными, знаток русских типов — сиюминутных и вечных, сочетающий узнаваемость бытовых красок с юмором их театральной подачи. Прирожденную сценичность, дар центрировать внимание зала он соединяет с пониманием спектакля как целостности, с тактом и мерой. По теплоте и по способности внушать симпатию, быть любимцем зала Н. — вслед за Яншиным — кажется наследником русской комедийной традиции.

И. С.

Юрий Владимирович Недзвецкий



(7.1.1907, Тверь — 16.11.1992, Москва) — актер, режиссер, чтец, педагог. Учился в нескольких частных театральных школах. В 1927 г. начал работать в МХАТ, где оставался по 1974 г. (с перерывом на 1935 — 1937 гг., когда играл в Харькове и Киеве). Н. был склонен к острой внешней характерности при тонкой разработ-

ке психологического рисунка образа. Его первая крупная роль — Мозгляков, ввод в “Дядюшкин сон” (1938) — была одобрена Немировичем-Данченко. Играл Загорецкого (“Горе от ума”, 1938), Бакина (“Таланты и поклонники”, 1940), Бенедиктова (“Последние дни”, 1943), пана Муссяловича (“Братья Карамазовы”, 1960), Скептика (“Кремлевские куранты”, 1973) и др. Начав режиссерскую деятельность с участия в постановке И. М. Раевского “В добрый час!” (сезон 1955/56; не выпущена), Н. был режиссером в постановках Г. Г. Конского (“Ученик дьявола”, “Все остается людям”, “Точка опоры”). Снискал известность как чтец. В концертах его избирала своим партнером О. Л. Книппер-Чехова (композиции по произведениям Чехова); на эстраде Н. сыграл роли, не доставшиеся ему в МХАТ: граф Альмавива (“Женитьба Фигаро”, с А. И. Степановой), Ростанев (“Село Степанчиково”, с А. Н. Грибовым), Арбенин (“Маскарад”, с В. Н. Поповой) и др. Н. всю жизнь занимался театральной

педагогикой, преподавал мастерство актера в Школе хореографического искусства при Большом театре и в школе при ансамбле под руководством И. Моисеева.

Е. Н.

Василий Михайлович Немирович-Данченко



(р. 20.7.1940, Москва) — заведующий музыкальной частью. Окончил Московскую консерваторию в 1964 г. В Художественном театре с 1966 г. сначала в качестве концертмейстера, затем главного дирижера и заведующего музыкальной частью. Ему принадлежит музыкальное оформление спектаклей: “Медная бабушка”, “Иванов”,

“Дачники” (1977), “Чеховские страницы”, “Святая святых”, “Волоколамское шоссе”, “Московский хор”, “Олень и шалашовка”, “Красивая жизнь”, “Горе от ума”, “Возможная встреча”, “Борис Годунов”, “Любовь в Крыму” и др. Автор музыки к спектаклям “Эльдорадо”, “Варвары”, “Темная комната” и др.

Н-Д. участвовал в поставленном Р. Сиротой спектакле “Семь жизней Вл. И. Немировича-Данченко” по письмам его деда.

Владимир Иванович Немирович-Данченко



(11.12.1858, Озургеты, Грузия — 25.4.1943, Москва) — режиссер, писатель, педагог. Н.а. СССР (1936). Вместе с К. С. Станиславским в 1898 г. создал Художественный театр и руководил им. Происходил из украинского дворянского рода (мать — армянка), отец служил на Кавказе. Увлечение театром зародилось у него с

юности; приехав в 1876 г. из Тифлиса в Москву учиться на физико-математическом ф-те, он забросил занятия ради подготовки к актерской карьере, а затем — ради театральной журналистики и писательства. Его драмы пользовались популярностью, но сам он после присуждения

45–47
48–49
63–64
64–66
75–77
82–84
101–102
103–105
121–122
124–126
142–144
148–150
156–159

Грибоедовской премии за пьесу “Цена жизни” считал, что по справедливости должна была получить награду написанная в том же году “Чайка”. Им владело желание сблизить сцену, с одной стороны, с ведущими художественными тенденциями эпохи, а с другой — с реальностью, с плотью жизни. С 1891 г. начал преподавательскую работу в Филармоническом училище, полагая, что мечта об обновлении сцены неосуществима без нового актера, способного передавать стиль и мысли новой драмы. В опытах Станиславского в Обществе искусства и литературы, за которыми Н.-Д. издавна следил, ему становились очевидны перспективы режиссуры — искусства построения спектакля как художественной целостности. По инициативе Н.-Д. состоялась встреча с К. С. в ресторане “Славянский базар” летом 1897 г., в ходе которой были сформулированы задачи дела и программа их осуществления. Первоначально предполагалось, что Н.-Д. возьмет на себя “литературную часть” и организационные вопросы, Станиславскому же достанется часть художественная. Но в первые же месяцы выяснилось, что такое разделение обязанностей сугубо условно. И принципиальнейшие спектакли (“Царь Федор Иоаннович”, Чехов), и сам Художественный театр создал не тот или иной из этих двоих и даже не они вместе, но тот “кто-то”, как любили говорить они сами, кто возник из их соединения. В их соавторство Н.-Д. вносил обостренное чувство стиля и разгадку художественной личности автора, “дикции” и “цвета” пьесы. Ученики его (Москвин, Книппер, Мейерхольд, Савицкая, Роксанова, а позднее — Германова) отличались той же непосредственностью контакта с литературным материалом, тем же чувством эпохи. Тончайший педагог, знаток творческой природы актеров, находивший потайные ключи к каждой индивидуальности, Н.-Д. как режиссер тяготел к “большей линии”, к сжатой законченности, к некоторой суровости трактовок и средств. Ни в малой мере не будучи человеком политизированным, он был, однако, художником идеологизированным: отсюда склонность к Ибсену, к Горькому. В противоположность Станиславскому, он был чуток к трагическим и тревожным нотам. Отсюда его увлечение исторической трагедией (“Юлий Цезарь”, 1903; “Борис Годунов”, 1907); “Брандом” Ибсена, 1906; Достоевским (инсценировка “Братьев Карамазовых”, 1910; “Николай Ставрогин” по “Бесам”, 1913). Трагические бытийственные мотивы он слышал в “На дне”, пытался их выделить и в “Стенах” Найденова (1907). За эту пьесу

он держался тем упорней, чем больше его беспокоил означившийся в МХТ отход от материала современной жизни и от современной русской драматургии. Отсюда и его настойчивый интерес к драматургам-экспрессионистам (“Анатэма”, “Екатерина Ивановна”, “Мысль” Леонида Андреева, 1909, 1912, 1914; “Miserere” Юшкевича, 1910). Он сам увлекался пленительностью любовной истории Чацкого, духом ушедшего быта, теплом старинного русского барского дома в постановке “Горя от ума” (1906), как увлекался и эпическим покоем Островского (“На всякого мудреца довольно простоты”, 1910), но он же — словно бы в противовес — искал монументальности сатиры в “Смерти Пазухина” Салтыкова-Щедрина (1914) и звука шагов Командора, шагов судьбы и возмездия в “Каменном госте” Пушкина (1915). Он имел свое суждение о том, сколь долгой может быть жизнь художественных идей, и рано начал спрашивать себя, не иссякает ли внутренняя энергия, породившая МХТ. Эти мысли совпали с временем войны 1914 — 1918 гг. и революции.

Обновление театра и его взаимоотношений со студиями совершалось драматично и диктовалось отнюдь не одними лишь художественно-творческими необходимостями. Нужны были крайние меры, чтобы начать сезон 1919/20 г. в отсутствие Качалова, Книппер, Германовой — основных исполнителей основных пьес репертуара. Н.-Д. нашел спасение, создав Музыкальную студию (Комическая опера), — с ее актерами он поставил неожиданные на сцене МХАТ “Дочь Анго” Лекока и “Перикола” Оффенбаха, решенную как “мелодрама-буфф”. Когда летом 1922 г. восстановившаяся в своем составе основная труппа уехала на длительные зарубежные гастроли, Н.-Д. остался с Комической оперой (постановка “Лизистраты” Аристофана, 1923; “Карменита и солдат”, 1924) и остальными студиями в России. Перед возвращением “старшей” труппы оба основателя Художественного театра должны были решать проблему — в каком качестве, в каком составе, с какими творческими и идейными целями могут работать дальше члены бывшего содружества. Они были заодно только в том, что жить так, как жили, — нереально и нежеланно. Н.-Д. шел в своей готовности к пересмотру далеко: весной 1924 г. направил вполне официальную бумагу в Государственный ученый совет, так или иначе ведавший делами театров, где излагал планы предстоящего сезона: “Из старого репертуара Московского Художественного театра надо исключить:

а) произведения литературы, неприемле-

мые для нашей современности (пример: весь чеховский репертуар, — по крайней мере в той интерпретации, в какой эти пьесы шли в Художественном театре до сих пор);

б) спектакли хотя и вполне приемлемые как литературные произведения, но утратившие интерес по своей устаревшей сценической форме (пример: “На всякого мудреца довольно простоты”). В той же бумаге Н.-Д. предлагает возобновление “Драмы жизни”, “Братьев Карамазовых”, постановку пьесы современного французского писателя (из группы унаимистов) Жюль Ромена — “Старый Кромдейр” (перевод этой пьесы, строящейся на материале сурового быта и на архаических мотивах, был сделан О. Э. Мандельштамом и появился в дальнейшем с предисловием поэта; художником должен был стать Р. Р. Фальк). Ни одно из этих намерений не было реализовано, как не был реализован и план формирования новой труппы, где костяк составили бы молодые мастера Первой студии: Н.-Д. сам предложил им, решившимся окончательно отделиться, имя “МХАТ-2” и со свойственной ему готовностью к изменениям курса отдался круто “переставленным” задачам. Реорганизация театра, продолжавшего носить имя Художественного, предполагала появление новых авторов, — до своего отъезда с Комической оперой на гастроли за границу Н.-Д. поставил народно-эпическую “Пугачевщину” Тренева (1925). С октября 1925 по январь 1928 г. он оставался за границей и некоторое время работал в Голливуде (одной из причин его задержки было негативное отношение “стариков” МХАТ к Комической опере, в дальнейшем работавшей сепаратно как Музыкальный театр им. Немировича-Данченко). Возвращение в Москву совпало с резкими политическими подвижками в СССР, и вся полнота ответственности за сохранение их театра и его художественной культуры в новых обстоятельствах легла на Н.-Д. (с осени 1928 Станиславского постигла болезнь сердца, и он прекратил не только актерские выступления, но и деятельность режиссера-постановщика, сосредоточась на завершении своих трудов по “системе”). Продолжая отстаивать коренные свойства МХАТ — “театра живого человека”, Н.-Д. стремился осуществить в его новых работах синтез “трех восприятий” (социального, психологического и театрального). Его спектакли последних пятнадцати лет поражают широтой диапазона — от сумрачной и патетичной “Блокады” Вс.Иванова (1929) до уравновешенной при всей своей цветистости “Любови Яровой” Тренева (1936), от эпической панора-

мы в “Воскресении” (1930) до “Анны Карениной” (1937), где исчезало все, кроме пожара страсти посреди закованного в золото Петербурга; от непреклонно жестких, мощно линейных, сполна идеологизированных и с гениальной жизненностью сыгранных “Врагов” Горького (1935) – до “Трех сестер” (1940), возвращавших к чеховской многозначности, к вибрирующей тонкости состояний героев и восприятий зрителей, и до замыслов “Антония и Клеопатры”. Трагедия Шекспира виделась Н.-Д. как противостояние податливо волнистого, зыбкого “горизонтального” Египта и Рима, который (как писал режиссер художнику) “вертикален, как танк”; но еще важнее были тут сами по себе великолепнейшая женщина и великолепнейший мужчина, заставившие века помнить их. В спектаклях Н.-Д. сыграны лучшие роли актеров “второго поколения” (Тарасова – Татьяна во “Врагах”, Анна Каренина – Маша в “Трех сестрах”; Еланская – Катюша Маслова в “Воскресении”; Хмелев – Скроботов во “Врагах”, Каренин, Тузенбах в “Трех сестрах”; Ливанов – Соленый в “Трех сестрах”). Истинным соавтором своих спектаклей он умел делать художника – сначала И. М. Рабиновича, с которым сотрудничал в “Лизистрате”, “Блокаде” и “Грозе”, и затем – В. В. Дмитриева, с которым впервые встретился в “Воскресении”, а с 1935 г. работал уже неразлучно: 7 спектаклей, включая новые декорации к “Дядюшкину сну” (1941), плюс сценическое решение “Гамлета”. В пору своей работы над “Гамлетом” Н.-Д. видел опору также в творческой личности В. Г. Сахновского, чей вклад в постановку “Анны Карениной” и “Половчанских садов” он оценивал весьма высоко. Когда поздней осенью 1941 г. Сахновский был арестован, руководитель МХАТ проявил необычную по тем временам настойчивость, добиваясь его возвращения в МХАТ: письмо к И. В. Сталину с ходатайствами за репрессированного – документ, замечательный в своей неоднозначности; замечательно и то, как мгновенны были его последствия – через два дня, после того как Н.-Д. передал свою просьбу, он уже телеграфировал Сахновскому, что переводит ему аванс и ждет в театре. Забота о том, чтобы МХАТ не потерял себя и не муфтифицировался с уходом его создателей, деятельно занимала Н.-Д. Он не возлагал особых надежд на то, что преемникам вручается законченная система, и собственную теорию актерского искусства не спешил сводить воедино, хотя в записях

его репетиций, которые велись с середины 30-х, и в его рукописях глубоко разработаны понятия “второго плана сценической жизни актера”, “физического самочувствия”, “зерна образа” и др. (см. публикацию стенограмм в кн. “Немирович-Данченко ведет репетицию” и в хрестоматии “Вл. И. Немирович-Данченко о творчестве актера”). В свои последние годы он приглядывал конкретные фигуры, которые могли бы принять на себя ответственность за дальнейший курс великого театра; убежденно борясь за В. Г. Сахновского, резко возразив против прихода А. Д. Дикого, он готовил приглашение А. Д. Попова. Заботой о будущем мотивировалось и то, что в пору войны, в 1943 г., он добился организации Школы-студии при МХАТ, которая носит его имя. Оставил мемуары “Из прошлого”; эпистолярное наследие издано его биографом и исследователем В. Я. Виленкиным.

И. Соловьева

Игнатий Игнатьевич Нивинский



94–95
98–100

(30.12.1880, Москва – 27.10.1933) – график, монументалист, театральный художник. В 1898 г. заканчивает Строгановское училище, в 1899–1906 гг. преподает там. В 1921–1930 гг. – профессор ВХУТЕИНа. Постоянный участник выставок Московского Товарищества художников, член объединения “Четыре искусства” с 1924 г.

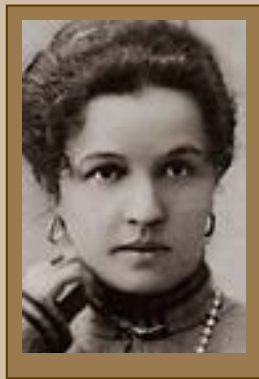
В 1921 г. Е. Б. Вахтангов приглашает Н., дотоле в театре не работавшего, оформить “Эрика XIV” А. Стриндберга в Первой студии. В совместной работе обнаружилось полное взаимопонимание художника и режиссера в создании “формы, далекой от исторической правды” (Е. Вахтангов), преломленной через современность. Формы средневековой европейской архитектуры обретали требуемый нерв благодаря экспрессионистским сдвигам площадок, колонн, арок. Фоны прорезывали изломы молний, изломы стрел присутствуют в костюмах и гримах. Спектакль насыщен изобразительными символами распада, гибели, катастроф. В ходе работы над “Эриком XIV” Н. получает предложение Вахтангова делать декорации и костюмы “Принцессы Турандот” К. Гоцци.

Последняя работа Вахтангова – общепризнанный успех Н. Полярное настроение, полярные задачи, но сравнение с “Эриком” выдает ту же руку. “Автограф” художника – ни с чем не сравнимые колонны, заявка на которые была уже в “Эрике”, композиция из всех возможных (скорее – невозможных) ордеров, Востока и Запада, кубофутуристический наворот, падающая вертикаль, “китайское барокко”. Скошенные наклонные площадки, “падающие” стены. Что-то, напоминающее реальные пагоды, но вместе с тем вывески “колониальных товаров”. Вместо падут – цветные ткани, свисавшие с колосников, кое-где помеченные иероглифами, занавеси, диск солнца на веревках (Вахтангов писал в своем обращении к публике генеральной репетиции “Турандот” 27 февраля 1922 г.: “Декорации шлились учениками школы под руководством художника Игнатия Нивинского...”). Костюмы, отмечал он там же, изготавливались из подкладочных шелков дешевых сортов, байки, дерюжки. Но зато руководила их изготовлением Надежда Ламанова, она же шила современные вечерние платья актрис, в которых они начинали спектакль (мужчины – во фраках). Превращение в героев сказки – на глазах у зрителей. Импровизация – закон спектакля и стихия репетиций. Найденное фиксируется: борода – кашне, чалма принца – из полотенца, скипетр – теннисная ракетка и т. п. И только в костюмах четырех “масок” Н. руководствуется каноном *commedia dell'arte*, разработка которого так же современна (асимметрия, резкие цветовые акценты, укрупнение деталей и т.п.), к тому же “итальянский” камзол надевался на белую рубашку с галстуком-бабочкой, вполне современные черные брюки. Изысканная “грубятина” входит в эстетику спектакля, обнажает театральный прием и характеризует время (к вычурному “китайскому” трону Бараха, например, ведет примитивная лесенка из неструганого дерева). Оформление Н. требует озорной, хлесткой и изысканной актерской игры, и труппа Третьей студии МХАТ с наслаждением отвечает художнику. Впоследствии Н. делает оформление к “Комедиям Мериме” (1924) у вахтанговцев и к “Даме-невидимке” во Второй студии (1924), а также к “Петру I” А. Н. Толстого (1930), “Делу чести” И. Микитенко (1932), “Суду” В. Киршона (1933) для МХАТ-2. Ранее разрабатывает проект оформления “Плодов просвещения” Л. Толстого (неосуществленная постановка). Последняя его театральная работа – декорации и костюмы к опере “Севильский

цирюльник” Дж.Россини в режиссуре Станиславского (1933, Оперный театр им. Станиславского).

А. Михайлова

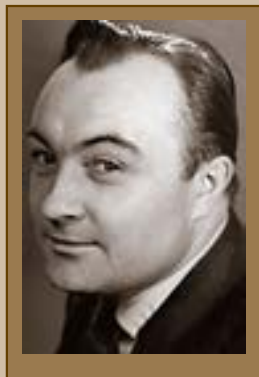
Мария Петровна Николаева



(Григорьева; 12.2.1869, Москва — 11.7.1941, Москва) — актриса, заведующая костюмерной МХТ. З.а.РСФСР (1933). В 1895 — 1898 г. Н. участвовала в работах Общества искусства и литературы, откуда и перешла в МХТ при его создании. Оставалась там до конца жизни. Принимала участие в народных сценах “Царя Федора Иоанновича”,

“Смерти Иоанна Грозного”, “Снегурочки”, “Власти тьмы”, “Бориса Годунова” и др., вплоть до “Бронепоезда 14-69” (пассажирка на станции). Играла почти бессловесные роли (горничная в “Чайке”, кухарка Степанида в “Мещанах”, дама в “Дядюшкином сне”). Первая исполнительница ролей Акулины (“Власть тьмы”), Агаши (“Блудный сын”), корчемницы (“Воскресение”; в этом же спектакле играла Кораблеву). Вводилась на роли Квашни (“На дне”), хозяйки корчмы (“Борис Годунов”), Василисы Волоховой (“Царь Федор Иоаннович”), Василисы Парфентьевны (“Смерть Пазухина”). Н. увлекалась историей костюма; ее работой были изумительные царские платна Берендея—Качалова. Она же подбирала народное платье во время экспедиции в Тульскую губернию (ради “Власти тьмы”). Основатели театра высоко ценили ее способность в качестве заведующей костюмерной изо дня в день помогать решению “практических трудностей большого дела” (КС-9, т.1, с. 433).

Виктор Иванович Новосельский



(р.10.5.1926, г. Умань, УССР) — актер. Окончил Школу-студию в 1952 г.; с того же года — в МХАТ. С первого своего сезона здесь был загружен эпизодическими ролями, в которых

использовали его могучую фигуру, сценическую энергию и выразительность (толстый джентльмен, “Домби и сын”; роли в “Разломе” — Еремеев, Хваткин, Ярцев; студент и матрос в “Залпе «Авроры»”; лейтенант, “За власть Советов”; плац-адъютант, “Лермонтов”). Да и позднее ему нередко доставались персонажи, которые в афише обозначались, как его роль в спектакле “Дон Кихот ведет бой”: “Детина в матросской тельняшке”; Н. брался за них безотказно. Более объемистые роли Н. получал обычно как вводы: Пес, “Синяя птица”, 1954; Роман, “Кремлевские куранты”, 1956; сэр Тоби, “Двенадцатая ночь”, 1957; Кривой Зоб, “На дне”, 1966; Дороднов, “Поздняя любовь”, 1968; Шамраев, “Чайка”, 1972. Среди его работ также Второй толстяк в “Трех толстяках”, Петерс в “Шестом июля”, кузнец Калабр в “Кола Брюньоне”, Трифон Борисович в “Братьях Карамазовых”, Держиморда в “Ревизоре”, боярин в “Борисе Годунове”. Первый исполнитель роли Карпачова в “Нахлебнике”, где Н. был партнером М. М. Яншина.

И. С.

О

Николай Николаевич Озеров



(11.12.1922, Москва — 2.6.1997, Москва) — актер. С юности — спортсмен (чемпион СССР по теннису). Закончил ГИТИС в 1945 г. Тогда же вступил в труппу МХАТ. Привлекательными чертами этого актера были добродушие, юмор и веселая изобретательность. Получал небольшие роли (адъютант в “Победителях”, гармонист в “Хлебе нашем насущном”, Фабиан в “Двенадцатой ночи”); вводился на роли Бена Аллена и Джо в “Пиквикский клуб”, Хлеба в “Синюю птицу”, Бенджамена в “Школу злословия”, Польшина во “Вторую любовь”, Тутса в “Домби и сын”. Оставил театр в 1959 г., отдавшись деятельности в области спорта. Звание народного артиста РСФСР в 1973 г. получил как спортивный радио- и телекомментатор.

И. С.

Юрий Карлович Олеша



(19.2.1899, Елизаветград Херсонской губ. — 10.5.1960, Москва) — писатель, драматург. Драматургия О. привлекала интерес театров самых различных направлений. Его первую пьесу “Заговор чувств” по роману “Зависть” в 1929 г. поставил в Театре им. Вахтангова А. Д. Попов в декорациях Н. П. Акимова (в литератур-

ной части МХАТ не могли простить себе, что упустили эту вещь); “Список благодарений” с Зинаидой Райх в главной роли (1931) был одним из лучших спектаклей В. Э. Мейерхольда. “Из всех пишущих для сцены я чувствую драматурга настоящего пока только в трех — Булгаков, Афиногенов и Олеша”, — замечал в конце 1931 г. Немирович-Данченко. К этому вре-

122
326
347

мени в репертуаре Художественного театра уже была “повесть-сказка” “Три толстяка” (1930). Ее поставили Н. М. Горчаков и Е. С. Телешева под руководством Вл. И. Немировича-Данченко и И. М. Москвина. Декорации и костюмы были созданы Б. Р. Эрдманом, музыка к спектаклю — В. А. Оранским. Спектакль должен был сменить десятки лет шедшую и изрубленную советской цензурой “Синюю птицу”. “Слияние нежнейшей лирики и иронического ума, блеск диалога, афористический язык, сказочная атмосфера, обилие близких современности поэтических метафор требовали от театра проникновения в образ поэтического мышления автора”, — писал впоследствии П. А. Марков. Удалось все, что относилось к сфере иронической сказочности, — “здесь у большинства актеров нашлась и какая-то внутренняя чистота, и характерное для этой сказки удивленное восхищение красотой мироздания. И доктор Гаспар, и тетушка Ганимед (М. М. Яншин и А. П. Зуева), и продавец воздушных шаров (В. О. Топорков) были фигурами, не вмещавшимися в реальный быт, — театр угадал их лирическое зерно, выраженное в неожиданных формах. Именно синтезом эксцентризма и лирики МХАТ владел более, чем какой-либо другой театр”. В том же ключе решали свои роли В. Д. Бендина и Е. Н. Морес (Суок, балерина-кукла, “звезда балагана”), Р. Н. Молчанова (принц-наследник Тутти). Провал ждал там, где театр уступал правилам плаката (так были решены три толстяка, исполнители — в особенности Ливанов — искренне терпеть не могли свои роли). Премьера была омрачена последовавшей за ней трагической гибелью исполнителя главной роли канатоходца Тибула — В. А. Синицына, одного из самых талантливых актеров второго поколения МХАТ. Его пришлось срочно заменить дублером — Б. С. Малолетковым. Позднее эту роль недолго играл Ю. А. Завадский. МХАТ не собирался ограничивать сближение с О. постановкой “утренника”. Ему хотели заказать пьесу к 15-летию революции (имя О. подсказывал также и Горький). Еще до премьеры “Трех толстяков” в режиссерском совете сообщалось, что дирекции известна общая канва новой работы, которая будет представлена к 15 мая 1930 г. 7 октября автор читал свое сочинение, которое пока называлось условно “Ницета философии” или “Модест Занд” (“Смерть Занда”). Пьесу, признав ее “чрезвычайно интересной”, предложили переработать. На автора между тем произвело тяжелое впечатление решение снять “Толстяков” с репер-

туара: Станиславский выразил резко негативное отношение к оформлению; когда зашел разговор, не заказать ли декорации другому художнику, сочли, что разумней добиться реперткового разрешения “Синей птицы”. На том и кончилась жизнь спектакля. Переработки “Смерти Занда” затягивались до бесконечности, сопровождалась мучительными объяснениями автора с театром (автор фактически отправил первый вариант насмарку, писал другую пьесу, пояснил — “тема чрезвычайно серьезная для меня — кровавая... Это лирический порыв из самого себя...”). “Смерть Занда” так и не была дописана. В 1961 г. на сцене филиала МХАТ состоялась новая постановка “Трех толстяков” в инсценировке М. А. Горюнова. Ставили пьесу В. Н. Богомолов и М. А. Горюнов. Публика полюбила этот спектакль — он прошел 761 раз.

К. Р.

Виктор Александрович Оранский



(наст. фам. Гершов; 22.4.1899, Феодосия — 27.9.1953, Москва) — композитор. Воспитанник Московской консерватории (класс К. Игумнова), он начал работу для театра как заведующий музыкальной частью Второй студии (музыка к спектаклям “Гроза”, “Разбойники”, “Даманевидимка”). В Первой студии с его музыкой шел “Король Лир”

(1923). Труды О. для сцены отличались изобретательностью, красочностью, остротой приема, близкой гротеску. Вместе со студийцами сблизился с МХАТ и О., написав музыку к “Николаю I и декабристам” (траурный марш), к “Сестрам Жерар”, к “Трем толстякам” (на этот сюжет им была написана также музыка балета, шедшего в Большом театре, а на сюжет “Бронепоезда 14-69” — неоконченная опера). Позднее работал главным образом для театров юного зрителя.

К. Р.

Василий Александрович Орлов



143
166
184–185

(28.11.1896, Скопин Рязанской губ. — 9.5.1974, Москва) — актер, педагог. Н.а. СССР (1960). Образование получил в школе Третьей студии (на сцене МХАТ он играл подготовленную здесь роль Майкля Уордена из “Битвы жизни” Диккенса). С 1926 г. — в труппе МХАТ. Как все, прошел искус “массовых сцен” и эпизодов

(стремянный в “Царе Федоре”, странник в “Пугачевщине”). Среди его первых заметных работ Гаврило в “Горячем сердце” (1926), Анри в “Продавцах славы” (1926), Александр Гугович в “Унтиловске” (1928). О. был профессионалом, не стесненным рамками амплуа и жанров: в “Талантах и поклонниках” он по мере надобности играл и Нарокова, и Эраста Громилова, и Мигаева; рядом с шутовским образом Мельника из “Трех толстяков” — профессор Бородин (в этой роли О. дублировал трагика Леонидова в “Страхе”). Умение соединить свою артистическую индивидуальность с рисунком, созданным предшественниками, придавало особое достоинство его ролям-выводам (Трофимов, “Вишневый сад”, 1930, а позднее Гаев; Иван Петрович Шуйский, “Царь Федор Иоаннович”, 1935; Сатин, “На дне”, 1939). В образах Актера (“На дне”, 1927), Якова Бардина (“Враги”, 1935), Горича (“Горе от ума”, 1938) с тонкой вынятностью прозвучала лирическая тема артиста, подкрашенная тенью печального юмора, — тема неосуществленности и остроты желаний при вялости воли. В апреле 1951 г. О. выступил в спектакле “Дядя Ваня”, который не шел после смерти Добронравова, и сумел предложить свое понимание заглавной роли: его Войницкий не имел того внутреннего размаха, той красоты редкостной природы, какими наделял чеховского героя Добронравов, но в отчаянии обыкновенного человека, жизнь которого испортили и извратили, артист находил не меньшую шемящую глубину и пронзительность. Среди лучших ролей О. также Кулыгин (“Три сестры”, 1940), Васин (“Русские люди”, 1943), полковник Березкин (“Золотая карета”, 1957), академик Дронов (“Все остается людям”, 1959). Сыграл также отца Альдонсы в “Дульсинее Тобосской” (1971). С 1929 г. преподавал

в ГИТИСе, работал с национальными студиями. С 1943 г. — профессор Школы-студии. Участвовал как режиссер в постановках “Леса” (1948), “Дачников” (1953), “Золотой кареты” (1957).

И. С.

Дмитрий Николаевич Орлов



(8.5.1892, Спасск Рязанской губ. — 19.12.1955) — актер, мастер художественного слова. Н.а.РСФСР (1943). В труппу МХАТ вступил в поздние свои годы, в пору Великой Отечественной войны, когда присущий ему национальный склад дарования, артистическая склонность к передаче народных типов особенно поднялись в

цене. О. имел за плечами долгий опыт; в 1920 г. встретился в Новороссийске с Всеволодом Мейерхольдом, который два года спустя принял его в свои Высшие театральные мастерские и в труппу Театра Революции. Здесь он играл характерно-сатирические роли — Юсов, “Доходное место” А. Н. Островского (1923), Семен Рак, “Воздушный пирог” Б. С. Ромашова (1925), Редуткин, “Человек с портфелем” А. М. Файко (1928). В спектакле “Поэма о топоре” (пьеса Н. Ф. Погодина, постановка А. Д. Попова, 1931) О. раскрылся другой гранью: сохраняя юмор и вкус к характерности, он сыграл удальца и русского умельца Степана. Во время войны сыграл Глобу в “Русских людях” К. М. Симонова, вложив в эту роль то знание национального характера и ту естественную эпичность, которая в 40-е гг. делала неотразимой его радио-интерпретации романов Шолохова, поэм Некрасова и Твардовского. С 1944 г. вошел в труппу МХАТ, но был здесь мало использован: ему досталась проходная работа — Ждановский в “Офицере флота” А. А. Крона (1945), вводы в “Мертвые души” на роль Манилова (1945), в “Воскресение” на роль священника и в “Анну Каренину” на роль Капитоныча (1953). Роли, которые были ему здесь назначены — Дергачев в “Последней жертве” (1946), Лука в “На дне” и Перчихин в “Мещанах” (1950), несомненно соответствовали его творческой натуре, как и роль Конюкова в “Днях и ночах” К. М. Симонова (1947), однако

общий поворот Художественного театра в конце 40-х гг. к помпезному и официально-строю “главных” постановок делал природно зоркий, то ласковый, то ехидный, но всегда житейски точный талант О. как бы “не ко двору”.

И. С.

Юрий Матвеевич Орлов



(р. 1.11.1939, Караганда) — театровед, педагог. Имея уже высшее техническое образование, закончил театроведческий ф-т ЛГИТМиКа в 1971 г. Область его интересов — экономика и организация театрального дела. На скрупулезном изучении не тронутых прежде архивных данных построена его смелая и неожиданная по выводам книга

“Московский Художественный театр. Легенды и факты (Опыт хозяйствования). 1898–1917”. М., 1993.

Вера Георгиевна Орлова



(в замуж. Аренская; 27.5.1895, Зарайск — 28.9.1977, Москва) — актриса. В МХТ с 1913 по 1921 г., с 1923 по 1924 г. После вводов в спектакли “Нахлебник” (Маша), “На дне” (Наташа), “Синяя птица” (Вода) О. участвовала в спектаклях “качаловской группы”, скитания которой разделила: в 1919–1922 гг. исполняла тут роли Екатерины

Ивановны (“Братья Карамазовы”), Верочки (“Осенние скрипки” И. Сургучева), Наташи (“Три сестры”), Веры Николаевны (“Где тонко, там и рвется”), Лицци (“Потоп” Г. Бергера). Особо отмечалась ее Дуняша в “Вишневом саде” — прелестная, одурманенная первым объятием Яши, почти Изольда, выпившая любовный напиток (как описывал ее в своих мемуарах В. В. Шверубович). С 1924 г. — в труппе МХАТ-2.

И. С.

Ольга Евсеевна Орловская



(17.12.1902, Кролевец Черниговской губ. — ?) — стенографистка. В штате МХАТ — с 1937 по 1950 г. Ее профессиональному мастерству историки театра обязаны тем, что удалось зафиксировать репетиционный процесс создания ряда важнейших спектаклей МХАТ 30–40-х гг. Репетиции, продолжавшиеся нередко по несколько часов, О. записывала всегда

одна, без обычной в таких случаях смены, а затем по свежей памяти расшифровывала свои стенограммы с помощью О. С. Бокшанской, которой она до поздней ночи передиктовывала их на машинку (совместное предварительное редактирование текстов происходило тут же). Особенно ценил преданность и мастерство О. Немирович-Данченко, продиктовавший ей целый ряд статей.

В. В.

Лев Аполлонович Орэ



(р.6.5.1923, Собинка, Ивановская обл.) — декоратор. З.р.к.РСФСР (1969). В 16 лет пришел в МХАТ в труппу, организованную И. Я. Гремиславским, который готовил новые кадры для постановочной части. Во МХАТ работал с В. В. Дмитриевым над спектаклем “Три сестры”. В 1941 г. был призван в армию. Воевал. Начал на

Центральном фронте. В рядах 39-й Армии дошел на западе до Кенигсберга и на востоке до Порт-Артура. Война принесла ему два ранения, два ордена и 18 медалей. В 1947 г. вернулся во МХАТ в художественно-декоративный цех, где работает до сих пор, будучи уже пенсионером. Занимается также рекламой, шрифтовыми работами, оформлением выставок.

Поликарп Арсеньевич Павлов



(23.2.1885 – 22.4.1974, Париж) – актер. В МХТ с 1908 г. И Станиславский, и Немирович-Данченко сразу же присоединили его к числу интересных им актеров (НД. ИП, т.2, с.11). Первый исполнитель ролей Добчинского (“Ревизор”), Максимова (“Братья Карамазовы”), Шайки (“Miserere” С. Юшкевича), полового второго могильщика в

“Гамлете”, соседа в “Нахлебнике”, жениха в “Пер Гюнте”, доктора Пургона и церемониймейстера в “Мнимом больном”, Лепорелло в “Каменном госте”. К нему перешли после смерти А. Р. Артема роли в чеховских спектаклях – Телегин в “Дяде Ване”, Фирс в “Вишневом саде”; в спектаклях “качаловской группы”, с которой П. в пору гражданской войны проделал весь ее путь по югу России и за рубежом, он играл также Чебутыкина в “Трех сестрах” (на основной сцене до того вводился в роль Феррапонта). По свидетельству В. В. Шверубовича, репутации достойного исполнителя вредило вечное добавление: хорошо, но хуже Артема. Среди других его ролей-вводов – Михайло Головин (“Царь Федор Иоаннович”), Миша (“Провинциалка”), Голутвин (“На всякого мудреца довольно простоты”). В гастроях “качаловской группы” играл весь свой чеховский репертуар, Федора Павловича (“Братья Карамазовы”), Фрэзера (“Потоп” Г. Бергера) и др. В 1922 г. принял решение не возвращаться в Россию. Был организатором и руководителем русских театральных групп за рубежом; весной 1935 г. играл в Нью-Йорке в группе актеров МХТ (антреприза Л. Д. Леонидова и Сола Юрока) вместе с Михаилом Чеховым, Григорием Хмарой, Верой Соловьевой, Марией Крыжановской, Андреем Жилинским, Верой Греч и другими.

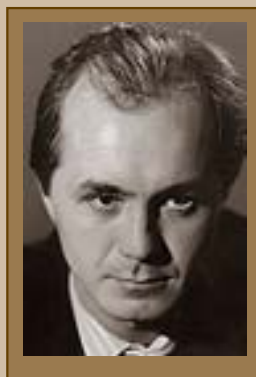
Вера Николаевна Павлова



(во втором замуж. Цингер; 1875 – 16.9.1962, Париж) – актриса. Театральное образование получила в Филармоническом училище (класс Немировича-Данченко). В МХТ начала выступать еще в ученические годы – с 1898 г. Первая исполнительница ролей певицы (“Три сестры”, 1901), Лизаветы

Францевны (“В мечтах”, 1901), кумы (“Власть тьмы”, 1902), чиновницы Петровой (“Иван Мироныч”, 1905), жены слесаря (“Дети солнца”, 1905), Прасковьюшки (“Стены”, 1907), тетки (“Братья Карамазовы”, 1910), Эни (“Miserere”, 1910), Варвары Ивановны (“Где тонко, там и рвется”, 1912), Обноскиной (“Село Степанчиково”, 1917). Среди ее ролей-вводов – Цветаева (“Мещане”), Глумова (“На всякого мудреца довольно простоты”), унтер-офицерша (“Ревизор”). К своим актерским занятиям присоединяла работу над историческим костюмом и реквизитом (“Горе от ума” и др.). Летом 1919 г. выехала на гастроли с “качаловской группой” (играла Шарлотту в “Вишневом саде”, Марину в “Дяде Ване”), затем по семейным обстоятельствам отделилась от товарищей, провела страшный голодный год в Крыму и после возвращения в Москву вместе с мужем, нуждавшимся в лечении ученым-физиком Цингером, уехала в Германию. Снималась там в кино (Матрена во “Власти тьмы”). Участвовала в спектаклях Пражской труппы, руководимой М. Н. Германовой. После войны (1941 – 1945) П. восстановила советское гражданство. Оставила мемуары (не изданы).

Андрей Владимирович Панин



(р. 28.5.1962, Новосибирск) – актер. Вступил в МХАТ им. Чехова по окончании Школы-студии в 1990 г. Энергично вошел в репертуар (преимущественно играл в экспериментальных постановках на Новой сцене): первый исполнитель ролей Фиксатого (“Олень и

шалашовка”, 1991), Бугрова (“Платонов”, 1991), Шабрина (“Бобок”, 1992), Генри (“Додо”, 1992), Ивана (“Плач в пригоршню”, 1993), Хуриева (“Новый американец”, 1994), Гофмана (“Гофман”, 1995), Скупого рыцаря (“Маленькие трагедии”, 1996), Соленого (“Три сестры”, 1997). В очередь с С. Юрским играет Жевакина (“Женитьба”, 1997). Вводился на роли Стулова (“Перламутровая Зинаида”), Огюста (“Ундина”), Самозванца (“Борис Годунов”), Бутона (“Кабала святош”). Особой удачей П. стала роль Рыжего в спектакле “Смертельный номер”, поставленном В. Машковым в Театре-студии под руководством О. П. Табакова.

Борис Леонидович Пастернак



(21.1.1890, Москва – 30.5.1960, Переделькино) – поэт. В протоколе заседания Репертуарно-художественной коллегии 8 ноября 1925 г. записано: “Признать желательным вступить в переговоры относительно написания пьес для МХАТ с нижеследующими авторами: Л. Леоновым, Бабелем, Эрдманом, Пастернаком...”; в

70
182–183

протоколе от 28 марта 1926 г. – запись: “Вступить в переговоры с Пастернаком относительно перевода “Старого Кромдейра”. Стихи П. любил с давних пор многие актеры и режиссеры театра, особенно старшего поколения (Качалов, Сахновский). Те из “стариков”, кто впервые узнавали его по переводу “Гамлета”, также влюблялись в его талант. Характерна реакция Л. М. Леонидова на авторское чтение этого перевода, услышанное им в гостях у Вс. Иванова: “И знаете, что я вам еще скажу? Он же сам и есть Гамлет, ваш Борис Леонидович, он должен его у нас сыграть, а я буду ставить!” Завораживающее впечатление от его чтения в дальнейшем испытали на себе и О. Л. Книппер-Чехова, и Н. П. Хмелев, и А. К. Тарасова, не говоря уже о Борисе Ливанове, который был его давним и верным поклонником и другом. Важным для театра было отношение к П. Немировича-Данченко. Перевод “Гамлета” он принял сразу, как только его прочитал. Он называл этот перевод “великолепным” и, кажется, больше всего ценил в нем то, что “поэтический

подъем”, с которым он создан, не только близок Художественному театру, но может потребовать чего-то существенно нового от самого его искусства. Против поэтической свободы пастернаковской передачи текста Шекспира он не возражал никогда. Многие его даже восхищало своей смелостью и свежестью. Его возражения были другой природы. Он восставал против так называемой “эквалинеарности”: он видел в стремлении к точному соответствию числу строк в оригинале и в переводе насилие над языком и даже источник неоправданных творческих компромиссов. Кроме того, его смущало у П. иногда даже в самых драматических местах подчеркнутое “разговорное” снижение стиля, почти просторечие. Что-то казалось ему, наоборот, чрезмерно изысканным или слишком сложным для восприятия. Впрочем, он тут же мог сказать актерам, что мы будем играть не просто Шекспира, а Шекспира “пастернаковского”, что это скажется на всем спектакле, а может быть, и шире. Он был убежден, что П. поможет очистить искусство МХАТ от накопившихся штампов и выветрившихся традиций, поможет ему в борьбе за чистоту и полноценность сценического слова.

Он писал П. в Чистополь: “Простите за прямоту моих замечаний, Вы же верите, что хотя бы я их имел и вдвое больше, это не уменьшило бы моего восхищения от перевода в целом”.

Во время последних репетиций “Гамлета”, которые вел Немирович-Данченко, им все сильнее овладевала мечта тут же перейти к постановке “Антония и Клеопатры”, и непременно в переводе П. После смерти Владимира Ивановича его замысел хотел осуществить Хмелев, ставший во главе МХАТ. Вскоре безвременно умер и он. В апреле 1948 г., посылая Качалову в больницу, по его просьбе, тетрадку своих “Стихов из романа”, П. написал ее так: “Дорогому Василию Ивановичу, захватывающее искусство которого благотельно воспитывало меня и великое имя которого будет всегда значить для меня так бесконечно много”. — “Читаю и перечитываю с умилением и благодарностью Ваши стихи, и старые, и новые. Спасибо Вам!” — отвечал ему Качалов. Последней его творческой радостью была “Рождественская звезда” из романа “Доктор Живаго”. В 1957 г. в МХАТ состоялась премьера переведенной П. “Марии Стюарт”. С этим спектаклем явно связано одно из лучших стихотворений П. “Вакханалия”.

В. Виленкин

Вера Николаевна Пашенная



102

(7.9.1887, Москва — 28.10.1962, Москва) — актриса Малого театра и представительница его школы на протяжении всей своей карьеры. Н.а. СССР (1937). В работе МХАТ приняла участие в трудный для него момент (ее связывали с театром “семейные” узы — П. была женою В. Ф. Грибунина). Играла заглавную роль в “Лизистрате” (вслед за Баклановой). С 26 сентября 1922 по июнь 1923 г. входила в состав труппы МХАТ, гастролировавшей за границей (по данным статистики, в поездке 33 раза сыграла царицу Ирину в “Царе Федоре”, 18 раз — Василису в “На дне”, 35 — Ольгу в “Трех сестрах”, 33 раза — Варю в “Вишневом саде”). Опыт встречи с этой несомненной мощной реалисткой, как и размышления о возможности прихода в МХАТ таких актрис, как Массалитинова или Корчагина-Александровская, позволил Станиславскому и Немировичу-Данченко теоретически осмыслить расхождение ветвей русского сценического искусства, равно связанных с шеккинским корнем.

И. С.

Илларион Николаевич Певцов



(25.11.1879, Антополь Гродненской губ. — 25.10.1934, Ленинград) — актер. Н.а. РСФСР (1932). В состав Художественного театра этот мастер вошел в 1922 г. И возможность, и невозможность слияния П. с коренной здешней труппой предопределялась как биография актера, так и складом его дарования. П. кончил то самое

Филармоническое училище (1902), откуда продолжали приходить в МХТ молодые актеры, но сразу после выпуска он попал не в Художественный театр, а в Товарищество новой драмы, руководимое только что расставшимся с alma

mater Мейерхольдом (1902–1905, Херсон, Тифлис). Был включен в труппу Студии на Поварской (1905); после ее ликвидации играл в провинции. В 1915 г. стал актером Московского драматического театра Суходольских. Он тяготел к тем же современным русским авторам, которые давали материал для спорных премьер МХТ в последнее десятилетие перед революцией: играл Леонида Андреева (“Не убий”, “Мысль”, “Тот, кто получает пощечины”), Мережковского (“Павел I”). Он предельно заострял психологию, доводил ее до экспрессионистской разорванности и взволнованности. Замыкались ли в себе его герои или были взрывчатыми, они осознавали себя в безвыходном положении. Трудно сказать, как бы сложилась судьба П., будь более длительным его союз с Художественным театром, где он успел сыграть вввод в спектакле “У жизни в лапах” (Фредриксен) и репетировал царя Федора Иоанновича (роль эту он впервые исполнил в Товариществе, 1903). Но он не захотел уехать с МХАТ за рубеж и до 1925 г. играл в Первой студии (король Лир; Князев в “Расточителе” Лескова). С 1925 г. — в Александринском театре.

И. С.

Николай Васильевич Пеньков



(р.4.1.1936, село Рубленый Колодец, Орловская обл.) — актер, режиссер. Н.а. РСФСР (1988). Вступил в МХАТ по окончании Школы-студии в августе 1963 г. В списке ролей, первым исполнителем которых он стал, — Миша (“Бронепоезд 14-69”, 1963), Ричард (“Иду на грозу”), Нодар (“Я вижу солнце”), Свердлов (“Шестое июля”),

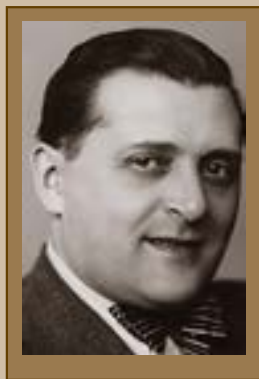
следователь Каргин (“Тяжкое обвинение”), Эдик (“Ночная исповедь”), Петр Бородин (“Соловьиная ночь”), Пауль (“Потусторонние встречи”), Егор (“Долги наши”), Том младший (“Сладкоголосая птица юности”), Сергей Андреевич (“Уходя, оглянься!”), Суслов (“Дачники”), Андрей Гуськов (“Живи и помни”), Белов (“Вагончик”).

Был введен на роли Друри (“Мария Стюарт”, 1964), Флоризеля (“Зимняя сказка”, 1966), Пети Трофимова (“Вишневый сад”, 1970), Дорна (“Чайка”, 1975), Гусева (“Валентин и Валентина”, 1980), Девятова (“Мы, нижеподписавшиеся”, 1984).

Его дарование при множестве ролей раскрывалось медленно: для многих явилось неожиданностью и чувство слова, и органическая близость актера к темам и природе Бунина, когда П. инсценировал, поставил и сыграл моноспектакль по его прозе “Роза Иерихона” (1984). Те же свойства определили работу П. в “Белой гвардии” по Булгакову (полковник Малышев). При разделе театра вошел в МХАТ им. Горького. Сыграл здесь Доцента (“И будет день...”, 1988), Павла (“Прощание с Матёрой”, 1988), Лазаря (“Аввакум”, 1992), Бодаева (“Лес”, 1993); введен на роли Клеща (“На дне”, 1987), Соленого (“Три сестры”, 1987). Его режиссерские работы после “Розы Иерихона” — “Послушайте глагол моих” (1989), “Аввакум” (1992).

И. С.

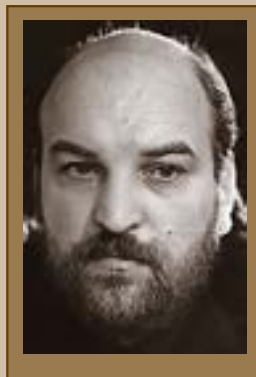
Борис Яковлевич Петкер



(15.10.1902, Харьков — 30.1.1983, Москва) — актер. Н.а. СССР (1963). Учился в 1918 — 1919 гг. в Харькове у Тарханова, играл там в труппе Синельникова. С 1922 г. стал актером Театра б. Корш в Москве. С 1933 г. после ликвидации этого театра — в МХАТ. Первую роль (граф Альбафьорита) сыграл на премьере обновленной “Хозяйки гостиницы” 25 апреля 1933 г. Последующие роли он получил как вводы (председатель суда в “Воскресении”, Плюшкин в “Мертвых душах”, Печенегов во “Врагах”). П. был мастером сценической детали, интонации и жеста, которые как бы маркируют образ, дают его броскую занимательную формулу. Областью, где более всего раскрывался этот щедрый на выдумку, темпераментный артист, в Художественном театре стали характерные роли второго плана, которым он давал выпуклую законченность (адвокат, “Анна Каренина”, 1937; часовщик, “Кремлевские куранты”, 1942; ростовщик Салай Салтаных, “Последняя жертва”, 1944; медиум Гросман, “Плоды просвещения”, 1951; фокусник Рахума, “Золотая карета”, 1957; доктор, “Все кончено” Олби, 1980). Участвовал в спектакле “Соло для часов с боем”, пользовавшемся стопроцентной любовью публики (Франтишек, 1975).

И. С.

Алексей Васильевич Петренко



(р.14.1938, село Чемер, Черниговская обл.) — актер. Н.а. РСФСР (1988). В 1961 г. закончил театральный институт в Харькове, играл в театрах Украины, с 1964 г. — в Ленинграде. Его приглашение в Художественный театр в 1978 г. совпало с вызревшим тут желанием обновления, со вкусом к новым, непривычным фигурам, которым хоте-

ли дать место в старых стенах. Могучая фактура, соединение странности с органичностью, склад натуры, сближающий его с традиционными “бурными гениями” русской провинции, неуживчивость в постоянных труппах и способность играть со случайными партнерами и в случайной обстановке (П. еще предстоял и триумф в роли Сатина в постановках “На дне”, которые привозят в Москву провинциальные театры, и роль Чубукова в полупародийном, полурготеском спектакле по “Предложению” Чехова “А чой-то ты во фраке?”) — все это делало вступившего в МХАТ артиста фигурой в самом деле единственной в своем роде. Его Официант в “Утиной охоте” Вампилова (1979), возчик Геншель в драме Гауптмана (1981), Джако в “Обвале” (1982) потрясли полным отсутствием нравственных преград. Актер открывал не зверя в человеке, но некую природу существ вполне живых и вполне вненравственных (именно вненравственных, а не злых; Джако насиловал княгиню Хевистави так, как режут овцу). Трудно представить, чтобы П. мог врать в труппу МХАТ, но обновляющий импульс присутствия чужеродного дарования был неоспорим. В 1983 г. П. ушел.

И. С.

Дмитрий Васильевич Петров



(р.23.10.1906, дер. Родионово, Смоленская губ.) — бутафор. З.р.к. РСФСР (1975). Поступил в МХАТ рабочим сцены в 1933 г. В 1941 г. был мобилизован в войска МПВО, где служил до 1943 г., когда был отозван и, вернувшись в

Художественный театр, стал руководителем мебельно-реквизиторского цеха филыала МХАТ (до 1978). В работе отличался настойчивостью в воплощении заданий художников и режиссеров по оформлению спектаклей мебелью, бутафорией и другим реквизитом.

Анна Николаевна Петрова



(р.22.9.1929, Москва) — театральный педагог, профессор, доктор искусствоведения. Окончила Училище им. Щепкина в 1951 г., а затем аспирантуру ГИТИС по специальности “сценическая речь”. С 1957 г. работает в Школе-студии. Широкое понимание своего предмета в системе театрального образования и дальнейшего

творчества актера, чуткость к новациям определили успех как ее педагогической практики, так и научной деятельности (П. — автор ряда книг и учебных пособий, связывающих проблемы речи с системой Станиславского). П. руководила постоянно действовавшей лабораторией и семинарами по сценической речи. В течение ряда лет — ученый секретарь Школы-студии.

Вера Антоновна Петрова



(14.9.1879, станица Иловлинская, Область Войска Донского — после 1955, Загорск [?]) — актриса. Родом из донских казаков, отец — учитель, в семье было двенадцать детей. Начинала как учительница в станичной школе в хуторе Степном. П. стала ученицей школы МХТ, когда только она создавалась, отделяясь от Филармонического учи-

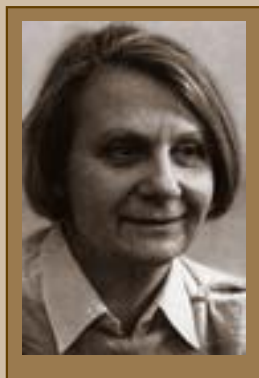
18

лища. После первого года обучения и экзамена Станиславский уверенно ставил ее “первым номером”. В. В. Котляревской он писал: “У нас появился самородок, который приводит меня в восторг. Это будущая и очень крупная знаменитость. Она никогда до школы не видала театра и, конечно, никогда не играла. То, что я видел за это

время, много сыгранных отрывков, не поддается описанию. Я увлечен ею без меры и не могу удержаться от радости поделиться с Вами этой новостью». Притом увлечение П. было совсем иным, чем увлечение природной органикой, талантливой типичностью знаменитой «кумы» из-под Тулы, приглашенной играть во «Власти тьмы»: П. дебютировала в Ибсене (Дина Дорф, «Столпы общества», 1903), в Метерлинке (Мария, «Там, внутри», 1904), в импрессионистическом философском этюде П. Ярцева (послушница, «У монастыря», 1904). Лилина одобрила ее как свою дублершу в «Дяде Ване» (Соня). Среди ее работ также ввод на роль сироты Марины во «Власти тьмы». П. прервала свою актерскую судьбу внезапно, в 1906 г. расставшись с Художественным театром, выйдя замуж за агронома, и вернулась к своей профессии и образу жизни сельской учительницы. Последние сведения об ее судьбе относятся к началу 50-х гг., когда она жила в Загорске.

И. С.

Людмила Стефановна Петрушевская



(р.26.5.1938, Москва) – драматург, прозаик. Родилась в семье служащего. Закончила Московский университет. Писательскую деятельность начала в середине 60-х (первые два рассказа опубликованы в журнале «Аврора»). Первая пьеса – одноактная комедия «Любовь» – в журнале «Театр», 1979, № 3). Путь П. к сцене, впрочем, как и к чита-

телю, оказался трудным. Ее пьесы несли в себе такой заряд «узнаваемой жизни», что одними воспринимались как откровение, другими – как оскорбление. Тут не было ни героев революции, ни глобальных проблем современности, вроде тех, что обсуждала «производственная драма». У П. иная шкала событий. Кошка убежала из дома – напасть, крыша течет – несчастье, сортира нет на даче и приходится ходить в курятник – кошмар, поважнее съезда партии. Оптика микроскопа, события микромира. Героиня «Трех девушек в голубом» Ирина, мать-одиночка с университетским дипломом и знанием никому не нужных мертвых языков, благодарит случайного друга за помощь в решении проблемы

сортира: «Каждый день вас вспоминаю, даже несколько раз в день». Ничего не манифестируя, П. восстанавливала в своих правах саму материю советской жизни, которую боялись пуще всех зол и заклеями тогда же (именно в связи с драмами П.) сленговым словом «чернуха». В пьесах П. «мы входим не столько в прозу жизни, сколько в поэзию языка» (Р. Тименчик). Драматург выворачивает наизнанку привычные для нашей драмы темы и сюжетные ходы, мастерски играет с языковыми штампами. Ее излюбленные персонажи – старики, дети и алкоголики, то есть люди вывихнутой и праздничной речи («Я надела туфли желтые, зубы, плащ синий, невестка подарила раз в жизни», – «Три девушки в голубом»).

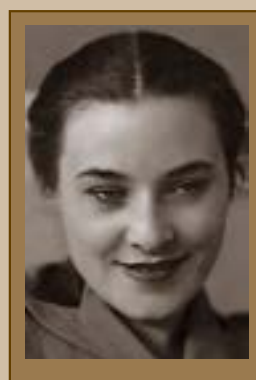
О. Ефремова привлек в пьесах П. дух подлинной жизни, из которой извлекаются «уроки музыки». Творческий союз МХАТ с новым автором начался в 1988 г. постановкой «Московского хора», продолжился в 1990 г. спектаклем «Брачная ночь, или 37 мая» (сорежиссером Ефремова был И. Васильев, а в ролях – Я. Лисовская, С. Шкалик, Р. Максимова, М. Брусникина, А. Васютинский). В 1991 г. на Новой сцене Роза Сирота руководила постановкой нескольких одноактных пьес П., объединенных названием «Темная комната» (сюда вошли «Стакан воды», «Свидание», «Изолированный бокс», «Казнь»). В спектакле участвовали И. Арташонов, Б. Захарова, Н. Климин, Г. Киндинова, С. Колесников, В. Кулохин, Т. Леникова, К. Минина, В. Новосельский, А. Панин. П. принадлежат несколько театральных очерков, посвященных О. Ефремову («Мой театральный роман», журн. «Стас», 1996, № 1), а также один из самых содержательных откликов на спектакль «Три сестры» («Три ли сестры», газ. «Коммерсантъ Daily», 1997, 25 февр.).

А. Смелянский

Маккавеева, «Половчанские сады», 1939; Маша Забелина, «Кремлевские куранты», 1942), был присущ шарм спокойной и уверенной в себе женственности, чувство достоинства в любом положении. П. была также первой исполнительницей ролей медсестры Оли («Платон Кречет»), Александрины Гончаровой («Последние дни»), Тамары («Офицер флота»), Меньшиковой («Алмазы»), Карамзиной («Лермонтов»), Кэрри Эллис («Осенний сад»), Натальи Дмитриевны («Все остается людям»), Кристины («Чрезвычайный посол»), Ильзы Браун («Потусторонние встречи»), бабки («Валентин и Валентина»), Глузовой («На всякого мудреца довольно простоты»), Ксении Замятиной («Репетитор»), Анны Павловны («Живой труп»), Неты («Московский хор»), Богавской («Варвары»), баронессы («Красивая жизнь»), Софьи Дмитриевны («Суперфляй»), Хлестовой («Горе от ума», 1992), Сумасшедшей барыни («Гроза»), Анфисы («Три сестры», 1997). Была введена на роли Марии Меньшиковой («Елизавета Петровна», 1934), Наташи («Чудесный слав», 1935), Мариэтт («Воскресение», 1936), Ночи («Синяя птица», 1937), Мэри («Пиквикский клуб», 1937), Софьи («Горе от ума», 1940), миссис Чивли («Идеальный муж», 1951), Насти («На дне», 1953), леди Снитуэлл («Школа злословия», 1953), Юлии Филипповны («Дачники», 1954). В числе ее ролей последних лет также Войницкая («Дядя Ваня»), соседка в «Колее» и др. Сценическому успеху содействовала редкостная красота, которую актриса сохранила до преклонных лет, а также то, что можно назвать «породой», природной элегантностью повадки. С 1954 г. преподает в Школе-студии. Автор мемуаров «По долгу памяти» (1993), охватывающих период с 1911 по 1970-е гг.

К. Р.

Софья Станиславовна Пилявская



(р. 4.5.1911, Красноярск) – актриса, педагог. Н.а. СССР (1991). Окончила драматический класс З. С. Соколовой и с начала сезона 1931/32 г. вступила в МХАТ. Ролям, в которых выдвинулось ее дарование (Маша

Николай Федорович Погодин



(наст. фам. Стукалов; 3.11.1900, станция Гундоровская, Область Войска Донского – 19.9.1962, Москва) – драматург. З.д.и. РСФСР (1949). Его первое сближение с Художественным театром (работа над пьесой «Дерзость») произошло тотчас после его дебюта («Темп» в Театре им. Вахтангова). Журналист,

не спешивший порвать с этой профессией, П. сохранял в своих сценических очерках (как окрестили его пьесу рецензенты) легкость и энергичную стремительность общения с предметом; в композиции угадывалось сходство с композицией тематической газетной полосы: все скомпоновано из коротких независимых заметок и снимков и связано общностью темы, единством авторской цели. П. насмешничал над традиционными пружинами действия и старомодными хитростями фабулы, приспособляемыми к современному материалу; он был скептически настроен к попыткам коллег-«ибсенитов» ставить в центр нравственно-философские проблемы и разрешать их в кругу немногих действующих лиц, не выходя из комнаты (как это старался делать Афиногенов, примерно в то же время появившийся в Художественном театре). Впрочем, так же далек был П. и от установок своего соратника в боях с Киршоном и Афиногеновым, Вс. Вишневского (заметим, что и этот автор тогда же возник в планах МХАТ: когда Н. М. Горчаков взялся за «Дерзость», Н. П. Хмелев взялся за «Первую Конную» Вишневского).

П. дорожил актуальностью; в «Дерзости» он избрал предметом характерный для конца 20-х гг. социальный эксперимент — попытку тринадцати девушек и парней жить коммуной; играть должны были А. И. Степанова, О. Н. Андровская, К. Н. Еланская, В. Д. Бендина, М. М. Яншин, В. С. Соколова и др.

Летом 1930 г. Немирович-Данченко писал Станиславскому про «пьесу молодого автора из быта молодежи». «Дерзость» не вызвала у руководителя МХАТ той четкой антипатии, которую он испытывал к «Первой Конной» (когда решали вопрос о ней голосованием, «за» были все — против одного голоса Н.-Д.; все же «Первая Конная» с плана была снята). Но и П. его явно не увлекал. Работа Горчакова отодвигалась, затянулась почти на три года. Генеральная состоялась в марте 1932 г. К этому моменту коммуны как житейский опыт были осуждены партией, и спектакль не выпустили.

Вторая встреча драматурга и театра была отделена от первой десятью годами без малого. Вопрос контактов спорящих друг с другом художественных тенденций, актуальный на рубеже 20 — 30-х гг., к этой поре был снят, и МХАТ так же считался уже лидером единого социалистического реализма, как П. считался его лидером в драматургии после премьеры пьесы «Человек с ружьем» у ваханговцев (1937). Автор не возражал против стремления

Н.-Д., довольно рано вмешавшегося в режиссерскую работу Л. М. Леонидова, придать композиции пьесы максимальную собранность, найти резкое начало (не сцена раздумий на опушке, а сцена у Иверской часовни — «эпоха с негативной стороны», всесветное торжище; шум, но шум не открытый, придавленный, с опаской). Работа с Н.-Д., итогом которой был новый вариант пьесы, описана в воспоминаниях П.; премьера была выпущена в пору войны, в январе 1942 г. Незадолго до кончины, в январе 1943 г. Н.-Д. получил рукопись новой пьесы драматурга, посвященной восстановлению жизни на освобожденной от оккупантов земле («Сотворение мира»).

После драматического казуса, когда уже отмеченные Сталинской премией первой степени и выдержавшие 381 представление «Кремлевские куранты» были сняты, театр в 1956 г. осуществил новую редакцию, а затем в 1958 г. поставил заключительную часть «ленинской трилогии» («Третья патетическая»). В этом спектакле, как и в возобновленных «Курантах», играл Б. А. Смирнов, в 1955 г. специально приглашенный МХАТ как будущий исполнитель роли Ленина. П. стремился вернуться в этой пьесе к прежней многоэпизодности, многофигурности, к прежней своей свободной компоновке, когда цельность обеспечивается единством темы, ритма и общего настроения. Однако постановщик спектакля М. Н. Кедров добился в большей мере единства актерской техники. Творческая цена спектакля была ниже его официальной оценки (Смирнов получил Ленинскую премию). Не стали событием и «Цветы живые» (1961), где П. продолжал тему, когда-то занимавшую его в «Дерзости» (пьеса посвящена молодежным «коммунистическим бригадам», опирается на дневники бригадира токарей с Ленинградского металлического завода; впрочем, документальная основа вскоре обнаружила свою непрочность; спектакль выдержал всего 37 представлений). Последним совместным опытом П. и МХАТ стала трагедия «Альберт Эйнштейн». Автор остановил репетиции уже принятого театром первого варианта: впечатления его поездки в США опрокинули предвзятый взгляд. П. хотел заново вникнуть в волновавшую его тему исторической ответственности гения за дело, которому он послужил. Скоропостижная смерть оборвала эту работу.

И. Соловьева

Николай Афанасьевич Подгорный



(10.12.1879, Москва — 2.8.1947) — актер, педагог. З.д.и. РСФСР (1938). Учился в школе МХТ; с 1903 г. на сцене этого театра. В порядке ввода играл Федотика, Тузенбаха, Ферапонта в «Трех сестрах», Медведенко в «Чайке». На долгие годы за ним закрепились роль Пети Трофимова в «Вишневом саде»,

в которой он сменил Качалова, и Молчалин в «Горе от ума». В «Драме жизни» Гамсуна играл нищего Тю по прозвищу «Справедливость» («мой жуткий, стилизованный, прекрасный Тю», — обращалась к нему в письме О. Л. Книппер, партнером которой он был в этом спектакле). П. стал в 1913 г. одним из создателей «Школы трех Николаев», откуда вышла Вторая студия и «второе поколение» МХАТ. В 1918 г. задумывал (вместе с Берсеневым) Артистическую студию, которая должна была войти в видевший Станиславскому Театр-Пантеон (замысел отпал). В 1919 г. отправился на гастроли с Качаловым; когда их группа оказалась отрезанной от метрополии, один сумел через фронты добраться до Москвы. Принял участие в работах Музыкальной студии (полицейский Лушар в «Дочери Анго», герцог д'Акапулько в «Периколе»). В 1922 г., когда ему был разрешен выезд за границу на лечение, сумел провести переговоры о воссоединении разрозненных частей Художественного театра. В гастрольной поездке МХАТ в Америку стал членом дирекции, заведующим труппой и финансовой частью. В дальнейшем сохранял близость к Станиславскому и оставался одним из самых влиятельных лиц в руководстве театра.

И. С.

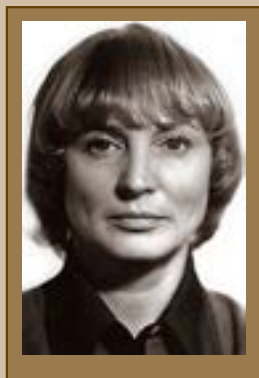
Порфирий Артемьевич Подобед



(16.10.1886 — 9.11.1965) — управделами МХАТ, актер и режиссер кино. С 1919 г. учился в Первой госкиношколе, затем в мастерской Л. В. Кулешова. Проведя в Художественном театре несколько

месяцев с декабря 1918 по март 1919 г., снова пришел сюда с 1921 г., приняв на себя многообразные хозяйственные и административные обязанности и став членом правления. Обширная переписка П. с Немировичем-Данченко дает ценные свидетельства деловой жизни театра в годы нэпа. Уйдя из МХАТа в 1926 г., окончательно сосредоточился на работе в кинематографе. Снимался в фильмах Кулешова “Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков” (1924), в “Луче смерти” (1925), “По закону” (1926), был ассистентом у Я. Протазанова и пр. С 1942 г. работал на студии “Центрнаучфильм”.

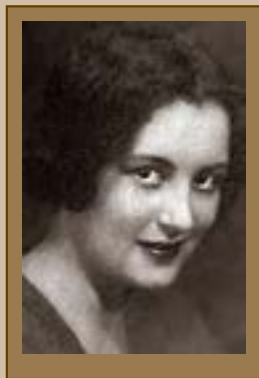
Алла Борисовна Покровская



(р. 18.9.1937, Москва) – актриса, педагог. Н.а.РСФСР (1985). После окончания Школы-студии в 1959 г. вступила в “Современник”. Строгость, ясность рисунка, психологическая наполненность присуша ее дарованию (младшая сестра в “Старшей сестре” Володина; Наташа, “На дне”; мать Валентины, “Валентин и Валентина”

Рощина; Маша, “Эшелон” Рощина; Шура Подрезова, “Восточная трибуна” Галина; Голубева, “Наедине со всеми” Гельмана; фру Альвинг, “Привидения”). П. – ведущий педагог по актерскому мастерству Школы-студии и ее зарубежных филиалов и совместных программ (Летняя школа Станиславского в Кембридже; аспирантская программа с университетом Карнеги-Меллон в Питтсбурге).

Вероника Витольдовна Полонская

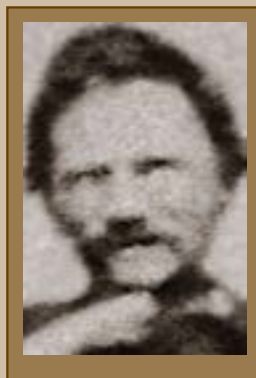


(3.6.1908, Москва – 14.9.1994, Москва) – актриса. Происходила из театральной семьи. Она вошла в МХАТ с начала сезона 1924/25 г., став ученицей Театрально-драматической школы МХАТ, в 1924 г. возникшей взамен студий, обретших независимость. Ее соучениками

были Н. А. Ольшевская, И. С. Вульф, В. В. Грибков, старшекурсником – М. М. Яншин, с которым она в 1926 г. обвенчалась (к свадьбе Станиславский подарил Яншину только что вышедшую книгу “Моя жизнь в искусстве” с надписью: “Любите жену и искусство. Будьте верны им, будьте нежны и заботливы к ним, умейте приносить им жертвы”). Перечень сценических работ П. не очень представительен: она была первой исполнительницей ролей Вари (“Наша молодость”, 1930), губернаторской дочки (“Мертвые души”, 1932), вводилась на роли Луизы Жерар (“Сестры Жерар”), Китти (“Реклама”), Натальи Алексеевны (“Елизавета Петровна”). Но, независимо от положения в театре, эта юная женщина стала одним из самых важных и обаятельных персонажей в литературно-художественном кругу, создававшемся близ МХАТ (в него кроме самих молодых мхатовцев входили Булгаков, Катаев, Маяковский, Брики и др.). С ее именем связан трагический финал Маяковского. Она играла в МХАТ по 15 августа 1935 г. и затем снова с 1 сентября 1938 по 29 августа 1940 г. В 1934 – 1936 гг. – артистка театра под руководством Ю. А. Завадского, с этим театром П. выехала в 1936 г. в Ростов. В 1940 г. из МХАТ переехала в Театр им. Ермоловой.

И. С.

Иван Михайлович Полунин



(1861–1916) – лепщик-бутафор, машинист сцены. Поступил в Художественный театр в 1902 г. и оставался там до конца жизни. Самородок-изобретатель в области декорационной техники, он достигал больших художественных результатов в создании так называемых рельефов (горы, скалы в “Юлии Цезаре”, “Бранде”), объемных

частей декораций и изобретении звуковых и световых эффектов. Его высоко ценили Станиславский и Немирович-Данченко.

Елена Ивановна Полякова



(в замуж. Горячкина; р. 29.9.1926, Кулебаки Горьковской обл.) – критик, историк театра, доктор искусствоведения. Окончила ГИТИС в 1949 г.; с 1961 г. – в НИИ искусствознания. Знаток русской художественной культуры и быта, она в монографиях о Станиславском, Москвине, Садовских реконструировала и анализировала искусство

актеров на широком фоне национальной жизни. Одна из первых на обширном материале исследовала работу МХАТ с советскими драматургами (Вс. Иванов, Тренев, Леонов, Булгаков, Корнейчук и др.). Среди ее работ – книга “Театр Льва Толстого”, где уделено большое внимание опытам “художественников”.

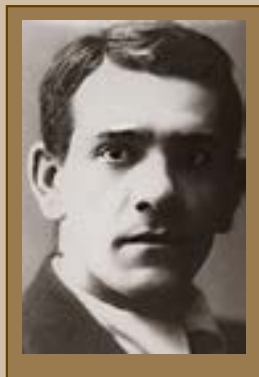
Алексей Дмитриевич Понсов



(р. 5.5.1920, Москва) – театральный художник, технолог, педагог. З.р.к.РСФСР (1969), профессор. Среднее образование получил в Училище памяти 1905 года. В 1940 г. работал маляром-декоратором в Театре им. Вахтангова и Театре Оперетты. Участник Великой Отечественной войны, П. после фронта продолжил образование в

Институте им. Сурикова, а затем окончил постановочный ф-т Школы-студии (1953). С того же года – в МХАТ (художник по костюмам, художник-декоратор; художник-технолог, зав. постановочной частью). Начав с оформления спектаклей “Лермонтов”, “Дорога через Сокольники”, участвовал в сценическом решении более 50 пьес. Редкое сочетание художественного и технического дарования у П. дополнено даром педагогическим: он стал преподавателем с 1954 г., а затем и заведующим кафедрой создания внешней формы спектакля. Автор ряда трудов по технологии сцены.

Алексей Дмитриевич Попов



(12.3.1892, село Перелоб, Нижегородская губ. – 18.8.1961, Москва) – режиссер, педагог, теоретик театра. Н.а.СССР (1948). П. пришел в МХТ сотрудником в 1912 г., – искусством этого театра юноша из рабочей семьи с Волги увлекся еще заочно. Играл в спектаклях Первой студии. Рано отдался

мыслям об обязательствах искусства перед жизнью. “Идейным мечтателем” назвал его Станиславский, когда П. расстался с Москвой и уехал в глушь, начал учить любителей-рабочих в Вичуге, затем создал экспериментальный театр, стремясь развивать нравственные и художественные принципы мхатовских студий (Кострома–Томск–Ярославль, 1918–1923). В 1924 г. вернулся в Москву и вступил в Третью (вахтанговскую) студию (первая работа здесь – “Комедии Мериме”). Со всей искренностью и цельностью, ему свойственными, П. уверовал, что революция раскрепощает народ и устраняет разрыв между культурой и массами. Мир людей, отброшенных революцией, был ему вполне антипатичен, – отсюда его разлад с Булгаковым, чью пьесу “Зойкина квартира” он ставил как сатирическую комедию (1926). Так же ощущает он и жизненный материал “Заговора чувств” Олеси (1929). Его манит другое – “положительная динамика” переворошенной жизни. В “Виринее” Сейфуллиной и Правдухина (1925) П. одолевает эпизодичность и дробность инсценировки повести о сибирской деревне, создавая энергию общего поля спектакля, энергию жизни актера в роли, “волнение от мысли”. В последующие годы, когда он руководил Театром Революции (1930–1935) и ЦТКА (с 1935), в П. часто видели скорее антагониста, чем последователя искусства МХАТ, да и сам он нередко так ощущал себя; однако, ища среди мастеров следующего поколения, у кого есть данные стать во главе Художественного театра после ухода “основоположников”, Немирович-Данченко все чаще останавливал взгляд именно на нем.

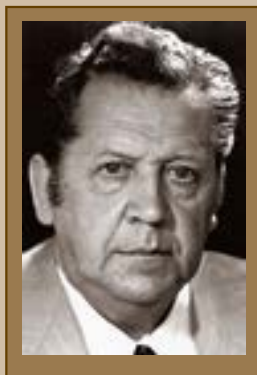
Н.-Д. мог оценить в П. его увлечение не столько новизною сценических задач, сколько возможностью вместить в спек-

такли реальность движущуюся, цветную, многолюдную. Человек по природе сомневающийся и угрюмый, П. полагал бодрость и радость необходимыми свойствами искусства. Ритм и атмосфера его постановок Погодина (“Поэма о топоре”, 1931; “Мой друг”, 1932; “После бала”, 1934) были подчинены особой праздничности, лишённой громких нот и полной юмора. Возможность прихода трагедии в радостный от собственного кипения мир волновала П., когда он ставил “Ромео и Джульетту” (1935): в блестящей, пылкой, цветущей и дерущейся Вероне был неожиданно похож на Гамлета, анализировал свои сумрачные предчувствия Ромео–Астангов (Н.-Д. подумывал, не пригласить ли этого актера в МХАТ).

В первые месяцы войны Н.-Д. зазвал П. (в то время – руководителя ЦТКА) к себе домой: разговор шел о будущем МХАТа; П. предлагали пока начать с постановки “Егора Булычова и других” (с Н. П. Хмелевым в заглавной роли) или недавно законченной А. Н. Толстым трагедии об Иване Грозном (также с Хмелевым). П. начал работу над “Трудными годами” уже после смерти пригласившего его основателя театра; спектакль был фактически готов, когда внезапная смерть Хмелева (художественного руководителя МХАТ с 1943 г.), работавшего с П. в острой творческой сцепке и уже знавшего пути их дальнейшего сотрудничества, изменила все. Доведя свой труд до тусклой премьеры с другим исполнителем, П. больше не сталкивался с Художественным театром как режиссер. Принимал участие в газетной дискуссии о творческом наследии Станиславского, выступая оппонентом М. Н. Кедрова и его последователей. Позднее сполна отдался педагогике, которой занимался с 1919 г. Для развития русской сцены в 60–70-е гг. большое значение имели его теоретические труды – “Художественная целостность спектакля”, “Спектакль и режиссер”.

И. Соловьева

Андрей Алексеевич Попов



(12.4.1918, Кострома – 10.6.1983, Москва) – актер, режиссер. Н.а.СССР (1965). Сын А. Д. Попова. Учился в студии при ЦТКА, на сцене этого театра с 1940 г. В МХАТ пришел в 1974-м уже зрелым мастером, первое время совмещая актерский труд здесь с обязанностями худрука

Театра им. Станиславского, где он собрал талантливых молодых режиссеров (А. Васильев, Б. Морозов, И. Райхельгауз), но не сумел отстоять их от нажима партийного начальства и сам ушел в отставку (1979).

П. рано выработал достоверность сценического присутствия, мастерство исчерпывающего штриха. Грация и чисто водеvilная подвижность темперамента (Сильвен в “Копилке” Лабиша, 1945) сочеталась у молодого актера с житейской наблюдательностью, мягкостью (Володя Слезкин в спектакле “Степь широкая”, 1949) и с глубиной психологического анализа, в том числе и с глубиной анализа человека пустого (Хлестаков, 1951). Наиболее плодотворными были, однако, поздние годы артиста, когда он сыграл царя Иоанна Грозного в трагедии А. К. Толстого (1966), а перейдя в Художественный театр – Лебедева в “Иванове”, Сорина в “Чайке”. В ролях, сыгранных с особой деликатностью, какую у нас искони называли “чеховской”, звучала тихая мука несбывшейся жизни, виноватость и смущенная любовь к людям. В его мхатовском репертуаре также роли Жуковского (“Медная бабушка” Зорина, 1975), Галилея (“Жизнь Галилея” Брехта, 1975), Лоншакова (“Обратная связь” Гельмана, 1977), Кушака (“Утиная охота” Вампилова, 1979), Отца (“Отец и сын” Кафки, 1981). Вместе с А. А. Васильевым готовил в МХАТе короля Лира, но работа была прервана смертью.

И. С.

Владимир Александрович Попов



(9.7.1889, Москва – 20.7.1968) – актер, мастер звукового оформления спектакля. Н.а.РСФСР (1948). Десяти лет от роду сбегал из мещанской семьи, служил мальчиком в книжных магазинах; в 1904 – 1907 гг. учился в Московской консерватории по классу скрипки. Страстно увлекшись Художественным театром, в 1908 г. вступил

сюда статистом-”жаровцем” (по 40 копеек за вечерное участие в спектакле: в “Бранде” и в “Борисе Годунове”). В дальнейшем его занимали в небольших ролях: музыкант в “Жизни Человека”, Конь в “Синей птице”, юнга в “Пер Гюнте”, выборный в “Царе Федоре Иоанновиче”, Аполлон в “Провинциалке”,

168
233

5-й доктор в “Мнимом больном”. Перед мобилизацией на фронт (1915) на премьер “Моцарта и Сальери” играл слепого скрипача. По возвращении из армии в 1918-м вступил в Первую студию, с которой был связан с ее создания (играл Даантэ в “Гибели «Надежды»”). Оставался тут после ее преобразования в МХАТ-2 (Транио в “Укрощении строптивой”, шут Решето в “Любви — книге золотой”, Мякишев в “Расточителе”, царь в “Блохе”, Сизобрюхов в “Униженных и оскорбленных”, Оттавио в “Бабах”, Никанор Семенych в “Евграф, искателе приключений”, папер Лопес в “Испанском священнике” и др.). “Кроме актерства, я “звуковых дел мастер”, — писал о себе П. Он был автором трудов по звукоформлению в театре и в кино, изобретателем множества новых приемов и различных звуковых машин. В МХАТ-2 он придумал и сам выполнял, в частности, сложнейшее музыкально-шумовое решение “Петербурга”. Его услугами пользовались также в “Габиме”.

П. стал последним исполнителем роли игрушечного мастера Калеба Племмера в “Сверчке на печи”, которую он получил в 1935 г.

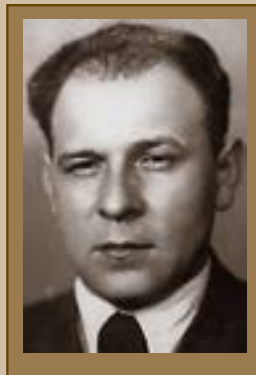
В автобиографии, сохранившейся в “личном деле”, П. писал: “Когда был закрыт МХАТ-2, Константин Сергеевич Станиславский предложил мне вернуться в родной дом”. С марта 1936 г. П. зачислили в труппу МХАТ. Товарищеской и творческой связи с ним никогда тут не теряли: как “звуковых дел мастер” П. помог в спектаклях “Бронепоезд 14-69”, “Растратчики”, “Гроза”. Когда собирались ставить “Бег” Булгакова, в котором столь существенна звуковая партитура, к распределению ролей уверенно приписали: шумы — П. При постановке “Егора Булычова и других” Немирович-Данченко “призвал на помощь Володю Попова для создания улицы, жизни за стенами дома, он это сделал исключительно хорошо” (НД. ИП, т. 2, с. 413). Уже став “штатным”, П. работал над шумами в “Анне Карениной”, “Победителях” и др.

Как актер П. сыграл в МХАТ более 40 ролей; в списке сыгранных после возвращения — Капитоныч (“Анна Каренина”), поп Иосиф (“Достигаев и другие”), Феррапонт (“Три сестры”), председатель домкома (“Кремлевские куранты”), Карп (“Лес”), капитан Каттль (“Домби и сын”), старый повар (“Плоды просвещения”), старый пастух (“Зимняя сказка”), Фирс (“Вишневый сад”, 1958), доктор Герценштубе (“Братья Карамазовы”, 1960), трубач (“Егор Булычов и другие”, 1963), Иван Капитонович (“Тяжкое обвинение”), Брянский-Мортинелли (“Ночная исповедь”).

Мало к кому так заслуженно и всерьез, как к П., можно было отнести слова из его “характеристики”: “Трудолюбивый, дисциплинированный, преданный искусству, он является одним из примерных людей театра”.

И. С.

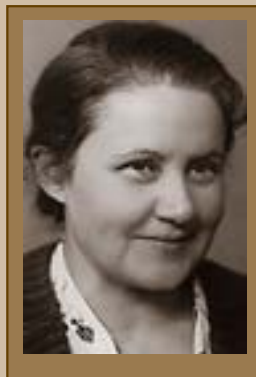
Леонид Владимирович Попов



(р. 28.2.1909, г. Балашов, Саратовская губ.) — машинист сцены. С 16 лет поступил в Балашовский городской театр рабочим сцены. В МХАТ работал с 1930 по 1969 г. с перерывом на 1941–1942 гг. (боец московского ополчения). Проработав в качестве рабочего сцены, дежурного машиниста, старшего машиниста под руководством таких мастеров

постановочного дела, как И. И. Титов, В. В. Шверубович, И. Я. Гремиславский, и проявив способности организатора, П. в 1942 г. стал главным машинистом сцены, руководителем машинно-декорационного цеха. При его участии решались монтажные спектакли “Зимняя сказка”, “Залп «Авроры»”, “Третья патетическая”, “Шестое июля” и др.

Вера Николаевна Попова



(31.7.1889, Москва — 27.8.1982, Москва) — актриса. Н.а.РСФСР (1948). Училась на Курсах драмы А. И. Адашева. Играла в провинции до 1920 г.; в Москве выступала с 1922 г. в Московском драматическом театре под руководством Сахновского, а в 1923 — 1933 гг.

— в Театре б. Корш. Ее ярко-драматическое и смело-комедийное дарование (Грета в “Эугене несчастном” Толлера, Анна Кристи в пьесе О’Нила, Римма в мелодраме Луначарского “Яд”, Оллан в “Пурге” Д. Щеглова, Лариса в “Бесприданнице”, Глафира в “Волках и овцах”) почти не нашло себе применения в МХАТ, куда она вместе со своим мужем А. П. Кторовым была послана

после закрытия их театра. Начала она тут ярко: после премьеры “Егора Булычова” Немирович-Данченко в феврале 1934 г. писал Станиславскому: “Великолепна Попова — Глафира, нежная, простая, очень искренняя, с очень заразительным драматизмом. И характерная, словно никогда никаких ролей, кроме горничных, не играла”. Удачен был ввод в “На дне” (Настя, 1934). В репертуарных наметках ее имя возникало снова и снова: перед сезоном 1933/34 г. обсуждают возобновление “Трех сестер” — ей назначают Машу; если распределять роли в “Чайке” без компромиссов, то Аркадиной должна быть П., пишет Немирович-Данченко в 1934 г.; тогда же, задумавшись о постановке “Иванова”, он считает, что она могла бы сыграть Сарру. В начале 1935 г. появляется инсценировка “Анны Карениной” — Сахновский если кого и видит в заглавной роли, то разве что П. В распределении на сезон 1937/38 г. за ней королева в “Гамлете”. Ни одной из назначавшихся ей ролей она не получила, сыграла только Любовь Яровую в очередь с К. Н. Еланской (1937); Еланскую — Катерину П. дублировала и в “Грозе”. Ей дают вводы: Мария Александровна, “Дядюшкин сон” (1941); Раневская, “Вишневый сад” (1945); в “Анне Карениной”, где не сыграла Анны, 16 лет спустя после премьеры получает графиню Лидию Ивановну. Между тем “прекрасный и неожиданный талант Поповой” (слова П. А. Маркова) искал только минуты, чтобы сказаться; он и сказался в соединении нежности и резкости, в дерзкой, легкой цельности роли неунывающей неудачницы, злосчастной пылкой Марго в “Глубокой разведке” Крона (1943). В перечне работ П. также старуха Войницкая (ввод в “Дядю Ваню”, 1951), Мэри Эллис (“Осенний сад”, 1956), Марфа Тимофеевна (“Дворянское гнездо”, 1957). Последней работой был ввод на роль Марии Тарасовны (“Платон Кречет”, 1964). В 1964 г. актриса ушла на пенсию.

И. Соловьева

Елена Игоревна Проклова

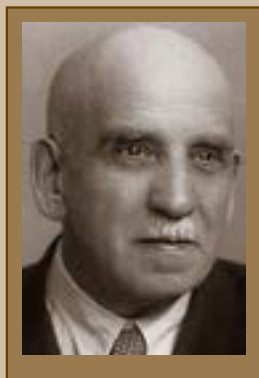


(р. 2.9.1953, Москва) — актриса. З.а.РСФСР (1984). Окончила Школу-студию в 1973 г. Список ее ролей в МХАТ, куда она вступила в том же году, говорит о даровании, не подчиненном амплуа: П. играла Митиль в “Синей

птице” и Зою Самохину в “Сталевахах”; Мариану в “Тартюфе” и всех трех героинь “Утиной охоты”: Ирину, Валерию и Галину; беспутную, легкую Констанцию в “Амадее” и вышколенную кремлевскую секретаршу, большевичку Володичеву в “Так победим!”. В пьесах Чехова ей доставалась Наташа из “Трех сестер”, Варя из “Вишневого сада” и Нина Заречная. Кроме этой роли в “Чайке” П. получала и другие роли, до того принадлежавшие А. А. Вертинской: Эльвира в “Тартюфе”, Патриция в “Перламутровой Зинаиде”. Ушла из театра в 1991 г.

К. Р.

Алексей Александрович Прокофьев



(23.7.1872, Москва – 15.8.1941) – зав. производства цеха питания. Так названа его должность в перечне юбиларов, работавших в Художественном театре с его основания. Свое социальное происхождение в анкете П. указывал: “поварского цеха мастеровой”. От административных обязанностей по “цеху питания” он (судя по бумажкам в личном

деле) старался отказываться, поясняя: лучше он займется бутербродами и пр. Станиславский, знавший П. еще со времен своего сценического любительства, по Секретаревке, Немчиновке, театру Мошнина, писал ему: “За весь почти полувековой период нашего знакомства и близости у меня не сохранилось в памяти ни одного темного пятна. Одни светлые, добрые, благодарные воспоминания. Они относятся не только к спокойным временам нашей жизни, но и к тем периодам, когда страна и мы все переживали тяжелые испытания, доходившие до голодовки. С этим временем связаны наши самые благодарные и добрые чувства к Вам, когда Вы по-братски делились с актерами куском хлеба и были нашим кормильцем. Много здоровья, хлопот и труда было отдано Вами на общее дело, но зато и много добрых чувств Вы вызвали у Вашего коллективного друга – актера. Пятьдесят лет неразрывной тесной дружбы с нами, верной службы и неизменной преданности театру изо дня в день, и утром и вечером! Это трогательное явление, которое должно быть записано в анналах театра и отмечено нашим музеем. Я верю и крепко хочу,

чтоб мы были связаны с Вами до конца, до гроба, пока существует театр, пока мы верим в него и работаем в нем”.

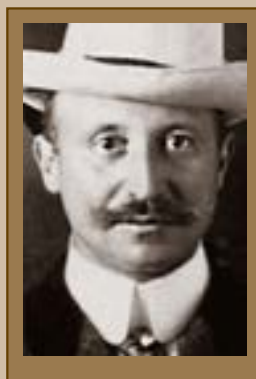
Владимир Николаевич Прокофьев



(2.7.1910, село Антропово, Московская губ. – 14.10.1982, Москва) – театровед, исследователь и пропагандист системы Станиславского. Окончил театроведческий ф-т ГИТИСа в 1933 г. Работал в Оперно-драматической студии под непосредственным руководством Станиславского.

С 1950 г. руководил научно-исследовательской комиссией по изучению и изданию наследия К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, редактор и составитель многих выпущенных здесь книг (посмертно вышел со вступительной статьей П. скомпонованный им двухтомник “К. С. Станиславский. Из записных книжек”. М., 1986). Автор книги “В спорах о Станиславском”. Его штудиям присуща полемичность и воинствующая верность усвоенным им идеям учителя.

Борис Константинович Пронин



(26.11.1875, Чернигов – 1946, Ленинград) – режиссер, театральный деятель. Переходил с факультета на факультет сначала в Петербургском, а потом в Московском университете. Из Москвы по причастности к студенческим беспорядкам был выслан. Вернувшись, П. поступил в 1901 г. в Школу МХТ. Принимал участие в затее Студии

на Поварской (заведовал тут хозяйственной частью и выполнял секретарские обязанности при Станиславском). Был в числе четверых за столиком в ресторане “Прага” на углу Поварской, когда после краха надежд собрались энтузиасты студии и звали пятого – Брюсова: “Необходимо поделиться тем ужасом, какой охватил наши души, когда мы ясно видим, что все кончено” (В. Э.

Мейерхольд. Переписка. М., 1976, с.58). Уехал в составе Товарищества новой драмы в Тифлис (1906). При переговорах с Комиссаржевской Мейерхольд писал: “Прошу взять для меня помощником режиссера Пронина. Был в Студии, в Художественном в режиссерском классе, там сценировал. Образован, энергичен, с инициативой” (там же, с.63). Однако П. довольно быстро ушел от Комиссаржевской. В 1908 г. сотрудничал с П. М. Ярцевым в попытках создать свою студию в Москве, в доме Перцова (где будет “Летучая мышь”), задумывал тут “Рождественский гимн в прозе” (по Диккенсу, задолго до опыта Первой студии). Исследователи отмечают “энтузиастический, театроманский склад темперамента” П. Его колоритный облик запечатлен не только в мемуарах, но и в прозе (Б. К. Зайцев, А. Н. Толстой). П. один из тех выучеников МХТ, кто формировал специфическую культуру театрального клуба предвоенных и предреволюционных лет. П. участвовал в создании “Лукоморья”, “Дома Интермедий” в Петербурге, с 1911 по 1919 г. вел дело в “Бродячей собаке” и “Привале комедиантов”. Пробовал продолжать свою деятельность и после революции; в канун 1925 г. открыл в Москве кафе “Странствующий энтузиаст”, в 1925 г. – “Мансарду” на Б. Молчановке. В конце 20-х гг. жил в Йошкар-Оле и в Батуме; в 30-е гг. вернулся в Ленинград, жил в том же доме, где прежде была “Бродячая собака”, служил актером в б.Александринском театре, где незадолго до кончины справил свое 70-летие.

Р. Т., К. Р.

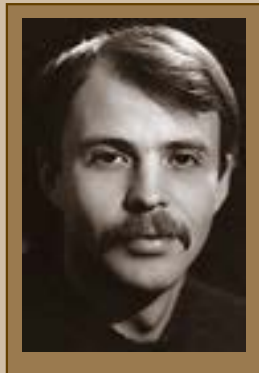
Вацлав Викентьевич Протасевич



(9.12.1883 – 18.11.1953) – помощник режиссера МХАТ и Музыкальной студии МХАТ, секретарь Репертуарно-художественной коллегии МХАТ. В театре с 1918 г. С конца 30-х гг. работал как режиссер-ассистент, вел педагогическую работу с молодыми актерами театра. При создании Школы-студии стал одним из активнейших ее работников, заве-

дывал учебной частью.

Владимир Маркович Прудкин



(р.30.11.1950, Москва) — режиссер. Сын М. И. Прудкина. После окончания механико-математического ф-та МГУ учился на режиссерском отделении Школы-студии. С 1976 г. в МХАТ, где поставил экспериментальные спектакли “Фантазия об Иване” и “Бал при свечах” по роману “Мастер и Маргарита” Булгакова. В Камергерском пере-

улке поставил “Путешествие в цветные сны” по повести для детей Н. Н. Носова, успешно использовав технические возможности обновленной сцены. Затем ушел, организовав свое театральное дело. В сезон 1996/97 г. занимал в МХАТе должность заместителя художественного руководителя по организационно-творческим вопросам.

Марк Исаакович Прудкин



(2.9.1898, Клин — 24.9.1994, Москва) — актер. Н.а.СССР (1961). С 1918 г. играл во Второй студии (Карл Моор в “Разбойниках”, дон Луис в “Даме-невидимке”) и вместе со всей студией вошел в труппу МХАТ в 1924 г. При возобновлении “Горя от ума” в 1925 г. П. получил в одном из двух равноправных составов роль Чацкого.

118 Был участником большинства спектаклей,
149 ознаменовавших второе рождение театра:
150 Шервинский (“Дни Турбиных”, 1926);
167 Незеласов (“Бронепоезд 14-69”, 1927);
168 прокурор Бреве (“Воскресение”, 1930);
169 Кастальский (“Страх”, 1931). Состоял
174 в так называемой “пятерке”, ставшей
184 одним из руководящих органов МХАТ.
185 Его и позднее не обходили ролями в
189–190 постановках, претендовавших “выра-
198 жать линию” (Гайдар во “Фронте”, 1942;
199 Крутилин, “Зеленая улица”, 1948; Устинов,
206–207 “Потерянный дом”, 1951; Керенский,
211 “Залп «Авроры»”, 1952).
212 П. был смолоду блестящ, легок, у него был

ненасытный актерский аппетит. Роли, которые ему доставались (Вронский, “Анна Каренина”, 1937; Дульчин, “Последняя жертва”, 1944; Чацкий, “Горе от ума”, 1938), не всегда соответствовали природе его дарования. Сравнительно мало было востребовано театром его комедийное мастерство (ввод на роль Фигаро не до конца компенсировал упущенное). Среди его лучших созданий (вслед за ролью Шервинского, где к тонам легкомыслия и веселой бесстыжности лгуна тончайше подплеталась искренность чувства и преданность дому Турбиных) — фат Мехти, жуир по принципу и по призванию (“Глубокая разведка”, 1943); жизнелюбивый циник Басов (“Дачники”, 1953); академик Кареев, достигший всего, чего хотел, тоскливо взлелеявший мстительные чувства к однажды отвергнувшей его женщине, боящийся вновь охватывающей его любви (“Золотая карета”, 1957); Федор Павлович Карамазов, сладострастно балующийся философскими вопросами, дразнящий, провоцирующий (“Братья Карамазовы”, 1960). Он был необходимым участником спектакля, в котором старые артисты “второго поколения” сошлись как бы прощально, в ностальгическом и полном грации ансамбле: П. сыграл Хмелика в “Соло для часов с боем” (1973). Долгий актерский путь делал П. все более глубоким и пронизательным, сближал его с исконной человечностью и потаенным морализмом русской сцены. Сострадательной мягкостью анализа, артистической деликатностью отмечены поздние роли артиста — Яков в “Последних” (1971), Шабельский в “Иванове” (1976), Светловидов в “Чеховских страницах” (1977), Друг в “Все кончено” (1979), князь Абрезков в “Живом трупе” (1982).

И. Соловьева

Екатерина Ивановна Прудкина



(Звенигорская-Иванова; 7.12.1918, Киев) — помощник режиссера. З.р.к. РСФСР (1975). Работала в МХАТ с 1942 по 1983 г. (с перерывом на 1952–1960, когда П. была помрежем в Малом театре). Работала с режиссерами М. Н. Кедровым, В. Я. Станицыным, Б. Н. Ливановым, О. Н. Ефремовым, Б. И. Равенским, К. А.

Зубовым, А. В. Эфросом. Вела спектакли: “Последняя жертва”, “Дни и ночи”,

“Братья Карамазовы”, “Дульсиня Тобосская”, “Последние”, “На всякого мудреца довольно простоты”, “Так победим!” и др. В 1979–1983 гг. — заведующая режиссерским управлением МХАТ.

Юрий Николаевич Пузырев



(6.5.1926, село Серебряные Пруды, Московская обл. — 24.5.1991, Душанбе) — актер. З.а.РСФСР (1969). В юности работал слесарем-электриком, учился в техникуме при Кировском заводе в Ленинграде. До поступления в Школу-студию, которую закончил в 1952 г., один год занимался в студии БДТ. В 1952–1958 гг. — актер Центрального

театра транспорта. В МХАТ служил с 1958 по 1990 г. Сразу по вступлении в труппу получил две роли в готовившихся премьерях: Федор Дятлов (“Третья патетическая”) и Вязьмин (“Все остается людям”). Его бывший педагог И. М. Раевский дал ему сыграть Треплева в “Чайке”, которую ставил с В. Я. Станицыным. Вероятно, П., с его ярким и грубоватым темпераментом и его душевным здоровьем, был выбран в знак протеста против понимания чеховского героя как изломанного декадента. П. получал одну за другой роли в премьерях 1962–1963 гг.: Тятин, “Егор Булычов и другие”; Люсьен Жерар, “Убийца”; От автора, “Дом, где мы родились”; Денни Тейлор, “Зима тревоги нашей”. Тогда же сыграл Незнамова (“Без вины виноватые”, 1963). В классике ему довелось встретиться с Островским (Наркис, “Горячее сердце”, 1968) и с Горьким (Греков, “Враги”, 1968), но чаще всего ему назначалась работа в премьерях советских пьес (Горбунов, “Шестое июля”; Светличный, “Тяжкое обвинение”; Котельников, “Вдовец”; Чумаков, “Чрезвычайный посол”; лейтенант Федоровский, “Соловьиная ночь”). Среди несомненных удач П. был Александр в “Последних” (1971), в котором актер поймал вместе и муку и бесстыдство вконец огрубевшей, кончающей души. Играл Гусева в “Валентине и Валентине” (1972), бульдозериста в “Сталеварах” (1975), Петрова в “Мятеже” (1977), Дорфмана в “Волоколамском шоссе” (1981), Пустобайку, а потом Двоеточие в “Дачниках” и др. При разделе театра вошел в труппу МХАТ им. М. Горького (роль Юбера, “Полоумный

Журден”, 1988). Ушел отсюда в 1990 г. Умер во время гастрольной поездки в Среднюю Азию.

И. С.

Мария Ивановна Пузырева



(Зиновьева; 4.2.1897, Москва – ?) – актриса. З.а.РСФСР (1948). Отец – крестьянин Смоленской губернии. С 1914 г. училась в “Школе трех Николаев”, с 1916 г. – актриса Второй студии. В МХАТ с 1924 по 1957 г. (ушла на пенсию). Сыграла 30 ролей, среди которых Мать (“Синяя птица”, 1922), Анна Иоанновна (“Елизавета Петровна”, 1925), Сидоровна (“Пугачевщина”, 1925), Настасья (“Бронепоезд 14-69”, 1928), Кораблева (“Воскресение”, 1930), повар (“Три толстяка”, 1930), Ксения (“Егор Булычов и другие”, 1934), миссис Бардль (“Пиквикский клуб”, 1936), жена Сторожева (“Земля”, 1940), Анфиса (“Три сестры”, 1941), стряпуха (“Ломоносов”, 1953).

Любовь Васильевна Пушкарёва



(р.28.8.1918, Москва) – актриса. Н.а.РСФСР (1969). Окончила Театральное училище им. Щукина. Поступила в МХАТ 1 сентября 1941 г. Сыграла 32 роли, почти все ведущие. Среди них Воронцова (“Последние дни”, 1943), Катюша Маслова (“Воскресение”, 1948), Эдит (“Домби и сын”, 1949), Гермiona (“Зимняя сказка”, 1958), Ирина (“Третья патетическая”, 1958), Мария Спиридонова (“Шестое июля”, 1965), Гертруда Юнге (“Потусторонние встречи”, 1971), мать Валентины (“Валентин и Валентина”, 1972), Ассунта (“Татуированная роза”, 1982), соседка Берленго (“Синяя птица”, 1987). Войдя при разделе театра в труппу МХАТ им. Горького, сыграла Глузову (“На всякого мудреца довольно простоты”, 1989) и бабушку Татьяну Марковну в “Обрыве” по Гончарову (1992).

Ольга Ивановна Пыжова



81

(17.10.1894, Москва – 8.11.1972, Москва) – актриса, режиссер, педагог. З.д.и.РСФСР (1947). Происходила из разорившейся дворянской семьи, в которой были и художники, и литераторы. Бросив институт благородных девиц, ушла на бухгалтерские курсы; во время гастролей МХТ в Петербурге предложила себя в актрисы (прошли две из двухсот экзаменовавшихся). Она вступила в МХТ в сезон 1914/15 г.; в том году Немирович-Данченко писал Бенуа: “Что Художественный театр болен, и очень сильно, в этом нет ни малейшего сомнения”. На основной сцене П. сыграла мало (Фея в “Синей птице”, гувернантка в “Где тонко, там и рвется”, барышня на балу у Фамусова), – ее жизнь связалась со студиями; Вахтангов подготовил с нею роли в “Потопе” (Лицци), в “Двенадцатой ночи” (Виола), в “Балладине” (русалка Гоплана – “деревенская русалка”, как подсказывал ей режиссер, учитывая неизбежно земной характер дарования П.). Во Второй студии она участвовала в “Истории лейтенанта Ергунова” (роль Колибри). Вместе с Гиацинтовой и Чеховым играла водевиль “Спичка между двух огней”. Станиславский, увлеченный ее ярким, трезвым, веселым талантом, праздничностью ее мироощущения, начал готовить с нею роль Мирандолины, пригласив участвовать в зарубежных гастролях МХАТ. П. играла хозяйку гостиницы с сияющими глазами, радостную девушку, не обольщающую Кавалера, а ведущую с ним праздничный бой, вкладывающую в это сражение сангвинический яркий темперамент. В США артистка имела большой успех (сыграла еще и Варю в “Вишневом саде”); Станиславский называл ее в числе немногих “надежд” труппы. Однако она приняла решение – по возвращении вступить снова в Первую студию, которая уже переформировывалась в МХАТ-2 (в мемуарах П. мотивировала свое решение страхом, что увлечение учителя скоро пройдет и она не перенесет его разочарования). С 1924 г. П. – в МХАТ-2. Ее сочное и рациональное искусство вошло в конфликт с художественными идеями Михаила Чехова; она вместе с другими участниками затеянной

борьбы была вынуждена уйти. Дальнейшая ее судьба связана с Театром Революции. Болезнь глаз заставила ее оставить актерство; занялась режиссурой в театре для детей и педагогической работой в ГИТИСе и ВГИКе.

И. Соловьева

Исаак Моисеевич Рабинович



(27.2.1894, Киев — 4.10.1961, Москва) — театральный художник. З.д.и.РСФСР (1936). В 1906—1912 гг. учится в Киевском художественном училище, в 1912—1915 гг. — в студии живописца А. А. Мурашко. В 1919 г. режиссер К. А. Марджанов приглашает Р. оформить “Овечий источник” Лопе де Вега (театр “Соловцов”).

Спектакль, в том числе

дебют Р., стал легендой революционного искусства. Вольное сочетание мощных архитектурных форм, незаурядный колористический темперамент, открытая театральность — все это продемонстрировано Р. уже в первом спектакле.

С начала 20-х гг. живет и работает в Москве. В 1926—1930 гг. — профессор ВХУТЕМАСа. В 1922 г. оформляет “Дон Карлоса” Шиллера в театре “Комедия” (б.Корш). Макет “Дон Карлоса” получает золотую медаль Международной выставки художественно-декоративных искусств в Париже (1925). Там же Гран-при присуждается оформлению “Лизистраты” Аристофана в Музыкальной студии МХАТ (1923). Единая установка “Лизистраты” располагалась на поворотном круге: белые круглящиеся колоннады, белые площадки разных уровней, соединяющие их лестницы (выходы актеров — из люков) — все на густом синем фоне горизонта. Это была не копия первоисточника, но театральная формула античности. В 1924 г. — премьера “Карменситы и солдата” (“Кармен”) Бизе в Музыкальной студии. Р. создал единую установку трагедийного спектакля, резко порвав с тогдашними традициями постановок запетой оперы Бизе. Трехэтажная композиция: арки, галереи, переходы, балконы — суровая обожженная солнцем Испания. Постоянное присутствие хора на галереях, цвето-пластическая жизнь оранжево-красных и темно-серых вееров, аккомпанирующих единоборству героев. Впоследствии Р. много и успешно работает в оперных театрах.

101
102
121
279
314
315
322

В “Растратчиках” (1928) Р. предложил такое сгущенное выражение провинциального быта, которое комедия В. Катаева выдерживала с трудом. Эскизы декораций — двухуровневые композиции на черном фоне: внизу — фрагменты бытовых интерьеров, сверху — улицы уездного городка или пристанционные пейзажи; внизу — столичные учреждения, сверху — урбанистические видения современной Москвы. Широко написанные на черных фонах портреты фантазмагорических персонажей удовлетворяли желанию Станиславского видеть в комедии Катаева современную “гоголиану”, но их дикая красота, помноженная на темперамент художника, выламывалась из рамок катаевского письма. В “Блокаде” Вс.Иванова (1929) Р. вновь строит оформление на черных фонах, воссоздавая в архитектурных деталях атмосферу голодных и холодных петроградских окраин марта 1921 г. — опустевшие набережные, замерший типографский зал, “черный рынок”, где над толпой торгующих “насмешливо и зло поднималась золоченая фигура Будды” (П. Марков). Художник создал впечатляющую световую партитуру спектакля, погрузив сценическую архитектуру в туман. “Настроенные декорации проецировались неподвижные и движущиеся облака, вспыхивал свет прожектора на корабле, очертания архитектуры делались расплывчатыми с помощью оптических фонарей, светящихся не в фокусе” (Ф. Сыркина). Трагический темперамент, монументальный лаконизм живописи Р. Немирович-Данченко счел наиболее соответствующими своему замыслу “Грозы” А. Островского (1934) как эпической “песне о неволюшке”. В сочетании широкой, обобщенной живописи задников с лапидарными формами строеных (и прописанных художником) декораций Р. искал эпическую ноту, песенность (только к 1-му акту сделал 16 черновых макетов). Результат: косяк, возвышающийся в глубину площадку, две скамьи — и неоглядная ширь Волги (1-я картина). “Развалины часовни превращаются в расколотый пополам трещиной, напоминающей молнию, собор, расписанный фресками с громадными грозящими фигурами архангелов” (И. Гремиславский). Впервые в “Грозе” Р. применил живописную роспись по готовому костюму, шитому из холста (впоследствии этот прием широко применялся театральными художниками). В 1937 г. Р. создал серию эскизов к “Борису Годунову” Пушкина (спектакль не был выпущен). В 1960 г. оформил в МХАТ “Смерть коммивояжера”.

А. Михайлова

Ольга Александровна Радищева



(р.16.5.1935, Москва) — театровед. После окончания ГИТИС в 1959 г. работает в музее МХАТ. Являясь одним из лучших знатоков наследия создателей МХТ, на основании документов реконструировала реальность их сотрудничества (книга “Станиславский и Немирович-Данченко. История театральных отношений. 1897—1908”). Среди ее работ — сборник, посвященный А. К. Тарасовой (в сотрудничестве с Е. А. Шингаревой).

Сергей Эрнестович Радлов



(23.8.1892, Петербург [?] — 27.10.1958, Рига) — режиссер, педагог, теоретик театра. З.д.и.РСФСР (1940). В Художественный театр был приглашен в 1935 г. как постановщик “Бориса Годунова”; спектакль намечался к 100-летию Пушкина, которое стало в 1937 г. официальным государственным праздником СССР.

Приглашение режиссера не на постоянную работу, но на правах чужестранца-гостя, становящегося по тем или иным внутритеатральным причинам необходимым, было для МХАТ событием экстраординарным (единственный случай до того — приглашение Гордона Крэга). Р. принадлежал по происхождению к петербургской культурной элите. По образованию филолог-классик. К театру приобщился сначала как переводчик Плавта. Мейерхольд привлек его к работе в журнале “Любовь к трем апельсинам” и в Студии на Бородинской (1913—1917). Р. работал в Петроградском институте истории искусств, на научной основе стремясь восстановить искусство актерской импровизации, старинные формы площадного зрелища. Выдвинул формулу “эстетический демократизм”. Ставил массовые действия в дни революционных празднеств. Руководил вместе с В. Н. Соловьевым коллективом “Народной

комедии” (1920–1922). В 1922 г. создается “Театрально-исследовательская мастерская Радлова”. В Институте сценических искусств ставит учебные спектакли, разрабатывающие проблемы движения, буффонады и средств трагика. С 1923 г. работал в Ленинградском академическом театре драмы и в его студии, а также в б. Мариинском театре оперы и балета, отдав дань экспрессионизму (“Эуген несчастный”, “Воцек”) и увлечению восточным театром (“Ода Набунаго”). В 1929 г. возглавил “Молодой театр”, игравший потом под именами “Театр-студия под руководством Радлова” и Театр им. Ленсовета. Здесь со своими и В. Н. Соловьева учениками он углубился в работу над Шекспиром (начало ей было положено еще постановкой “Отелло” в Актраме, 1927). Трагедии “Отелло” и “Ромео и Джульетта” получали тут несколько редакций. Шекспировские идеи Р. с общепризнанным успехом были осуществлены в двух его московских работах – “Отелло” с Остужевым в Малом и “Король Лир” с Михоэлсом и Зускиным в Еврейском театре (обе постановки – 1935; именно в этом году Р. был приглашен в МХАТ).

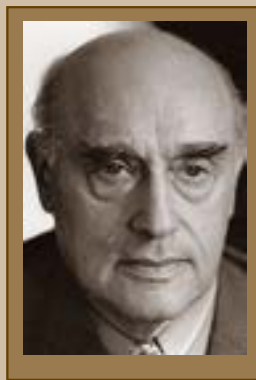
Встреча с этим режиссером на сложнейшем материале стихотворной исторической трагедии требовала расширения эстетического кругозора МХАТ. Немирович-Данченко ценил в Р. волю к сложным задачам, изощренную театральную культуру, эрудицию и вкус. Он предполагал искренность в резких сменах его творческих увлечений и с доверием воспринимал заявленный Р. в середине 30-х гг. поворот к искусству МХАТ. Помогать приглашенному мастеру в работе с актерами должна была Н. Н. Литовцева. Роль Бориса Годунова была назначена В. И. Качалову (ее репетировали также В. Л. Ершов и М. П. Болдуман). Распределение других ролей складывалось так: Шуйский – М. М. Тарханов и В. А. Вербицкий, Воротынский – А. И. Чебан, Пимен – Л. М. Леонидов и В. А. Орлов, Самозванец – И. М. Кудрявцев и В. В. Белокуров, Варлаам – И. М. Москвин, Марина – А. И. Степанова, О. Н. Андровская и С. С. Пилявская, патриарх – А. Н. Грибов, Ксения – А. М. Комолова, Феодор – Ю. Э. Кольцов, Курбский – П. В. Массальский и С. Г. Яров (Яров репетировал и роль Басманова). После довольно серьезных споров художником спектакля был приглашен И. М. Рабинович, чей дар трагической формы Немирович-Данченко оценил в работе над “Карменситой и солдатом” и “Блокадой” и с которым он трудно ладил в “Грозе” (1934).

Работа над “Борисом Годуновым” растянулась на два с лишним года. На последнем ее этапе в нее вошел Н.-Д., добиваясь (иногда в противоречии с жесткими социологическими заданиями, как они ставились в первых беседах) глубочайшего трагизма; в роли Бориса, первый монолог которого должен был звучать “колоколом Ивана Великого... звук громадного пафоса”, подводным течением становилось внутреннее разрушение этого человека (преодолевающего разрушение, но все же разрушающегося неминуемо). От планов отправки “Бориса Годунова” в Париж на всемирную выставку, где павильон СССР демонстрировал победы советского строя, заставляло отказаться не только сценарийное решение спектакля, трудного для переезда, не только незавершенность иных картин, но и внутренняя мрачность, становившаяся в работе 1937 г. тем глубже, чем больше артистам удавалось усвоить пушкинские мотивы преступления, распада, народной свирепости и народного безмолвия.

С концом сезона 1936/37 г. и с отъездом труппы в Париж репетиции были остановлены – предполагалось, что до осени. Но они никогда больше не возобновлялись.

И. Соловьева

Вениамин Захарович Радомысленский



(19.1.1909, Царицын – 26.10.1980, Москва) – театральный деятель. Окончил рабфак искусств, театральное отделение в 1929 г., затем – искусствоведческое отделение литфака в МГУ (1931). В 1935–1938 гг. – директор последней (Оперно-драматической) студии Станиславского. С 1945 г. и до конца жизни руководил Школой-студией,

утвердив здесь методику обучения на основах “системы”. Его усилиями поддерживался не только образцовый состав педагогов актерского мастерства, но и университетский уровень преподавания гуманитарных дисциплин (среди профессоров – В. Я. Виленкин, А. А. Белкин, А. Д. Синявский, В. Ю. Силюнас, Н. С. Годрия и др.; постановочный факультет, готовящий художников-технологов сцены и руководителей цехов, вели И. Я. Гремиславский и В. В. Шверубович). При Р. в состав Школы-студии вошла научно-исследова-

тельская комиссия (в дальнейшем – сектор) по изучению и изданию наследия Станиславского и Немировича-Данченко, выпустившая десятки томов их сочинений, писем, записных книжек, режиссерских партитур, четырехтомную “Летопись жизни и творчества К. С. Станиславского” и пр. Во время ректорства Р. Школу закончили студенты, в дальнейшем ставшие ведущими мастерами русской сцены, для которых он оставался и профессиональным авторитетом и “папой Веней”, как его называли. Он был причастен к появлению новой ветви ствола Художественного театра – к созданию “Современника”.

И. С.

Евгений Вениаминович Радомысленский



(р. 17.10.1935, Москва) – режиссер, педагог. З.д.и.РСФСР (1981). Окончил Театральное училище им. Щукина в 1957 г. как актер, два года играл в Театре им. Моссовета, был ассистентом режиссера в театре “Современник”. Окончив аспирантуру при Школе-студии (1965), начал здесь педагогическую деятельность. Осуществил

выпускные спектакли: “Потерянный сын” Арбузова, “Перед ужином” Розова, “Преступление и наказание”, “Женитьба Фигаро”, “Шестеро персонажей в поисках автора” Пиранделло и др. Среди его учеников – И. Мирошниченко, Т. Васильева, С. Крючкова, Е. Проклова, А. Жарков, Б. Романов и др. На сцене МХАТ один или в соавторстве поставил спектакли “Уходя, оглянись!”, “Чеховские страницы”, “Мы, нижеподписавшиеся”. Ведет режиссерскую и педагогическую работу за рубежом.

Евгения Михайловна Раевская



(в замуж. Иерусалимская; 28.9.1854, Елец – 24.3.1932, Москва) – актриса. З.а.РСФСР (1925). Одна из основательниц МХТ, вступившая в труппу при его создании (старше ее был только Артем, оба основателя театра

18
61
91
92

были моложе). Участница спектаклей Общества искусства и литературы. Оставаясь в Художественном театре до конца жизни, сыграла 36 ролей. Первая исполнительница ролей: княжна Наталья (“Самоуправцы”), Анна Штрелик (“Счастье Греты”), Полина Андреевна (“Чайка”), Эвридика (“Антигона”), мамка царевича Димитрия (“Смерть Иоанна Грозного”), Войницкая (“Дядя Ваня”), г-жа Леман (“Одинокие”), г-жа Штокман (“Доктор Штокман”), Берта Сербю (“Дикая утка”), г-жа Руммель (“Столпы общества”), третья слепая старуха (“Слепые”), мать (“Там, внутри”), Анна Никифоровна (“Блудный сын”), княгиня Тугоуховская (“Горе от ума”), Копейкина (“Стены”), мамка (“Борис Годунов”), соседка Берленго (“Синяя птица”), г-жа Хохлакова (“Братья Карамазовы”), Эстер (“Miserere”), няня у Протасовых (“Живой труп”), Татьяна Андреевна (“Екатерина Ивановна”), Прасковья Ивановна Дроздова (“Николай Ставрогин”), генеральша, мать Ростанева (“Село Степанчиково”), жена Хлопова (“Ревизор”, 1921), барыня (“Пугачевщина”). Играла также Волохову в “Царе Федоре Иоанновиче”, г-жу Крамер в “Микаэле Крамере”, няньку Анфису в “Трех сестрах”, мадам Широкову в “В мечтах”, Зинаиду Савишну в “Иванове”, Хлэстову в “Горе от ума”, Ислаеву в “Месяце в деревне”, Глафиру Климовну Глумову (“На всякого мудреца довольно простоты”), Надежду Львовну в “Бронепоезде 14-69”. В театре охотно использовали как примерную дисциплинированность, так и внешние данные актрисы, ее спокойную барственность (Раевская была из хорошего рода и генеральша по мужу).

И. С.

Иосиф Моисеевич Раевский



(наст. фам. Градус; 25.12.1900, Оренбург – 23.9.1972) – актер, режиссер, педагог. Н.а. СССР (1968). Рано стал заниматься театральной деятельностью: в 1918–1919 гг. – артист Дома просвещения, в 1919–1921 гг. – артист 1-го передвижного театра политотдела 1-й Армии Восточного фронта. В 1922–1925 гг. – ученик школы

Второй студии. На сцене МХАТ с 1925 г., режиссурой здесь начал заниматься с 1932 г. В списке его работ 64 роли, из них наи-

191

более заметные: г. Н (“Горе от ума”, 1925); Костылев (“На дне”, 1926); Лариосик (“Дни Турбиных”, срочный ввод; Р. хвалили, но по настоянию Станиславского роль оставили за Яншиным и не ввели очереди); японец-шпик (“Бронепоезд 14-69”, 1927); Абрам (“Квадратура круга”, 1929), Перкер (“Пиквикский клуб”, 1934). Как режиссер один или в соавторстве участвовал в постановках: “Достигаев и другие”, 1938; “Три сестры”, 1940; “Фронт”, 1942; “Офицер флота”, 1945; “Алмазы”, 1947; “Мещане”, 1949; “Разлом”, 1950; “Лермонтов”, 1954; “Кремлевские куранты” (вторая редакция, 1956); “Чайка”, 1960; “Над Днепром”, 1961. Внутренняя грация и юмор Р., его изящное умение “подать” лучшие свойства актера послужили многолетнему успеху поставленного им “Милого лжеца” (1962).

Преподавал в ГИТИСе с 1932 г. В годы Великой Отечественной войны был директором ГИТИС и художественным руководителем фронтового театра. С 1946 г. заведующий кафедрой мастерства актера в ГИТИС. Преподавал также в Школе-студии.

Юрий Львович Ракитин



(наст. фам. Ионин; 23.5.1882, Харьков – 21.7.1952, Нови-Сад, Югославия) – актер, режиссер. Работал вместе с Мейерхольдом в Товариществе новой драмы и в Студии на Поварской. В труппе МХТ с 1907 по 1911 г. В МХТ сыграл 15 ролей, из которых более или менее заметны Курчаев (“На всякого мудреца довольно простоты”,

1910), Цалка (“Miserere”), Калганов (“Братья Карамазовы”, 1910) и вводы в “Синюю птицу” (Сахар) и “Три сестры” (Родэ). Станиславский, оценивший ум и интеллигентность этого “второпланного” актера, привлек его как наблюдателя репетиционных работ над “Месяцем в деревне” (рукопись в архиве КС). То, что Р. расстался с МХТ, перейдя в Александринку, в записях Станиславского расценивается как просчет театра. После революции Р. работал в Югославии.

Валентин Григорьевич Распутин

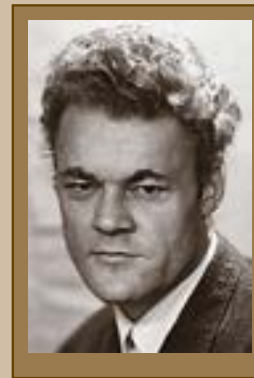


(р.15.3.1937, село Усть-Уда, Иркутская обл.) – прозаик, драматург. Художественный театр был привлечен к его творчеству и сильной точностью жизненных картин, и глубиной и органичностью тревоги, звучавшей в его прозе, темой разрушения, опасность которого нависает над домом, над народной нравственной традицией.

За “Последним сроком”, показанным в 1977 г., В. Н. Богомолов ставит еще два спектакля – две премьеры сезона 1978/79 г.: “Живи и помни” с Н. В. Пеньковым и Н. С. Егоровой в главных ролях и “Деньги для Марии” с Т. А. Забродиной, Т. И. Ленниковой, К. И. Ростовцевой и С. В. Колесниковым. Скромные по лепке, чуряющиеся новаций сценического языка то ли из принципа, то ли в согласии с возможностями режиссера, эти работы вызвали уважение внутренней серьезностью и правдивостью актерских красок. После разделения театра в МХАТ им. Горького была осуществлена инсценировка романа Р. “Прощание с Матёрой” с А. П. Георгиевской в роли Дарьи.

И. С.

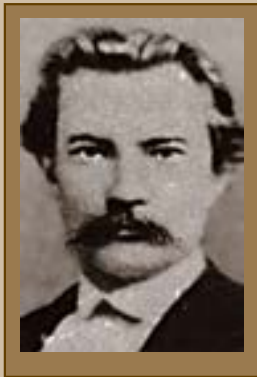
Вячеслав Николаевич Расцветаев

202
203

(р.16.8.1933, Казань) – актер. Н.а. РСФСР (1984). В МХАТ был приглашен в 1972 г. уже зрелым мастером из Пермского театра, где играл с общепризнанным успехом. Его первая роль на сцене МХАТ была отмечена Государственной премией (Виктор Лагутин, “Сталевары”). Его занимали в последующие сезоны по преимуществу в современных советских пьесах (Крутов, “Долги наши”, 1973; Саблин, “Шестое июля”, 1974; Ксендзов, “Последний шанс”, 1975; Шатунов, “Заседание парткома”, 1975; Дерябин, “Комиссия”, 1987). В МХАТ им. Горького после раздела театра сыграл Татарина, а потом и Луку (“На дне”), Пифагора (“И

будет день...”), Богодула (“Прощание с Матёрой”), Макбета, Крутицкого (“На всякого мудреца довольно простоты”), Ура Бодаева (“Лес”) и др.

Иван Иванович Рерберг



(22.9.1869 – 15.10.1932) – инженер-строитель, архитектор. Заслуженный деятель науки и техники (1932). Окончил Военно-инженерную академию в Петербурге. Был приглашен в штат МХАТ в 1920 г. в связи с планами реставрации здания, будучи уже весьма известен своим участием в сооружении Музея изящных искусств (по про-

екту Р. Клейна, 1898–1912) и постройкой Киевского вокзала (1917). Однако достоинства Р.-строителя (четкая функциональность решений, использование новейших строительных технологий, безукоризненность выполнения) не нашли в театре приложения; на полный объем работ МХАТ не имел средств, и в 1924 г. Р. ушел. Был вновь приглашен в 1926-м и работал до конца жизни.

Николай Константинович Рерих



(27.9.1874, Петербург – 13.12.1947, Кулу, Индия) – живописец, философ, театральный художник. Окончил Академию художеств по классу А. И. Куинджи (1897), юридический ф-т С.-Петербургского университета (1897). Участник выставок объединения “Мир искусства”. Первый спектакль, оформленный Р., – “Три волхва” (Старинный

театр, 1907). Участник “Русских сезонов” С. П. Дягилева в Париже, где в его оформлении шел “Половецкий акт” оперы А. Бородина “Князь Игорь” (1909) и балет И. Стравинского “Весна священная” (1913). Всего оформил около 30 спектаклей. В МХТ приглашен для оформления драмы Ибсена “Пер Гюнт” (1912) в режиссуре К. А. Марджанова. Приглашение Р. пришлось

на тот период, когда МХТ призвал на свою сцену художников “Мира искусства”, надеясь, что сила их живописи, чувство стиля помогут актерам.

В “Пер Гюнте” Р. блистательно продемонстрировал свой лапидарный декоративизм, силу цвета, могучее ощущение северной природы. Сменяющие друг друга монументальные пейзажи, эффектные группы актеров в стилизованных норвежских костюмах вызвали аплодисменты зрителей и суждения ряда критиков, что живопись Р. полностью подчинила себе театр. Впрочем, художник не скрывал своих намерений и незадолго до премьеры в газете “Вечернее время” (1912, 17 сент.) признавался, что влечение к театру вызвано стремлением к монументальной живописи, ибо “кроме театра наши художники нигде не могут выявить себя на больших плоскостях”.

Больше Р. для оформления спектаклей Художественного театра не приглашался.

А. Михайлова

Жак Роббинс



(наст. фам. Рабинович; даты жизни неизвестны) – актер, журналист, переводчик. Если верить биографии, написанной им самим и никакими иными источниками не подтвержденной, Р. два года учился в балетной школе в СПб., а затем в течение четырех лет брал частные уроки у А. П. Ленского и три года занимался в студии при Художественном театре. Шесть лет он

играл в детских спектаклях на сценах Москвы, Петербурга и в провинциальных антрепризах в центре и на юге России. Он утверждает, что был режиссером Первой студии МХТ, где вместе с Р. Болеславским преподавал мастерство актера. Р., по его словам, получил степень магистра в Московском университете и степень доктора искусств в Сорбонне и Гейдельберге. По приезде в США Р. зарабатывал на жизнь как журналист, был редактором литературных журналов “Восток и Запад”, “Между прочим”, “Театральная мастерская”, а также публиковал статьи в газетах “New York Herald Tribune” и “Atlantic City Daily World”. Его основной деятельностью были переводы. Р. был официальным переводчиком в “Jewish Daily Forward” (на идиш) и “The American Hebrew” (на иври-

те). Параллельно с этим он работал в театре, помогал Балиеву в “Летучей мыши”, а также ставил спектакли в ряде любительских театров – в том числе в Actors’ Company и в Actors’ Ensemble Theatre. В 1923–1924 гг. Р. перевел “Мою жизнь в искусстве” Станиславского. Как рассказывал А. А. Койранский, по мере появления очередной главы они с Р. быстро делали перевод на английский. В результате текст Станиславского звучит нарочито странно. Машинопись перевода Р. должна была попасть в Нью-Йоркскую Публичную библиотеку, но найти ее там не удалось. Спустя некоторое время в “Нью-Йорк таймс” Р. опубликовал сокращенную по настояниям издательства главу, посвященную взаимоотношениям с Мейерхольдом и русской авангардной режиссуре.

Лоренс Сенелик

Михаил (Моисей) Лазаревич Рогачевский



(15.12.1918, Бердичев – 7.8.1994, Москва) – театровед. Окончил ГИТИС в 1941 г. До 1946 г. находился в рядах армии (старший лейтенант, 533-й артиллерийский истребительный противотанковый полк). С 1946 по 1962 г. работал в литературной части МХАТ. Под его редакцией или при его участии вышел ряд сборников материа-

лов и документов по новейшей истории Художественного театра (“МХТ в советскую эпоху”. М., 1962; второе изд. – 1974, и др.). Постоянно работал как составитель ежегодников МХТ. Автор монографий об актерах МХАТ – “Василий Осипович Топорков”, “Алексей Грибов”.

Марк Григорьевич Розовский



(р.3.4.1937, Петропавловск-Камчатский) – режиссер, драматург. Его приглашение в МХАТ совпало в начале 80-х гг. с общим желанием руководства театра не только численно, но и стилистически расширить круг постанов-

щиков. Выпускник ф-та журналистики Московского университета, с 1958 г. руководивший студенческим театром “Наш дом” (поиски “советского абсурдизма” — “Весь вечер как проклятые” и пр.), Р., после того как в 1969 г. “Наш дом” закрыли, ставил свои театральные композиции по Н. М. Карамзину, Л. Н. Толстому, Ф. М. Достоевскому в Ленинграде и Риге (“Бедная Лиза” и “История лошади”, БДТ; “Убивец” по “Преступлению и наказанию”). В Художественном театре начал с постановки “Отец и сын” по Ф. Кафке (1981, исполнители А. А. Попов и В. И. Жолобов); в 1983 г. в один вечер шел “Урок английского” и моноспектакль “Мать” по К. Чапеку, поставленный для М. В. Юрьевой. В том же 1983 г. состоялась премьера пьесы П. Шеффера “Амадей” в декорациях А. В. Коженковой с О. П. Табаковым в роли Сальери; спектакль стал долгожителем, через него с успехом прошли многие исполнители — Моцарта играли В. Ю. Пинчевский, Р. Е. Козак, М. О. Ефремов; роль императора Иосифа — одна из лучших в репертуаре В. С. Давыдова. После того как Р. снова собрал студию, с 1987 г. получившую статус профессиональной и имя “Театр у Никитских ворот”, он сосредоточил свои опыты по преимуществу на этой площадке. Репертуар здесь по-прежнему держится на театральных фантазиях, отгалкивающих от литературного материала (“Романсы с Обломовым”, “Доктор Чехов”, “Два существа в беспредельности” на темы Достоевского, “Триптих” по прозе Горького, Зоценко, Бабеля, “Гамбринус” по Куприну, “Шутейное действие” по народным сказкам Б. Шергина, “Карнавал мелюзги” по стихам и прозе русских сатириков и др.). Р. в этих композициях чаще всего и автор музыки, скрепляющей монтажные фрагменты. В обстановке постсоветской России поставлен антифашистский фарс “Майн кампф” Д. Табори (1991), трагические монологи из романов Василия Гроссмана (“Все течет — жизнь и судьба”, 1990). Как гость Художественного театра, Р. в 1995 г. осуществил постановку “Брехтиана, или Швейк во Второй мировой войне” в декорациях своей давней сотрудницы Т. М. Швеца (в числе исполнителей Н. И. Гуляева, В. М. Невинный, В. В. Невинный).

И. С.

Мария Людомировна Роксанова



(наст. фам. Петровская; 4.5.1874 — 11.1.1958) — актриса. Окончила Филармоническое училище по классу Немировича-Данченко (1897; в выпускных спектаклях играла Марфу в “Царской невесте” Мея и Сваю в “Перчатке” Бьернсона). Ее педагог высоко ценил ее нервное, трепетное дарование и предполагал, что она, с ее

чуткостью к новым токам — художественным и жизненным, будет необходима в том театре, который ему уже мерещился. Станиславский в августе 1897 г. смотрел Р. в подмосковном дачном театре в старомодной пьесе Шпажинского: он нашел ее еще несформировавшейся, подчас неловкой, “без выдающихся данных. Странное дело, однако, к концу спектакля она завладела моей симпатией. Думаю, у нее есть je ne sais quoi, которое притягивает к ней [...] У нее есть обаяние”.

В первом сезоне Р. сыграла княжну Мстиславскую в “Царе Федоре Иоанновиче”, Исмению в “Антигоне”. Предполагалось, что ее индивидуальность и дар раскроются в роли Нины Заречной в “Чайке”. На беду, незадолго до чеховской премьеры жестокий провал постиг постановку Немировича-Данченко “Счастье Греты”, где Р. играла главную роль. Сбитая неудачей, актриса к премьере “Чайки” потерялась от несогласованности режиссерских толкований роли и так и не овладела образом, с которым исходно имела столько точек соприкосновений; Чехов с несвойственной ему резкостью настаивал, что она играть не должна. Если роль и сохранилась за Р., то ее самоощущение актрисы было надломлено. Какие-то надежды еще были для нее связаны с ролью Ганнеле, но спектакль подпал под запрещение. Р. оставалась в театре до конца сезона 1901/02 г., сыграла несколько премьер (Ганна в “Геншеле”, Купава в “Снегурочке”, дочь доктора Штокмана, Татьяна в “Мещанах”). Потом она служила в Товариществе новой драмы у Мейерхольда, в Новом театре в Петербурге, в провинции. В 1904 г. она с мужем, актером Н. Н. Михайловским, играла в Риге в антрепризе Незлобина (Сарра в “Иванове”, поставленном Марджановым одновременно с премьерой МХТ). В 1923—1927 гг. входила в Четвертую студию МХАТ. Позднее

эмигрировала; в начале Второй мировой войны вернулась в СССР, была принята в Камерный театр. Умерла в доме ветеранов сцены.

И. С.

Александр Иосифович Роскин



(29.5.1898, Москва — октябрь 1941, Смоленская обл.) — литературовед, исследователь драматургии и сценических интерпретаций Чехова. Погиб в ополчении. Ему принадлежит книга “Три сестры на сцене Художественного театра” — талантливый опыт фиксации театрального события — спектакля и истории его

создания (вышла посмертно).

Клементина Ивановна Ростовцева



(р.2.3.1924, Тула) — актриса. Н.а.РСФСР (1989). Одна из ярких студенток первого набора Школы-студии, принятых в 1947 г. в МХАТ. Впервые вышла на сцену в роли официантки из штаба Муравьева в “Победителях” Б. Чирскова, играла Насморк в “Синей птице”, Аннушку в “Анне Карениной” (1948). В ранних ее ролях (Поля

в “Мещанах” и Сьюзен в “Домби и сыне”, 1949) проявился ее озорной темперамент и юмор, с которыми были сыграны потом и такие роли, как Мария в “Двенадцатой ночи” (1955), леди Тизл в “Школе злословия” (1955), Дуниша в новой постановке “Вишневого сада” (1958). Острохарактерное дарование Р. проявилось в роли Наташи (“Три сестры”, 1958), а также в ролях Коробочки (“Мертвые души”), Квашни (“На дне”), Пошлепкиной (“Ревизор”), Карпухиной (“Дядюшкин сон”), Манефы (“На всякого мудреца довольно простоты”). Именно эти работы успешно продлили ее творческую жизнь в театре. В 1995 г. она сыграла Настасью в “Прощании с Матёрой”.

Была первой исполнительницей ролей: Елена Озерова (“Хлеб наш насущный”),

Феня (“Зеленая улица”), Ольга Дробот (“Дмитрий Стоянов”), Катя (“Битва в пути”). Среди ее работ также пастушки Доркас и Мопса (“Зимняя сказка”, 1959), Фетинья (“Мертвые души”, 1964), девица Перепелицына (“Село Степанчиково”, 1970), Люба (“Старый Новый год”, 1973), нянька Анфиса (“Три сестры”, 1987). Роли Р. в МХАТ им. Горького — соседка Берленго и Мать в “Синей птице”, вице-губернаторша в “Мертвых душах”, 1-я и 2-я дамы в “Зойкиной квартире”, туристка в “Вьё-Карре”.

В. Давыдов

Болеслав Норберт Иосифович Ростоцкий



(3.8.1912, Москва — 14.5.1981, Москва) — историк театра, педагог. Окончил ГИТИС (1932). Автор работ о Маяковском-драматурге и о Мейерхольде, знаток истории славянских театров. Истории МХТ посвящены два крупных исследования Р., выполненные в соавторстве с Н. Н. Чушкиным, — «Царь Федор Иоаннович» на сцене МХАТ. М., 1940, и сопровождаемая обширной статьей публикация режиссерского экземпляра Немировича-Данченко «Юлий Цезарь». Принимал участие в делах Комиссии по изучению и изданию театрального наследия Станиславского и Немировича-Данченко.

Михаил Михайлович Роцин



(р. 10.11.1933, Казань) — прозаик, драматург. Печатается с 1952 г. Работал в журнале “Новый мир”. Окончил Литературный институт им. Горького в 1958 г. Для театра начал писать в конце 50-х гг.; первые пьесы (остросоциальная “Дружина”, пьеса-притча “Седьмой подвиг Геракла”), обыгрывавшая сходство послесталинской России с царством

204–206
244–246

Не без труда проходили и остальные его пьесы, хотя в них было больше лирики, капризов творческой выдумки, грусти и юмора, чем гражданских чувств и обличений. Взаимоотношения Р. с МХАТ возникли после прихода сюда О. Н. Ефремова и на первых порах достаточно болезненно сплетались с его отношениями с “Современником”: и там и там были поставлены его пьесы о скитаниях очень юной пары “Валентин и Валентина”, 1971 (в МХАТ их играли Е. А. Киндинов и А. А. Вергинская) и драма “Эшелон”, 1975 (истории десятка женщин, в первые недели войны оказавшихся в одной теплушке, с одной судьбой; в МХАТ “Эшелон” режиссировал А. В. Эфрос, здесь были заняты Е. С. Васильева, И. П. Мирошниченко, К. А. Минина, С. И. Коркошко, Е. А. Евстигнеев, В. М. Невинный и др.). Автором обеих сцен он оставался и позднее. Р. любит игру на грани быта и чувствительной сказки (ранняя пьеса “Радуга зимой”) или на грани социального и иронической фантазмагии (“Ремонт”; в этой пьесе выпускались студенты Школы-студии, лидером которых был Ефремов-младший, организатор театра “Современник-II”; в репертуар молодой труппы вошел и “Седьмой подвиг Геракла”). Способность разрешить социальную тему как тему театральную-игровую, прокрасить ее иронией, не сняв ее остроты и узнаваемости, сделала Р. в определенный момент необходимейшим автором О. Н. Ефремова и пришедших с ним вчерашних “современниковцев”. Вслед за “Валентином и Валентиной” и продолжением истории молодых героев “Муж и жена снимают комнату”, где режиссер Р. Г. Виктюк еще боялся довериться нежности, переливчатости, поэтической условности материи автора, были поставлены лирические фантазии-гротески “Старый Новый год” и “Перламутровая Зинаида”. Если последняя пьеса-игра и пострадала от затяжек подготовительного периода, все же работы О. Н. Ефремова, А. А. Вергинской, В. М. Невинного, Е. А. Евстигнеева, О. П. Табакова, Ю. Г. Богатырева давали образцы техники обновленной, содержательно свежей (как давали эти образцы в “Старом Новом годе” — особенно в сцене бани — и А. А. Калягин — Полуорлов, и Е. А. Евстигнеев — философ Адамыч). С 80-х гг. болезнь отдала Р. от прямых творческих занятий; он ведет мастерскую молодых драматургов; издает с 1993 г. журнал “Драматург”.

И. Соловьева

Ида Львовна Рубинштейн



(1885 — 20.9.1960, г. Ванс, Франция) — актриса, танцовщица. Происходила из семьи евреев-миллионеров, брала уроки драматического искусства у Станиславского, а уроки танца — у М. Фокина. Когда в театре В. Ф. Комиссаржевской готовили “Саломею” Уайльда, предложила свои услуги. Для этой роли она действительно

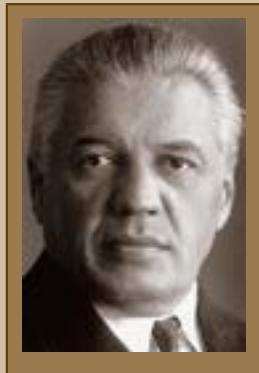
обладала данными: в ней была некая смесь иудейской царевны и героини модерна; изломанность и трагизм; экстравагантность и рискованность поведения (охотилась на львов, предстала публично нагой и пр.); уникальная внешность, словно с графики Бёрдслея — длинные линии узкого тела, волосы Медузы-Горгоны (как писали о ней). Не получив роли у Комиссаржевской, Р. сняла для частного спектакля императорский Михайловский театр, пригласив композитором Глазунова, художником Бакста, а режиссером Мейерхольда. Цензура запретила это представление, и она показала публике только “Пляску семи покрывал”. Во время “Русских сезонов” сыграла Саломею в Париже (постановка А. Санина, театр “Шатле”, 1912). Играла заглавные роли в пьесах Д’Аннунцио “Мученичество святого Себастьяна” (подобно Саре Бернар, Р. тяготела к мужским ролям) и “Пизанелла, или Благоуханная смерть” (Париж, театр “Шатле”, 1913, реж. Мейерхольд, худ. Бакст, хореограф Фокин). Танцевала в балетах Фокина Шехеразаду и Клеопатру. Станиславский приехал в Париж, когда весь город был заклеен ее афишами; в письме жене он, сопоставляя судьбу Р. с метаниями своей собственной дочери, писал: “Знал я ее такой же, как Кира. Только кончила гимназию. Звал я ее учиться как следует. Она нашла Художественный театр устаревшим. Была любительницей, училась всему и во Франции, и в Германии, и в Англии. Хотела быть немецкой актрисой. Опять пришла ко мне. Опять не послушала... Потом планы с Мейерхольдом, с Саниным, строили театр на Неве. Опять пришла в Художественный театр. Опять не послушалась. Сходилась с Дункан, та прогнала ее... Сегодня иду смотреть для назидания — к чему приводят гордость, самомнение и невежество в искусстве”.

И. С.

199–201

Авгья, который меньше всего склонен чистить свои знаменитые конюшни) в момент написания на сцену не попали.

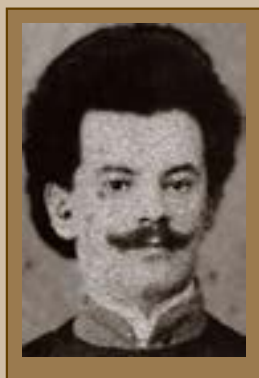
Николай Александрович Румянцев



(6.12.1874, Москва – 21.5.1948, Нью-Йорк) – врач, актер, театральный деятель. Поступил в МХТ в 1902 г. (Станиславский в мае писал Чехову: “В труппу принят молодой и очень симпатичный доктор с хорошими сценическими данными. Фамилию забыл – Рязанцев?” Сходен был отзыв Немировича-Данченко: “Дебютировал некто

Румянцев, земский врач. Принят. Очень симпатичный господин, сразу полюбившийся всем. Просил 30 р. В месяц, мы ему дали 600 в год”). Начал с роли работника в “Дяде Ване”, играл князя Дмитрия Шуйского в “Царе Федоре Иоанновиче”, Кривого Зоба в “На дне”, патера Черниковского в “Борисе Годунове” и др. Однако вскоре Р. переключился на административную деятельность; работал в правлении театра, заведовал финансовой и хозяйственной частью. К актерской практике вернулся по необходимости, совмещая ее с выполнением чисто деловых функций во время гастролей МХАТ за рубежом (1922–1924): играл писца и председателя суда в “Братьях Карамазовых”, Гаврилу в “Иванове”. После 1925 г. расстался с МХАТ.

Григорий Давыдович Рындзюнский

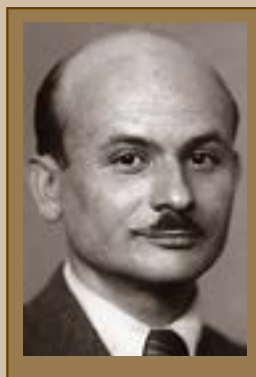


(1873 – 1937) – юрист; студентом принимал участие в спектаклях Общества искусства и литературы. Был приглашен в 1898 г. в Художественный театр как помощник заведующего конторой МХТ (тогда весьма малочисленной – в ней были кроме Р. еще В. В. Назаров, бухгалтер А. В. Зоткин, “полицмейстер театра” Л. А. фон

Фессинг и рассыльный с библиотекаршей). С 1899 по 1902 г. – секретарь дирекции. Большую ценность представляет составленный им отчет о деятельности МХТ за первый сезон, полно и внятно представивший всю деловую и творче-

скую часть жизни театра (он был издан ограниченным тиражом для пайщиков и для ближайшего окружения МХТ; подготовленный так же отчет Р. за второй сезон остался в рукописи). В те же годы был помощником присяжного поверенного В. А. Маклакова (в дальнейшем видного общественного деятеля, друга МХТ).

Вадим Федорович Рындин



(2.1.1902, Москва – 9.4.1974, Москва) – театральный художник. Нар.худ.СССР (1962). В 1917–1920 гг. учится в Свободных художественных мастерских (Воронеж), в 1922–1924 гг. – в московском ВХУТЕМАСе. Член художественных объединений “Маковец”, ОМХ, “Четыре искусства”, на выставках которых пока-

152
280
336

зывает станковые графические работы. Графикой и живописью впоследствии занимается постоянно. Начало работы в театре – в Воронеже в 1922–1924 гг. (“Разбойники” Шиллера, “Гамлет” Шекспира, “Ревизор” Гоголя). С 1925 г. – в Камерном театре (вначале художником-исполнителем). В 1927 г. дебютирует там как художник-постановщик (“Заговор равных” М. Левидова, постановка А. Таирова). В 1931–1934 гг. – главный художник Камерного театра, где формируются черты сценографического стиля Р.

Он не принадлежал к конструктивистам, не тяготел к открытой функциональности оформления, к игре натуральными фактурами. Творчеству Р. этого периода свойственны применение единой установки, тяготение к сценической метафоре, открытая театральность, лаконизм, графическая четкость и ясность композиции. Среди наиболее значительных работ Р. в Камерном театре – “Машиналь” С. Тредуэлл (1933), “Оптимистическая трагедия” Вс. Вишневского (1933). Впоследствии главный художник московских театров: 1935–1944, 1947–1953 гг. – Театр им. Вахтангова; 1944–1947 гг. – Театр драмы; 1953–1974 гг. – Большой театр.

В МХАТ приглашен в 1937 г. для оформления пьесы Н. Вирты “Земля” (борьба с кулаками на Тамбовщине). Выбор режиссуры (Л. Леонидов, Н. Горчаков) мог пока-

заться неожиданным: Р. имел репутацию художника-урбаниста, а в МХАТ ему предстояло воплотить стихию крестьянской жизни и классовой борьбы в деревне в духе психологического реализма, что Р. и сделал. Первые Р. решил спектакль в живописной манере, доказав, что владеет и ею. Умело вписав в пейзаж сельские постройки (богатый, “под железом” дом кулака Сторожева, убогую мазанку беднячки Мавры), Р. сосредоточил внимание на различных состояниях земли. Живописное решение неба соседствовало с изобретательной разработкой фактур земли, осуществленной под руководством И. Я. Гремиславского. “Борозды свежеспашанной земли, – вспоминал Р., – мы решили в виде полос грубого темного войлока, для зеленой нашли фактуру мохнатой простыни, а ржаное поле сделали с помощью золотистых тростниковых венчиков”. Монументализированные пейзажи “Земли” были эффектны и убедительны. Немирович-Данченко при разборе спектакля говорил об их излишней парадности. Вслед за “Землей” Р. оформляет пьесу Горького “Достигаев и другие” (1938) в духе бытовой достоверности: павильоны давали необходимое представление о социальной среде, образе жизни, эпохе. Узнать в эскизах к “Достигаеву” художника Камерного театра было уже совсем невозможно. Овладев достоверной разработкой интерьеров в духе психологической декорации, Р. не раз использовал эти приемы в последующие годы, когда реализмом считалось исключительно “изображение жизни в формах самой жизни”. Однако в художнике жила потребность разрушить рамки быта, жила страсть к смелым обобщениям, потребность в театральной игре, время от времени взрываясь неистовой гиперболизацией (“Сыновья трех рек”, 1944; “Сирано де Бержерак”, 1942), воплощаясь в сценографических метафорах (“Молодая гвардия”, 1947; “Гамлет”, 1954). Работая в опере, Р. создает эффектные монументализированные композиции, романтические декорации, отмеченные серьезной живописной культурой. Приглашенный в МХАТ на “Зимнюю сказку” Шекспира (1958, постановка М. Кедрова), Р. сочиняет красивую живописную среду в духе спектаклей в Большом театре, а в “Нахлебнике” Тургенева (1969, постановка Г. Конского) словно бы вспоминает о своем мхатовском “Достигаеве”.

А. Михайлова

Ия Сергеевна Саввина



(р.2.3.1936, Воронеж) — актриса. Н.а.СССР (1990). Окончила МГУ, играла в Студенческом театре в спектакле “Такая любовь” П. Когоута. Настоящую известность принес С. фильм И. Хейфица “Дама с собачкой”. Много лет работала в Театре им. Моссовета, где сыграла Нору в “Норе” Ибсена, Сою в “Петербургских сновиде-

ниях” по Достоевскому, Фэри в “Странной миссис Сэвидж”, Сашу Душечкину в “Турбазе”, Машу в “Ленинградском проспекте”. Творческое партнерство с такими мастерами, как Фаина Раневская и др., дало материал для написанных ею портретов-воспоминаний, собранных в книгу “Статьи разных лет” (1996). Человек широких познаний и неподдельной культуры, С. вела просветительские передачи на телевидении, посвященные русскому искусству. В МХАТ поступила в феврале 1979 г., но участвовать в спектаклях начала раньше. Первая роль — Марья Львовна (“Дачники”, 1977). В ее “послужном списке” Вязникова (“Обратная связь”, 1977), мать (“Эльдорадо”, 1978), Галина (“Утиная охота”, 1979), Полина Андреевна (“Чайка”, 1980), Коллонтай (“Так победим!”, 1981), Миленина (“Заседание парткома”, 1981), Войницкая (“Дядя Ваня”, 1985), Калерия Федоровна (“Серебряная свадьба”, 1985), Лиззи (“Перламутровая Зинаида”, 1987), Лика (“Московский хор”, 1988), Шарлотта (“Вишневы сад”, 1989), Зинаида Савишна (“Иванов”, 1990), Хлестова (“Горе от ума”, 1992), баба Даша (“Плач в пригоршню”, 1993), Беляева (“Новый американец”, 1994), Кабанова (“Гроза”, 1996), Анфиса (“Три сестры”, 1997) и др. В лучших своих работах С. соединяет смелое владение пестрой палитрой русской характерности с потаенным национальным трагизмом.

К. Р.

Маргарита Георгиевна Савицкая



(30.10.1868, г. Семенов — 27.3.1911, Москва) — актриса, одна из основателей МХТ. Родом из дворян. После окончания гимназии в Казани там же училась на курсах сестер милосердия, ездила “на холеру” (самоотверженная отзывчивость такого рода осталась у нее навсегда). В 1895 г. поступила в Филармоническое училище по классу Вл. И.

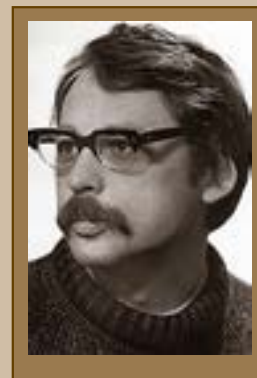
27
71

Немировича-Данченко; окончила вместе с О. Л. Книппер и Вс. Э. Мейерхольдом. Знакомая с нею, К. С. Станиславский писал: “Восхитительная... Выйдет толк”. “Пришел в восторг от ее голоса и темперамента”. При распределении ролей в “Царе Федоре Иоанновиче” он, однако, усомнился: “Об Ирине думал и говорил много... Савицкая? — Нет, ей скорее играть Бориса или Грозного. Это силища, мало женщины”. Царицу Ирину она все же сыграла — по своему. Она не искала той покоряющей женственности манкости, которая пленяла в царице — Книппер, — находила силу любви-смирения, иноческую мудрость и печаль; ее Ирина угадывала и чтילה святость своего супруга-простоца. Вслед за Ириной в “Царе Федоре Иоанновиче” С. в первые сезоны МХТ играла Антигону в трагедии Софокла, Магду в гауптмановском “Потонувшем колоколе”, царицу Марию в “Смерти Иоанна Грозного”, Ирену в драме Ибсена “Когда мы, мертвые, пробуждаемся”, жену Брута Порцию в “Юлии Цезаре”, фру Альвинг в “Привидениях”. У нее были все данные для трагического репертуара: внутренняя сила, высота духовного настроения, огромные выразительные глаза, контральный голос. Но роли этого плана были редки в МХТ. Посреди сезона 1908/09 г. мелькнула информация, что МХТ будет ставить “Грозу” (Катерина — Савицкая, Тихон — Москвин). Идея вскоре отпала. Когда в театре был задуман “Бранд”, С. (как все ученики Немировича-Данченко, “зараженная” Ибсеном) могла верить, что Агнес — героически-покорная спутница максималиста, так же способная на внезапность порыва вслед ему, как и на бесконечное терпение в сыром, бессолнечном доме под скалами, — ее роль. Однако Агнес сыграла не она, а Мария Германова. То

драматическое и самоотверженное, что было “нотой” С., смогло раскрыться в репертуаре, близком материалу русской повседневности: она играла умирающую Анну в “На дне”; в “Вишневом саде” после М. Ф. Андреевой и Н. Н. Литовцевой сыграла в 1907 г. Варю, — Станиславский сказал, что роль надо бы изначально отдать ей и никому другому: ни одна Варя до нее не была так предана дому, так заботлива, так тайно готова к счастью, которое ее обходит. Выдающимся ее созданием была Ольга в “Трех сестрах”: неиссякающая нежность к людям в доме, покорность судьбе при тайном, без ропота, сознании в себе не востребуемых сил. Эту роль высоко ценила Марья Николаевна Ермолова, дружески сблизившаяся с С. в последние годы ее жизни. Станиславский, наедине с самой собой анализируя в записных книжках, перед кем в труппе он грешен, первой называл С.: вот актриса, отдающая театру всё, получающая — мало. Он назначал ей роль королевы в “Гамлете” и спорил с Гордоном Крэггом, который делал иной выбор. Впрочем, ко времени премьеры “Гамлета” С. уже не было в живых. Ее ранняя могила на Ново-Девичьем кладбище стала первой “своей” могилой Художественного театра рядом с памятником Чехова. Статья Немировича-Данченко, посвященная ушедшей актрисе, была озаглавлена: “Тихому, ясному свету...” С. осталась в памяти своего родного театра образцом культивировавшейся здесь этики.

И. Соловьева

Владимир Петрович Салюк



(р.13.8.1939, Одесса) — режиссер. Первое образование — техническое — получил в Ленинграде. В 1965 г. окончил Школу-студию. В МХАТ работал с 1971 по 1987 г. Постановщик спектаклей: “Похожий на льва” Р. Ибрагимбекова, (1974), “Последний шанс” В. Быкова (1975), “Дачники” М. Горького (1977), “Возчик Геншель” Г. Гауптмана

(1981). Участвовал в работе над спектаклями “Последние” М. Горького (1971), “Святая святых” И. Друце (1978).

Мария Александровна Самарова



(в замуж. Грекова; 2.4.1852, Москва — 31.5.1919, Москва) — актриса, педагог. Владелица костюмерной мастерской. Сценическую деятельность начала, играя в любительских кружках, из которых наиболее известные — Шекспировский и Артистический и Общество искусства и литературы.

Драматическому искусству училась у И. В. Самарина.

В МХТ с основания театра. Сыграла здесь 21 роль, причем в двадцати была первой исполнительницей. Среди них: Волохова (“Царь Федор Иоаннович”), тетя Юлия (“Эда Габлер”), Марина (“Дядя Ваня”), г-жа Фокерат (“Одинокие”), Бобылиха (“Снегурочка”), Занковская (“В мечтах”), Анфиса (“Три сестры”), Квашня (“На дне”), Зинаида Савишна (“Иванов”), Хлестова (“Горе от ума”), Ислаева (“Месяц в деревне”), Глумова (“На всякого мудреца довольно простоты”) и др.

С. — очень разнообразная характерная актриса. К ее сценическим шедеврам относили няньку Марину, плаксивую сквалыгу Зюзюшку (“Иванов”), Квашню и г-жу Фокерат. Станиславский оставил ее портрет: “М. А. Самарова — в молодости очаровательная худенькая и пикантная женщина, а под старость очень полная, маститая, смелая по лепке образов и их трактовке, всегда с большим талантом, юмором и умом. [...] В ее таланте было что-то увесистое, сочное, жирное — основательное” (КС-9, т.6, с. 119-120).

О. Р.

Александр Акимович Санин



(наст. фам. Шенберг; 3.4.1869 — 8.5.1956) — режиссер, актер. Окончил Московский университет. Со Станиславским встретился в 1887 г. и затем вошел в созданное им Общество искусства и литературы. Вступил в МХТ при его создании. Среди ролей, первым исполнителем которых здесь был С., — Луп-

Клешнин в “Царе Федоре Иоанновиче”, Водяной в “Потонувшем колоколе”, Захарын-Юрьев в “Смерти Иоанна Грозного”, старик Фокерат в “Одиноких”, доктор Реллинг в “Дикой утке”, Алфеев в “В мечтах”. Станиславский проставил имя С. как имя режиссера рядом со своим на афишах многих спектаклей первых сезонов (“Царь Федор Иоаннович”, “Смерть Иоанна Грозного”, “Венецианский купец”, “Потонувший колокол”, “Самоуправцы”, “Снегурочка” и др.). С. был в ответе за массовые сцены, столь важные в первых постановках. Самостоятельной режиссерской работой его была “Антигона” Софокла (1899). После того как при смене организационных основ театра в 1902 г. С. счел себя обиженным и оставил МХТ (перешел в Александринский театр, где служил по 1907), Станиславский неоднократно выражал желание вновь сотрудничать с ним. Его работы на императорской сцене и затем в Старинном театре и в антрепризе Дягилева отмечены вынесенной им из МХТ постановочной культурой. Станиславский высоко оценил спектакль своего прежнего соратника в Свободном театре (“Сорочинская ярмарка” на музыку Мусоргского, 1913). В январе 1917 г. С. вернулся в МХТ и пробыл там до 1919 г., не завершив ни одной постановки. С 1922 г. за границей вместе с женой (в девичестве Л. С. Мизинова, известная биографам Чехова как Лика, предполагаемый прообраз Нины Заречной).

Клавдий Николаевич Сапунов



(? — 29.11.1915, Москва) — театральный художник; его должность в МХТ, где он служил с 1902 по 1903 г. и с 1909 по 1915 г., официально называлась “помощник заведующего сценой”. Работал вместе с В. А. Симовым над декорациями “На дне” и др. спектаклями; про его занятия с учениками-макетчиками в художественной мастерской Немирович-

Данченко в 1910 г. писал с одобрением: “Они не только делали макеты, а быстро приводили в исполнение все замыслы, рисовали мебель, искали ее по Москве и по имениям, заказывали, подыскивали вещи, сводили в гармонии тонов уже на сцене. [...] Мебель, одеяло, скатерть, аба-

жур, чашки, все, что на сцене сводилось в известный тон”. Труд С. был особенно оценен после “Братьев Карамазовых”, где этот “известный тон” создавался именно усилиями С.

Михаил Алексеевич Сахаров



(29.11.1869, Таруса — 22.11.1961) — фотограф, или, как он сам определял свою профессию, “художник светописи”. Один из выдающихся русских мастеров фотоискусства (большая золотая медаль на Всемирной выставке в Париже, 1900). Формально в штате МХАТ он был только в 1949—1956 гг., но его работа здесь началась

гораздо раньше, с 1898 г., и продолжалась далее. Известна обостренная требовательность Станиславского к качеству театральных фотографий, его гневная реакция в тех случаях, когда работы, получившие распространение, казались ему неточно передающими спектакль (так им были в 1906-м забракованы фотографии В. В. Назарова, с которым сотрудничал со времен Общества искусства и литературы). По-видимому, именно в С. руководители театра нашли наиболее близкого их задачам мастера. От серий фотографий, выполненных фирмой Шерер и Набольцы и продававшихся как открытки, работы С. отличались стремлением не столько зафиксировать “по кадрам” движение сценической фабулы, но и чуткостью к стилю, к настроению. Снимки С. входят естественной и необходимой составной частью в книги, сделанные биографом и поэтом МХТ Н. Е. Эфросом: монографии о спектаклях “Три сестры”, “Вишневый сад”, “На дне”, юбилейный том “Московский Художественный театр. 1898—1923” заключаются фразой: “Все снимки в книге работы художника светописи М. Сахарова (иногда в соавторстве с П. Орловым). С. участвовал в книге “Московский Художественный театр Второй” (М., 1925). Все снимки сцен, персонажей, документов и групп — как это оговорено на последнем листе — в образцовом издании “Московский Художественный театр в иллюстрациях и документах” (М., 1938) также сделаны С.

И. С.

Василий Григорьевич Сахновский



(18.2.1886, Дорогобуж — 26.2.1945, Москва) — режиссер, театральный исследователь, педагог. Н.а.РСФСР (1938). “Сахновский в Художественном театре. Это ведь событие!” — так в письме от 6 ноября 1926 г. Немирович-Данченко откликнулся из Голливуда на известие о вступлении в труппу одного из самых сложных и культурных

130
131
148

мастеров современной режиссуры. С. получил образование на философском ф-те университета во Фрейбурге, затем в 1910 г. окончил историко-филологический ф-т в Москве. Театром начал заниматься сначала как историк, затем как лектор и критик в журналах “Студия” и “Маски”. Вошел в 1912 г. в московскую студию Ф. Ф. Комиссаржевского, чьи идеи романтического театра он разделял. В 1914 г. начал здесь режиссерские опыты — сначала в соавторстве (“Дмитрий Донской” Озерова, 1914), потом самостоятельно (“Ванька Ключник и паж Жеан” Ф. Сологуба и “Скверный анекдот” по Достоевскому, 1916; “Реквием” Л. Андреева, 1917; “Лулу” Ведекинда, 1918). Его программа в искусстве была заострена против бытовизма: он изложил ее в брошюре “Художественный театр и романтизм на сцене. Письмо к К. С. Станиславскому” (1917). Свои идеи он осуществлял в созданном им недолговечном Показательном театре (1919). В возрожденном им на короткое время Театре им. В. Ф. Комиссаржевской решал “Мертвые души”, “Отжитое время”. С В. Н. Поповой в центральной роли ставил “Грозу” Островского, в декорациях И. М. Рабиновича — “Дон Карлоса” Шиллера. Продолжал свои труды теоретика в группе при ГАХН (Академия художественных наук).

Когда его приглашали в МХАТ, предполагалось, что С. вернется тут к волновавшим его русским авторам (Гоголь, Сухово-Кобылин, Островский) и к темам трагической сатиры. Однако “Смерть Тарелкина” тяготила начавших репетировать актеров своей холодной, режущей саркастичностью, и работу остановили. Станиславский восхищался постановкой “Унтиловска” Л. Леонова, в которой С. разгадывал гиперболичность образов, густоту провинциаль-

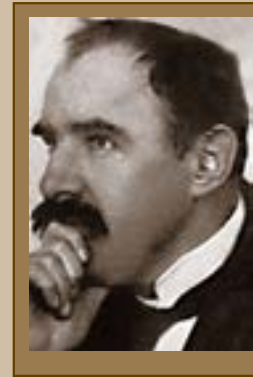
ной тоски и мечты, — но спектакль, работа над которым растянулась на два года, не имел успеха. В “Дядюшкином сне” по Достоевскому (1929) и в “Мертвых душах” по Гоголю (1932) режиссерские и философские идеи С. были слишком властно скорректированы руководителями театра (что до “Мертвых душ”, то тут все изменили в корне). Высоко ценя интеллект и культуру С., его эрудицию и заразительность его поэтического прочтения пьес, ценя его участие в постановках (в “Егоре Булычове и других”, 1934, и особенно в “Анне Карениной”, 1937), поручив ему ряд важнейших функций (в 1932 он стал заместителем директора МХАТ по художественной части), “художественники” все же с трудом сроднились с его дарованием. Он и сам мало использовал свою индивидуальность в таких спектаклях, как “Взлет” по извлеченной из “самотека” пьесе Ф. Ваграмова (из жизни военных летчиков, 1930); в “Трудовом хлебе” Островского и в “Школе злословия” он лишь корректировал режиссуру А. Н. Грибова и Н. А. Подгорного, Н. М. Горчакова и П. С. Ларгина. Попыткой вернуться к своим идеям романтического театра, к гиперболизму образности и философскому ее подтексту была работа над “Половчанскими садами” (1939).

В первый год войны С. был арестован по подозрению, будто его отказ от эвакуации (он был тяжело болен) связывался с желанием дождаться гитлеровцев. Немирович-Данченко удалось выволить его. Сохранилось письмо к И. В. Сталину от 18 декабря 1942 г.: “Художественный театр остро нуждается в крупном режиссере. Сам я способен уже лишь руководить. И пока не сошел со сцены, стремлюсь наладить будущее. Особенно дорожу временем именно настоящим, которое словно требует именно теперь осмотреться, изъять накопившиеся болячки, начисто организоваться. А между тем лучший из имеющихся у меня двух-трех, В. Г. Сахновский (“Мертвые души”, “Анна Каренина” и др.) выслан из Москвы. [...] Как режиссер Сахновский незаменим. Достаточно сказать, что совершенно замерли работы по “Гамлету”. А я успел подготовить подробный план еще Шекспира “Антоний и Клеопатра”. И обязанности главного режиссера у нас висят в воздухе. Если можно, дорогой наш покровитель, если это не угрожает, — помогите вернуть его” (архив НД, № 1410). Отклик на просьбу не замедлил, через два дня Немирович-Данченко телеграфировал С.: “Вы свободны. Ждем”. С. вернулся к работе над “Гамлетом”, которую вел сначала с Н.-Д., а после его кончины до своей скоропо-

стижной смерти — один. С 1943 г. С. возглавлял организованную по инициативе Немировича-Данченко Школу-студию, работал в ГИТИСе на созданной им кафедре режиссуры, занимался теорией театра. После выхода его книги “Мысли о режиссуре” (М., 1947) был посмертно обвинен в формализме, преклонении перед Западом, идеализме и пр.

И. Соловьева

Илья Александрович Сац



(18.4.1875, Чернобыль Киевской губ. — 11.10.1912, Москва) — композитор. Учился в Московской консерватории у С. И. Танеева. Бросил занятия в 1899 г., чтобы участвовать в организованной Львом Толстым помощи голодающим на Волге. Будучи под подозрением в антиправительственной деятельности, сначала уехал за границу, а

50
52
54
67
71

затем (как бы предупреждая высылку) — в Сибирь. По возвращении в Москву через Сулержицкого установил близкие контакты с МХТ (дирижерский класс Филармонического училища окончил в 1907, уже работая тут). Один из создателей Студии на Поварской (заведующий музыкальной частью, музыка к “Смерти Тентажиля” Метерлинка). После закрытия студии Станиславский позвал его в МХТ. С. принадлежит музыкальное решение спектаклей “Драма жизни” и “Жизнь Человека” (1907), “Синяя птица” (1908), “Анатэма” (1909), “Miserere” (1910), “У жизни в лапах” (1911). В “Моей жизни в искусстве” есть отдельная глава “И. А. Сац и Л. А. Сулержицкий”. “Я думаю, — пишет Станиславский, — что за все существование театра И. А. Сац впервые явил пример того, как нужно относиться к музыке в нашем драматическом искусстве. Прежде чем начать работу, он присутствовал на всех репетициях, принимал непосредственное участие как режиссер в изучении пьесы и в разработке плана постановки. Посвященный во все тонкости общего замысла, он понимал и чувствовал не хуже нас, где, т.е. в каком именно месте пьесы, для чего, т.е. в помощь ли режиссеру, для общего настроения пьесы или в помощь актеру, которому не хватает известных элементов для передачи отдельных мест роли, или же ради выявления основной идеи пьесы нужна была его

музыка. Сущность, квинтэссенцию каждой репетиционной работы композитор оформлял и фиксировал в музыкальной теме или созвучиях, которые являлись материалом для будущей музыки. Ее он писал уже в самый последний момент, когда нельзя было больше ждать. [...] Его музыка была всегда необходимой и неотъемлемой частью целого спектакля". С. с 1906 г. и до конца дней был в штате Художественного театра. Как композитор он сотрудничал также со Старинным театром в СПб. ("Игра о Робене и Марион", "Действо о Теофиле", "Нынешние братья", сезон 1907/08; "Чистилище святого Патрика" Кальдерона, сезон 1911/12). Работал также для Малого театра, для театра В. Ф. Комиссаржевской. Незадолго до своей ранней смерти вел переговоры с Рейнхардтом о "Макбете" и "Буре".

Страдая тяжелыми депрессиями, выразил трагизм своего непонимания в музыке к "Гамлету" (постановка Крэга, 1911), С. тянулся к пряной веселости кабаретной культуры, участвовал в ее деловых начинаниях, писал оперы-пародии ("Месть Любви", "Восточные сладости"), работал в "Летучей мыши", "Кривом зеркале", избрел номера для капустников. Его сложный облик постарались закрепить составители сборника воспоминаний "Илья Сац" (М. – Пг., 1923).

И. С.

Николай Капитонович Свободин



(наст. фам. Печкин; 8.5.1898, село Узморье, Самарская губ. – 21.9.1965, Москва) – актер, педагог. Н.а.РСФСР (1954). Из семьи земского счетовода. Сценическую деятельность начал в Театре Политпросвета в Новоузенске в 1917 г. Работал в провинциальных студиях и театрах. В 1922 г. командирован в Москву, где окончил

Высшие театральные мастерские Малого театра (1925). С 1925 по 1938 г. – артист Студии Малого театра (в дальнейшем – Новый театр, где он был одним из ведущих мастеров). В МХАТ с 1938 г. до конца жизни. В небольших ролях (Унус, "Половчанские сады"; Скептик, "Кремлевские куранты"; посол, "Залп «Авроры»") С. проявил присущий ему дар сценической графики, ироничной

точности; однако ему, как правило, доставались в дальнейшем вводы, – С. пришлось заменять такого мастера, как Хмелев (Тузенбах, "Три сестры", 1941; князь, "Дядюшкин сон", 1943; Каренин, "Анна Каренина", 1963). Вводами были и его роли Актера в "На дне", Кулыгина в "Трех сестрах", Дулебова в "Талантах и поклонниках", Сахатова в "Плодах просвещения", Плюшкина в "Мертвых душах". Среди других его ролей – кардинал Бирнч ("Заговор обреченных"), Бачей ("За власть Советов"), адмирал Веспери ("Убийца"). Судьба С. была еще одним подтверждением того, о чем в 30-е гг. говорил Немирович-Данченко: Художественный театр тех лет с трудом принимал зрелых артистов иной школы и не становился благоприятной средой для их талантов.

Оливер Мартин Сейлер



(20.10.1887, г. Хантингтон, штат Индиана – 1958, Ларчмонт, штат Нью-Йорк) – американский критик и публицист. С 1909 по 1920 г. был штатным сотрудником газеты "Индианаполис ньюс" и корреспондентом "Бостон ивнинг транскрипт" с 1915 по 1922 г. По итогам шестимесячной командировки в Россию в 1917–1918

гг. С. написал две книги: "Россия белая или красная?" (1919) и "Русский театр в годы революции" (1920, второе изд. – "Русский театр", 1922). Более двадцати лет был совладельцем фирмы по рекламе шоу-бизнеса. В числе его клиентов был Морис Гест, вместе с которым С. выступил организатором гастролей МХАТ в США в 1923–1924 гг. Впоследствии под эгидой фирмы Геста он как редактор выпустил сборники "Русские пьесы из репертуара Московского Художественного театра", "Пьесы из репертуара Элеоноры Дузе", "Макс Рейнхардт и его театр" (1924) и "Пьесы из репертуара Музыкальной студии МХТ". Вышли в свет его монографии "Русские актеры в Америке" (1923), "Московский Художественный театр изнутри" (1925) и "Бунт в искусстве" (1930). Ему принадлежат также статьи по английскому и американскому театру в приложении к "Новой международной энциклопедии". С 1941 по 1953 г. С. стоял во главе Ассоциации театральных директоров и

пресс-агентов. Он был одним из основателей кафе "Вход за кулисы" (Stage Door Canteen) и членом попечительского совета American Theatre Wing с 1942 г. Незадолго до смерти С. был одним из продюсеров этапной офф-бродвейской постановки "Улисс в ночном городе", основанной на "Улиссе" Джеймса Джойса.

Лоренс Селивик

Виктор Владимирович Селиванов



(30.3.1910, Москва – 6.9.1980, Москва) – художник-декоратор. Засл.худ.РСФСР. Начинал как чертежник и техник-архитектор (окончил специальные курсы, готовившие людей этой профессии), принимал участие в работах Института истории материальной культуры. Окончив художественный факультет

Московского текстильного университета в 1940 г., поступил в МХАТ; культуру Художественного театра воспринял от И. Я. Гремиславского. Его специальностью стало создание сценической мебели и разработка архитектурных деталей декораций (С. – автор книги "Театральная мебель"). Работал с художниками В. В. Дмитриевым ("Три сестры", "Кремлевские куранты"), "Последняя жертва", "Дядя Ваня"), П. В. Вильямсом, И. М. Рабиновичем, Н. А. Шифриным и др. Ему принадлежат также эскизы мебели для внутренних помещений МХАТ, выполненные с тонким чувством общего стиля здания; по его рисунку печатались афиши и программы театра, выпускались значки, памятные медали. Ушел в 1971 г. Преподавал на постановочном ф-те Школь-студии.

Виктор Николаевич Сергачев

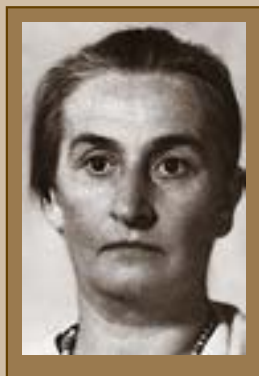


(р.24.11.1934, ст. Борзя Читинской обл.) – актер, режиссер. Н.а.РСФСР (1989). Окончил Школу-студию в 1956 г. (руководитель курса П. В. Массальский; среди соучеников О. Басилашвили, Т. Доронина, Е. Евстигнеев, М. Козаков, Р. Максимова).

Был одним из создателей “Студии молодых актеров”, из которой вырос “Современник”. Среди ролей, сыгранных им здесь, — министр нежных чувств (“Голый король”, 1960), Среда (“Белоснежка и семь гномов”, 1962), граф де Гиш (“Сирано де Бержерак”, 1964), Павел Козин (“Традиционный сбор”, 1967), Клещ (“На дне”, 1968). В трилогии “Декабристы”, “Народовольцы”, “Большевики” (1967) играл Никиту Муравьева, первого господина, наркома Цюрупу. Был постановщиком Ефремова в спектакле “Оглянись во гневе” и в опере с И. Квашой исполняющей роль Джимми Портера (1965). Там же начались его режиссерские опыты. Имея чувство причастности к кругу философских и национальных проблем, С. вводит их ответы в такие свои роли, как Пселдонимов в фильме “Скверный анекдот”, в театральные воплощения Чехова и Достоевского. В МХАТ пришел вслед за своим учителем О. Н. Ефремовым в 1971 г. Как режиссер участвовал в постановке Ефремова “Старый Новый год”. Основные роли С.: тесть (“Старый Новый год”, 1973), Бенкендорф (“Медная бабушка”, 1975), дьячок и Хирин (“Чеховские страницы”, 1977, 1990), Медведенко (“Чайка”, 1980), Шабельский (“Иванов”, 1981), Князь (“Дядюшкин сон”, 1981), Адамыч (“Старый Новый год”, 1988), Телегин (“Дядя Ваня”, 1988), Фирс (“Вишневый сад”, 1989), Загорецкий (“Горе от ума”, 1992), патриарх (“Борис Годунов”, 1994). С. сыграл также Михал Михалыча в “Московском хоре”, старшего бухгалтера зоны Соломона в “Олене и шалашовке”, Мефодия в “Перламутровой Зинаиде”, доктора Макарова в “Варварах” и др. В умном сценическом рисунке его ролей преобладает графичность. Поставил в 1996 г. свою инсценировку “Преступления и наказания” Достоевского, в которой взял роль “От автора”.

К. Р.

Татьяна Борисовна Серебрякова



(22.1.1912, Петербург — 15.2.1989, Москва) — художник-декоратор. Засл.худ.РСФСР (1969). Окончила Ленинградское хореографическое училище в 1930 г. и два сезона была актрисой балета Малегота; в 1932 г. поступила в Институт им. Репина. Работала как художник в театрах

Ленинграда, Минска, Казани, а с 1943 по 1983 г. — в Художественном театре. С. — дочь художницы Зинаиды Серебряковой, которая приходилась родной племянницей А. Н. Бенуа и Е. Е. Лансере, внучкой — архитектору Н. Л. Бенуа и скульптору Е. А. Лансере, правнучкой — строителю Большого театра А. К. Кавосу и двоюродной сестрой — театральному живописцу из миланской оперы Ла Скала Н. А. Бенуа. В 1960 г. С. выезжала в Париж, где увиделась с матерью после 36-летней разлуки. Организовала затем выставку работ З. Е. Серебряковой в Москве. С. вносила в свою повседневную деятельность в МХАТ не только высокий профессионализм и наследственную культуру, но и аристократическую неоязнь “черной” работы. После смерти художников-авторов она вела возобновления спектаклей “золотого фонда” МХАТ — “Синей птицы”, “Горячего сердца”, “Врагов”, “Трех сестер”, “Последних дней”; восстановила погибшие декорации “Кремлевских курантов”. С. обладала способностью радостно и изобретательно служить чужому замыслу, находить ему материальное воплощение.

И. С.

Любовь Николаевна Силич



(р.15. 9.1908) — театральный художник. З.д.и.РСФСР (1960). В 1930—1960-х гг. активно работает в музыкальных, драматических театрах, эстрадных коллективах, цирке. В 1950-х гг. — художник танцевального ансамбля “Березка”. Участница Всесоюзных, Всероссийских выставок театрально-декорационного искусства. Персональная выставка

театральных работ — 1943 г., Москва. В МХАТ оформила спектакли “Осенний сад” Л. Хеллман (1956), “Беспокойная старость” Л. Рахманова (1956), “Ученик дьявола” Б. Шоу (1957), “Золотая карета” Л. Леонова (1957), “Вишневый сад” А. Чехова (1958), “Все остается людям” С. Алешина (1959), “Убийца” И. Шоу (1962). В “Золотой карете” С. удачно воплотила предложение режиссуры (П. Марков, В. Орлов, В. Станицын), которая ощущала “необходимость какого-то выхода за стены обычного сценического павильона и в то же время невозможность полного с ним разрыва” (П. Марков). Появилось деление

сцены на верхний и нижний планы: над интерьерами возникали пейзажи древнего русского городка, по которому прокатилась война. Так, в начале спектакля зритель видел в верхней части сцены силуэты голых осенних деревьев, разрушенные купола собора, крыши, небо, где “закатные тучи горят дымно и неярко, как сырые дрова” (Леонов, ремарка к I акту). Затем свет “подавал” зрителям нижнюю часть сцены: номер в районной гостинице, расположившейся в бывшем монастырском подворье — сводчатые потолки, печь, выложенная голубыми изразцами, и современная для тех лет мебель, собранная в этот гостиничный “люкс” для почетных гостей. Пейзажной заставкой к II акту стало закрытое тучами небо, струи дождя, сквозь которые виднелись разрушенные войной дома, а затем перед зрителем открывалась котельная в подвале, где обоживались Непряхины: большой паровой котел посредине, ситцевые занавески, убогая мебель... Этот принцип был проведен через весь спектакль.

А. Михайлова

Виктор Андреевич Симов



(2.4.1858, Москва — 21.8.1935, Москва) — театральный художник. З.д.и.РСФСР (1932). Окончил Училище живописи, ваяния и зодчества (1882) по отделениям зодчества и живописи. Занимался графикой, исторической живописью, архитектурным проектированием. Среди его однокашников и друзей — художники И. Левитан, Н. Касаткин,

11
22
27
36
67
116—117
284—287
298
319

Н. Чехов, А. Рябушкин. В 1885 г. И. Левитан пригласил С. работать в Частной опере С. И. Мамонтова. С. здесь занимался исполнением декораций и осваивал профессию театрального художника. В 1897 г. С. встречается со Станиславским, который привлекает его к работе над оформлением пьесы Гауптмана “Потонувший колокол” в Обществе искусства и литературы (этот спектакль в следующем году был перенесен на сцену МХТ и шел в первый сезон). С 1 мая 1898 г. С. занимает должность художника-декоратора МХТ, на сцене которого оформил 49 спектаклей, начиная с “Царя Федора Иоанновича” А. К. Толстого. Будучи хорошо обученным профессиона-

лом-живописцем, С. не был щедро наделен талантом колориста и острым чувством формы. Однако многие заветы передвижничества принял из первых рук (руководителем училища был В. Г. Перов), и они совпали с присущим ему чувством жизненной правды, даром наблюдательности, вкусом к артельной работе, ощущением действенной природы драмы, пониманием хода режиссерской мысли, способностью увлекаться ею и выращивать ее в себе. С. утверждал, что в МХТ “художник почти равноправен режиссеру”, ибо в его обязанности входит не только воссоздание внешней обстановки, но и раскрытие своими средствами замысла драматурга. Итожа его творческий путь, П. Марков заключал: “он был первым художником-режиссером”. Историческую роль С. в театральном искусстве определили два обстоятельства: встреча со Станиславским и совпадение их художнических устремлений. С. писал, что Станиславского он “слушал и слушался”. Более того — он его понимал и оказался тем художником, который активно формировал эстетику первоначального периода МХТ.

Обладея изрядным запасом жизненных наблюдений, С. тем не менее ездил в целенаправленные экспедиции по сбору материалов едва ли не к каждому спектаклю, заполняя свои бесчисленные альбомы массой зарисовок быта, природы, типов (при подготовке “Снегурочки” — в вологодские края, “Власти тьмы” — в тульскую деревню, “Юлия Цезаря” — в Рим и т.п.). Работу над спектаклем он начинал с портретирования жизни, затем следовал период отбора (иногда — недостаточно строгого), затем — пересказ на язык сценических объемов и фактур. Совместно с режиссурой искал планировки. Термин “пространство” тогда не использовался, но по сути “планировка” являлась схемой пространственного решения.

Пространственные новации Станиславского—Симова оказали существенное влияние на развитие не только отечественного театра. Начиная с “Потонувшего колокола” и “Царя Федора Иоанновича”, они последовательно разрушали плоскость подмостков, того самого “гладкого, грязного театрального пола”, который был ненавистен Станиславскому. Появились разновысотные площадки, возможность строить мизансцены на разных уровнях. Вертикаль начала осваиваться как одна из важных координат пространственных решений театра XX века. Стала использоваться вся глубина сцены, членение ее на планы приобрело содержательный характер. Уже в “Царе Федоре” опробована диагональная композиция (мост в

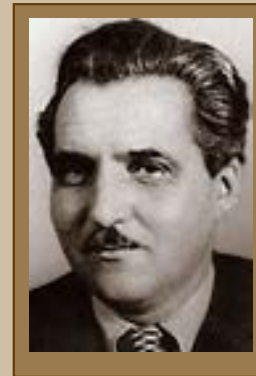
сцене “На Язузе”).

Пространственные находки ранних постановок не вычленились критикой особо, ибо были скрыты бытовым обаянием декораций, служили достоверной психологической жизни актеров. Связь правды актерского существования с правдой исторической и бытовой, выраженной в материально-вещественной среде, стала одним из законов МХТ. Равно как и обязательность “обжитости” всего, что находилось на сцене. Характеристичность вещи, биографичность мебели, аксессуаров — в этом С. не знал себе равных. Вещи охотно вступали во взаимодействие не только с актером, но и со звуковой партитурой спектакля и со светом. Свет в спектаклях С. претерпевал столь же радикальное обновление, как и планировки. С. применил жизненно мотивированные источники сценического света: окно, настольная лампа, приоткрытая дверца печки и т.п. Точность и театральная выразительность воссоздания времен года, состояния природы, времени дня, “обжитые”, узнаваемые интерьеры, которых не знала казенная сцена, точные костюмы — вся симовская часть сценического целого активно способствовала созданию настроения, что было открытием МХТ и новой функцией сценографии (цикл чеховских спектаклей 1898—1904). Жизненная достоверность, бытовая обоснованность, подчиненность актерскому существованию и помощь режиссерским задачам — все эти особенности сценографии С. проявились и в его последних спектаклях на сцене МХАТ (“Бронепоезд 14-69”, 1927; “Мертвые души”, 1932). Будучи подлинно театральным человеком, пользуясь высоким уважением в труппе МХТ (не говоря уже о сотрудниках постановочной части), С. тем не менее в конце жизни сожалел, что служба в театре не позволила ему отдаваться станковой живописи. Между тем живопись как раз не являлась сильной стороной его декорационного мастерства. И. Я. Гремиславский писал о приверженности С. “старым методам декорационной живописи”, что порой разбивало целостность оформления. Даже в спектаклях чеховского цикла “почти все его пейзажи переделывались по несколько раз...”. Открытий, в последствии ставших принципами в работах более поздних мастеров, у С. было много: объединение сцены и зала (“Антигона”), натуральные фактуры (“Власть тьмы”), множество технологических изобретений, различные способы диафрагмирования зеркала сцены и т.п. Когда Станиславский ощутил потребность в новом уровне живописной

культуры, С. помогал “мирискусникам”, приглашенным в МХТ, осваивать секреты театральной техники. В 1912 г. он ушел из МХТ. Работал в Свободном театре с К. Марджановым, в Оперной студии Станиславского, в кинематографической (“Аэлита” 1924; “Коллежский регистратор”, 1925). Участвовал в создании экспериментальной художественной лаборатории МХАТ в сезоне 1925/26 г., разрабатывал идею безколосниковой сцены. Последняя работа в МХАТ — возобновление “Вишневого сада” (1935), которую не успел закончить.

А. Михайлова

Константин (Кирилл) Михайлович Симонов



173
345

(15.11.1915, Петроград — 28.8.1979, Москва) — поэт, прозаик, драматург. В репертуаре МХАТ с его именем связано пять постановок: “Русские люди” (1943), “Русский вопрос” (1947), “Дни и ночи” (1947), “Чужая тень” (1949), “Дым отечества” (1968). Он интересовал собой еще в последние предвоенные месяцы, когда в Театре

им. Ленинского комсомола пошла пьеса “Парень из нашего города”, поражающая житейской верностью и сдержанным героическим настроением. Во время Великой Отечественной войны, когда С. был военным корреспондентом газеты “Красная звезда” и изредка приезжал с фронта в Москву, в фойе Художественного театра его всегда окружали актеры и режиссеры, жадно слушавшие его фронтовые рассказы. Стихотворения “Жди меня” и “Ты помнишь, Алеша, дороги Смоленщины...” были тогда у всех на устах. В. И. Качалов, вместе с другими “стариками” театра эвакуированный в Тбилиси, писал оттуда одному из своих друзей: “За симоновское “Жди меня” — спасибо! Читайте его” (на концертах, разумеется). “Русские люди”, подобно “Фронту” печатавшиеся на страницах газеты “Правда” и ставшие обязательной частью репертуара для театров страны, несомненно обладали для Художественного театра привлекательностью. Немирович-Данченко срочно передавал свои впечатления из Тбилиси в Саратов Москвину: “Пьеса Симонова с большими достоинствами. Мужественная режиссура преодолет налет sentimentalности. Выдержит ли испытание временем после сотни пред-

ставлений в других театрах и когда содержание начнет отходить в прошлое, — будет зависеть от яркой непосредственности исполнителей без актерщины” (архив НД, № 100). “Русские люди” стали одним из последних спектаклей, при создании которых присутствовал основатель театра. Сохранились его замечания некоторым исполнителям. В этой драматической картине всенародного сопротивления фашизму огромное впечатление производили образы, созданные Б. Г. Добронравовым в роли Сафонова, А. Н. Грибовым в роли военфельдшера Глобы и А. М. Комоловой, только еще начинавшей свой актерский путь, в роли шофера Вали. “Дни и ночи”, посвященные Сталинградской эпопее, невольно связывались в восприятии зрителей с непатетичной и волнующей правдивостью знаменитой тогда повести В. Некрасова “В окопах Сталинграда”; в этой инсценировке прозы С. участвовали И. П. Гошева, Н. И. Дорохин, В. О. Топорков, Д. Н. Орлов, А. Н. Грибов и дебютант Владимир Трошин, только что окончивший Школу-студию. МХАТ поставил в годы “борьбы с низкопоклонством перед Западом” пьесу С. “Чужая тень”, сюжет и тональность которой были подсказаны непосредственно Сталиным (выпуск премьеры был приурочен к 70-летию вождя — 21 декабря 1949 г.). Сталинской премией была отмечена работа режиссеров М. Н. Кедрова и А. М. Карева, актеров Б. Н. Ливанова (профессор Трубников), М. А. Титовой (жена Трубникова), Н. И. Боголюбова (Макеев), М. П. Болдуман (Окунев). Впоследствии автор не раз пытался осмыслить логику своего поведения, заставившего его принять этот заказ и инсценировать облыжно предъявлявшиеся группе ученых обвинения в измене родине. Попытка критического самоанализа несомненна и в воспоминаниях С., опубликованных посмертно, и в его пьесе “Четвертый” (поставлена в “Современнике”, 1961; героя, в котором узнается сам автор, играл О. Н. Ефремов). Облик С. — писателя и общественного деятеля — был при всей видимой цельности внутренне сложен. Не случайно он в юности переводил Киплинга: комплекс служителя империи, гребца-каторжанина на великолепной, любимой галере был ему сродни. Он был, без спору, человеком лично храбрым, что доказывает его военная биография. Его патриотизм был неподделен. Он принадлежал к поколению, которое чувствовало реальную близость войны с фашистами; он в самом деле верил, что всякое сомнение в вожде народа — грех против народа, удар по народу. Возможность близко наблюдать

Сталина не отрезвляла С., а лишь усиливала воздействие харизмы, которым обладал его всевластный собеседник.

В истории МХАТ С. должен быть упомянут также как председатель Комиссии по литературному наследию М. А. Булгакова; при его активном содействии были опубликованы многие произведения “Автора театра”, оставшиеся в рукописи.

В. В., И. С.

Владимир Андреевич Синицын



124
127
128

(2.2.1893, Казань — 28.5.1930, Москва) — актер. С детства проявил исключительные способности к музыке и языкам. Богатая фантазия и подверженность настроениям отличали его характер. Театральное образование С. получил в Филармоническом училище, которое окончил в 1915 г. Первый театральный сезон (1915/16) провел в Камерном

театре в Москве. Затем служил в театре “Соловцов” в Киеве (1916/17), играя с Е. А. Полевицкой в “Даме с камелиями” (Арман Дюваль).

“Единственным его любимым театром, который он всегда чтит и помнит сердцем, был театр “Романеск”, — писал один из руководителей театра В. М. Бебутов (“Памяти друга”, “Лит. газ.”, 1930, 2 июня). На сцене “Романеска” (1922–1923) С. играл в жанре романтической мелодрамы в пьесах Дюма: “Монте-Кристо” (Монте-Кристо) и “Нельская башня” (Гольтье д’Ольней).

После закрытия “Романеска” С. переходил из театра в театр, где ему обещали с его участием поставить “Гамлета”, что осуществлено так и не было. Гамлет остался невоплощенной мечтой актера, которого окружающие считали художником с гениальными задатками. В этот период ожиданий Гамлета знаменитой его ролью стал Овод в спектакле Театра им. МГСПС “Праздник крови” (по “Оводу” Войнич, 1923).

В 1926 г. С. поступил в МХАТ, вроде бы далекий его устремлениям, но оказавшийся до некоторой степени ему созвучным. Разнообразный репертуар позволил ему развернуть свой талант со многих сторон: Рылеев (Николай I и декабристы”, 1926), Анри (“Продавцы славы”, 1926), Тальберг (“Дни Турбиных”, 1927), Пьер (“Сестры Жерар”, 1927), Актер (“На дне”, 1928),

Мозгляков (“Дядюшкин сон”, 1929), Яго (“Отелло”, 1930), Тибул (“Три толстяка”, 1930) и др.

В этих работах он умел сочетать силу своей театральности с оригинальными психологическими поисками. Неожиданным стал его Яго, о собственном понимании которого он писал Станиславскому. Отвергая обычные подходы к этой роли (дьявол, интриган, злодей), С. строил психологию Яго на его обманутой любви к Эмилии. По мнению С., Яго “как талантливый актер — удачно скрывает свое страдание, явившееся естественным следствием его одиночества. Яго — одинок” (Летопись, т. 3, с.190). Таким же одиноким С. воспринимал и себя самого в искусстве.

После трагической гибели С. (находясь в гостях, он упал из окна) спектакль “Отелло” без его участия не возобновлялся.

О. Радицева

Роза Абрамовна Сирота



(19.11.1924, Ленинград — 1.11.1995, Петербург) — режиссер. З.д.и.РСФСР (1986). Образование получила в ЛГИТМиКе (ученица Б. В. Зона). В МХАТ с 1979 по 1991 г. Она перешла сюда после многолетней службы в БДТ, где была постоянным помощником Г. А. Товстоногова в работе с актерами (в частности, с И. М. Смоктуновским; в известной степени

ради него С. и намеревалась работать в Художественном театре, куда он перешел). Глубокий знаток актерской природы, мастер психологического анализа, С. как режиссер участвовала в постановках О. Н. Ефремова: “Так победим!”, “Серебряная свадьба”, “Московский хор” (в этом спектакле она выходила на сцену в роли концертмейстера Доры). Самостоятельно поставила на Новой сцене спектакли “Осколки разбитого вдребезги” (1991), “Уважаемые граждане” (1993). Руководила работой молодых режиссеров В. В. Михайлова, О. Г. Бабицкого и Д. К. Гинкаса в постановке драматических новелл Людмилы Петрушевской “Темная комната” (1991).

Николай Лаврентьевич Скорик

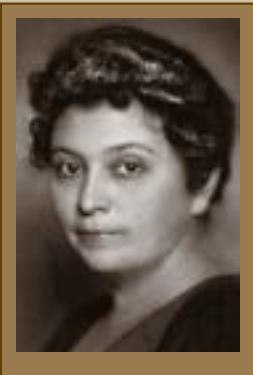


(р. 11.9.1945, Калуга) — режиссер. Окончил Школу-студию в 1976 г. В МХАТ начал работать в 1976 г. в качестве режиссера-стажера. С 1987 г. — режиссер-постановщик. Поставил спектакли: “Дни Турбиных”, “Эквус”, “Несколько танцев под шум дождя”, “Трагики и комедианты”, “Додо”, “Гофман”. Осуществленный им

ярко зрелищный спектакль для детей “Ундина” по пьесе Жироду (1990) стал излюбленным утренником Художественного театра, в какой-то степени сменив “Синюю птицу”, оставшуюся в репертуаре МХАТ им. Горького. Место С. в МХАТ во многом определено его многолетним творческим сотрудничеством с О. Н. Ефремовым. С. помогал Ефремову как режиссер и как консультант музыкальных решений в постановках “Чайки”, “Так победили!”, “Дяди Вани”, “Перламутровой Зинаиды”, “Вишневого сада”, “Трех сестер”.

К. Р.

Елизавета Феофановна Скульская



(26.2.1887, село Кангасс, Херсонская губ. — 15.2.1955, Москва) — актриса. З.а.РСФСР (1948). Родилась в семье учителя. Окончив Херсонскую гимназию, сама также проработала год сельской учительницей. Окончила Филармоническое училище. Сценическую деятельность начала в 1908 г. Работала в драматических театрах Одессы

и Харькова. С 1919 г. вместе с мужем М. М. Гархановым участвовала в гастролях “качаловской группы” по югу России и в Европе. В МХАТ с 1922 по 1954 г. В репертуаре С. на сцене МХАТ — разнообразные характерные роли: Квашня (“На дне”, 1922–1924), Анфиса (“Три сестры”, 1923), губернаторша (“Мертвые души”, 1933), Сумасшедшая барыня

(“Гроза”, 1934), Живоедова (“Смерть Пазухина”, 1939), Забелина (“Кремлевские куранты”, 1942), Пивокурова (“Последняя жертва”, 1944), Толбухина (“Плоды просвещения”, 1952) и др.

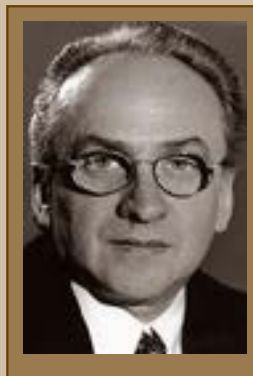
Нина Иосифовна Сластенина



113
114

(23.8.1889, Москва — 29.1.1966, Москва) — актриса. З.а.РСФСР (1954). Театральное образование получила в школе Третьей студии. В 1923–1924 гг. работала в Третьей студии, с 1924 по 1956 г. — в МХАТ. Сыграла графиню-внучку в возобновлении “Горя от ума” (1925), Лопухину в “Елизавете Петровне” (1925). Первая исполнительница ролей графини Альмавива (“Безумный день, или Женитьба Фигаро”, 1927) и Маниловой (“Мертвые души”, 1932). Преданная ученица режиссера этих постановок, Станиславского, С. так же тонко воспринимала уроки Немировича-Данченко, с которым переписывалась во время его пребывания в Голливуде. Грациозность и артистичность, которые отмечал ее партнер по “Женитьбе Фигаро” Ю. А. Завадский, актриса сохраняла и в эпизодических ролях, составлявших большую часть ее репертуара (Амалия Карловна, “Страх”; Елизавета Достигаева, “Егор Булычов и другие”; жена посланника, “Анна Каренина”, и др.).

Анатолий Миронович Смелянский



(р. 13.12.1942, Горький) — историк и деятель театра, доктор искусствоведения. З.д.и. России (1993). Окончил Горьковский педагогический институт. Работая завлитом Горьковского ТЮЗа, одновременно стал выступать как театральный критик и историк театра. В 1975 г. был приглашен в Москву как заведующий литературной частью

ЦТСА, а затем и как научный сотрудник

Института искусствознания; с 1980 г. — в Художественном театре, с которым связана его дальнейшая деятельность. С. одним из первых начал исследовать драматургию Булгакова. В 1986 г. вышла его книга “Михаил Булгаков в Художественном театре” (на английском языке в 1994 под заголовком “Is Comrad Bulgakov dead?”. London, Methuen, New York, Routledge). С 1987 г. С. — проректор Школы-студии по научной части. С. возглавил научно-исследовательский сектор, занятый публикацией наследия основателей МХТ; руководит изданием нового Собрания сочинений Станиславского. С 1997 г. С. заместитель художественного руководителя МХАТ им. Чехова. Статьи С., посвященные современным постановкам классики, собраны в книге “Наши собеседники” (1981). Ведет педагогическую работу в Школе-студии, а также во многих университетах мира.

Борис Александрович Смирнов



163
188–189

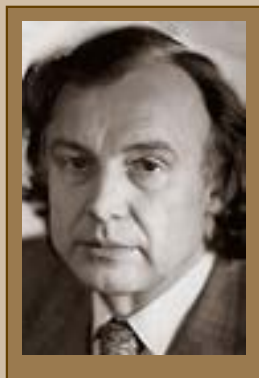
(13.10.1908, Петербург — 19.12.1982, Москва) — актер. Н.а.СССР (1963). Театральное образование получил в Ленинграде (Институт сценического искусства) и там же начал свою карьеру. Играл в Театре-студии С. Радлова. В шекспировских постановках этого режиссера С. был Ромео, Кассио, Лаэрт, Гамлет; в “Привидениях” играл

Освальда, в “Маленьких трагедиях” Пушкина — Моцарта. В 1943–1950 гг. — актер Ленинградского театра Комедии; у Н. П. Акимова играл Ланцелота в “Драконе” Шварца, дон Жуана в “Дон Жуане” Мольера. В Художественный театр вступил уже зрелым мастером; его приглашение в 1955 г. было обусловлено намерением передать ему роль В. И. Ленина в предполагавшемся возобновлении “Кремлевских курантов”. Занимавшаяся этим возобновлением М. О. Кнебель высоко ценила С. после работы с ним над ролью Иванова (она ставила пьесу Чехова в московском Театре им. Пушкина, где С. работал в 1950–1955). Еще до Иванова С. сыграл Бобырева в “Тенях” Салтыкова-Щедрина, поставленных А. Д. Диким. Обе роли в начале 50-х гг. выдвинули С. в центр внимания. Внутренняя поэтичность актера и его сильный интеллектуальный посыл одушевили сыгранную им в Художественном театре роль Ленина

(“Кремлевские куранты”, 1956). Того же персонажа он воплощал в спектаклях МХАТ “Третья патетическая” Погодина (1958), “Шестое июля” Шатрова (1965), “Чрезвычайный посол” А. Тур (1967), но без прежнего успеха. Среди его ролей – директор завода Логинов, дело которого расследуется в “Тяжком обвинении” (1966). Сменив полюса, его спецификой интеллектуального актера и нервом пробовал воспользоваться Б. Н. Ливанов в “Ночной исповеди” А. Арбузова (1967), дав ему роль немецкого полковника Гисслинга, несостоявшегося Гамлета, коротающего ночь перед отступлением в психологических экспериментах. Среди наиболее значительных работ С. в МХАТ – решенный в романтическом ключе Лаврецкий в “Дворянском гнезде” (1957) и Иван Карамазов в “Братьях Карамазовых” (1960).

И. С.

Иннокентий Михайлович Смоктуновский



(28.3.1925, дер. Татьянаовка, Гомская обл. – 3.8.1994, Кубинка, Московская обл.) – актер. На. СССР (1974). Родился в крестьянской семье. В 1943 г. был мобилизован в армию, попал в плен, бежал, вступил в партизанский отряд (награжден медалью “За отвагу”, которую ему вручили в 1992 г. прямо на сцене Художественного

211 театра после спектакля “Мольер”). В
212 1945–1946 гг. учился в театральной студи
213 ии в Красноярске. Потом около десяти
214 лет работал в провинции – в театрах
217–219 Норильска, Махачкалы, Волгограда. В
234–237 1955 г. приехал в Москву, показывался
239 в разных театрах, где получил отказ.
250 Устроился работать в Студии киноактера
251 при Мосфильме. После роли Фарбера в
252 фильме “Солдаты” (1957) был приглашен
257 Г. А. Товстоноговым на роль Мышкина
258 в спектакль “Идиот” по Достоевскому. С 1960 г. работал главным образом в кино. Среди наиболее известных ролей – Куликов (“Девять дней одного года”, реж. М. Ромм), Гамлет (“Гамлет”, реж. Г. Козинцев). В 1973 г. сыграл в Малом театре царя Федора в спектакле “Царь Федор Иоаннович” А. К. Толстого. С 1975 г. до конца жизни – артист Художественного театра. Роль князя Мышкина, сыгранная С. в 1957 г., стала открытием не только новой

актерской индивидуальности, но нового стиля актерской игры. “В исполнении Смоктуновского князь Мышкин – весна света, та самая ранняя весна, что начинается в воздухе, освещении”, – писал Н. Берковский. Одухотворенный, распахнутый навстречу миру, точно светящийся изнутри тихим радостным светом, его Мышкин казался пришельцем, существом иной расы, окружающие люди становились лучше от одного его присутствия. Рельефность каждого жеста, выразительность тела заставляли вспоминать Михаила Чехова. С. был близок Чехову и масштабом таланта, и типом актерской личности – та же тяга к героям с трагической судьбой и без трагического характера, то же обдуманное вдохновение, гипнотическая власть над зрительным залом, та же тяга к безудержному лицедейству и осязательная достоверность воплощения жизни человеческой души.

С. пришел в МХАТ в тот момент, когда в театр пришло много крупных актеров “со стороны”. Но было в индивидуальности артиста качество, которое Олег Ефремов назвал “генетической близостью” к мхатовской школе. “Раньше в работе над ролью у меня быстро наступал такой момент: ну, вот дошел до стенки, герой исчерпан. А теперь я знаю: в стенке есть дверь, за ней – другая комната, а там еще третья, четвертая... Важно, чтобы актер и через него зритель чувствовал: человек неисчерпаем, человек бесконечен”, – определял свое творческое кредо С. Эту бесконечность он сыграл в первой роли на сцене МХАТ – в роли Иванова в чеховском спектакле 1976 г. Его Иванова мучило чувство стыда, он страдал от невыносимого разлада идеала и действительности. Артист наделил своего героя неправильным изяществом облика, особой воздушной походкой, нервной подвижностью аристократических рук. Было понятно, почему от этого Иванова сходят с ума женщины. И вместе с тем он был бесконечно, как-то царственно одинок, все время как будто зяб и никак не мог найти покойного места... Чеховские герои, мир чеховской драматургии оказались необычайно близкими С. Тонкий стилист с великодушным чувством слова, мастер интонации, он строил роли чеховских героев на колебаниях светотени. Страдающий, все понимающий и по врожденной деликатности скрывающий свои чувства Гаев (“Вишневый сад”). Сдержанный и по-настоящему значительный Серебряков (“Дядя Ваня”). Наконец, доктор Дорн – стареющий денди, сочувствующий молодым бунтарям, эlegantный умница, знающий цену себе и миру. Именно Дорн

придавал в “Чайке” (1980) точный масштаб и смысл происходившим событиям. Запоминалось, как в три прыжка, нарушая все законы физики, он летел на звук выстрела Константина. В иной манере была сыграна роль Порфирия Головлева в спектакле “Господа Головлевы”, поставленном в 1984 г. Львом Додиным. Его Иудушка был наделен мерзкой прелестью: он заговаривал-заговаривал свои жертвы. Химерический и до ужаса достоверный его Иудушка объединял два мира – реальный и мир “умервший”. Постепенно все отчетливее “потустороннее” проступало в его облике. С. играл нравственный и физический распад человека, постепенно сходящего в безумие. В “Кабале святош” (1988) С. играл Людовика – усталого, ироничного властителя, развлекающегося “королевскими играми” с Мольером – Ефремовым. В паре с Генделем – Ефремовым С. сыграл Баха в “Возможной встрече” (1992). Последняя его работа во МХАТе – репетиции Арбенина в “Маскараде” в 1994 году.

О. Егوشина

Дмитрий Петрович Смолин



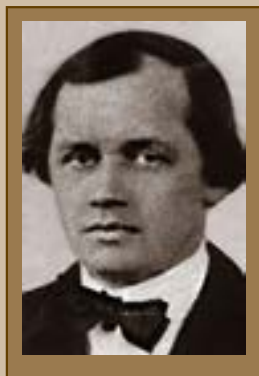
(18.5.1891 – 19.12.1955) – драматург. Окончил в 1910 г. Московскую академию коммерческих наук. После революции был секретарем влиятельной организации – Госполитпросвета, заправлял в Масткомдраме (Мастерская Коммунистической драматургии); здесь ставилась его перелицовка “Ревизора” на современ-

ные нравы “Товарищ Хлестаков” (1921). Хорошо владея театральным ремеслом, он стал с начала 20-х гг. “кассовым” автором, быстро уловив спрос на полуразоблачительную, полуромантическую трактовку тайн царской фамилии: в 1925 г. в Москве пошли три его пьесы – “Елизавета Петровна” в МХАТ, “Пугачев и Екатерина II” в Театре б. Корш и в Студии Малого театра, “Семь жен Иоанна Грозного” в Малом. В той же энергичной бравурной манере С. театрализовал сегодняшнюю жизнь (приключенческая революционная пьеса “Иван Козырь и Татьяна Русских”, 1925, Малый театр. Татьяну играла В. Н. Пашенная). Несколько раньше Немирович-Данченко воспользовался его услугами, адаптируя для сцены “Лизистрату” Аристофана. Успех этого

блистательного спектакля и долговечность “Елизаветы Петровны” на сцене МХАТ (349 представлений) побуждали С. считать себя “автором театра”; в предложении своих услуг он бывал более чем настойчив (так, ссылаясь на давние переговоры, драматург требовал, чтобы МХАТ ставил его, а не булгаковскую инсценировку “Мертвых душ”, и т.п.).

И. С.

Валентин Сергеевич Смышляев



(14.3.1891 – 3.10.1936) – актер, режиссер, теоретик театра. Учился на юридическом факультете Московского университета, был с 1913 г. сотрудником МХТ, с 1915 г. – в Первой студии и в МХАТ-2, где оставался до 1931 г. Режиссерскую деятельность вел здесь с 1920 г. Энергично помогал

бригад в 1919 г. Близость к большевикам помогла ему вызвать Станиславского и Москвина, когда те в момент прорыва Белой армии на Москву были взяты как заложники (30 августа 1919). Его “мхатовские” корни не мешали его службе в системе Пролеткультов (педагог и постановщик). Предпринял попытку изложить предлагаемую Станиславским систему работы актера над ролью в книге “Теория обработки сценического зрелища”, выпущенной в Ижевске, 1921 г. (Станиславский был резко против этой книги). После ухода из МХАТ-2 руководил театром “Семперанте” и Московским драматическим театром. В серии “Семейный архив. XX век” изд-ва “Интерграф Сервис” вышли в свет дневники С. (“Печально и нехорошо в нашем театре...”, 1996).

Борис Михайлович Снигирев

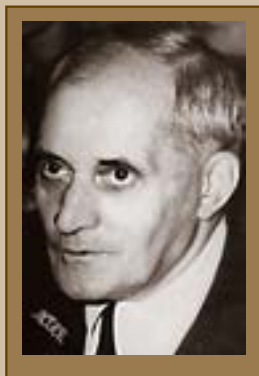


(по сцене Снежин; 21.2.1875, г. Змиев Харьковской губ. – 25.11.1936, Москва) – актер, архивист. Окончил в 1898 г. Филармоническое училище по классу Немировича-Данченко (вместе с О. Л. Книппер,

В. Э. Мейерхольдом). Вошел в первый состав труппы МХТ (1898). В 1902 г. с Мейерхольдом и А. С. Кошверовым покинул МХТ для работы в их новом театральном деле в Херсоне. Затем артистический путь С. лежал через многие провинциальные труппы обратно в Москву: в Четвертую студию МХАТ и Реалистический театр (1922–1928). Будучи артистом, учился в Археологическом институте и работал в различных архивах (1928–1930). В 1932 г. по распоряжению Станиславского принят в сотрудники музея МХАТ, где работал до конца дней.

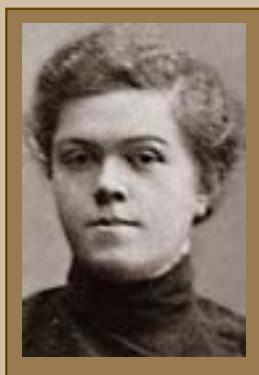
В спектаклях Художественного театра исполнил эпизодические роли (1898–1902): 3-й посадский (“Царь Федор Иоаннович”), повар (“Чайка”), шут (“Смерть Иоанна Грозного”), офицер (“Три сестры”). Дублировал А. Р. Артема в роли Телегина в “Дяде Ване”.

Федор Степанович Снятков



(21.4.1891, дер. Книгинино Клинского уезда – 1966) – сторож конторы, билетер. Служил в МХАТ с 1921 г. до конца жизни. Образование его ограничивалось четырьмя классами сельской школы, но в характеристиках постоянно отмечали его такт и предупредительность в общении с публикой.

Антонина Дмитриевна Собинякова



(15.5.1889, Углич – 14.1.1950, Москва) – старший кассир билетной кассы. Прослужила в МХАТ с 1911 г. до конца жизни, почти 40 лет. Ее знала вся театральная Москва 20–30-х гг. Особенно популярной она была среди молодых театралов, которым нередко приходилось в любую погоду дежурить всю ночь, сначала в Камергерском переулке,

а потом во дворе театра, участвуя в так называемой “лотерейке” на право купить шесть дешевых билетов на объявленный

недельный репертуар. За заветным окошком кассы молодых поклонников МХАТ неизменно встречала приветливая улыбка, а то и добрый совет знаменитой кассирши. В МХАТ кассиршей работала также сестра С. – Екатерина Дмитриевна Соловьева.

В. В.

Юрий Васильевич Соболев



(22.11.1887, Москва – 2.7.1940, Москва) – театровед. Окончил Московский университет, в театральной печати сотрудничал с 1910 г. Был критиком и потом историком спектаклей МХАТ. Среди его рецензий – точные и богатые описаниями отклики на “Село Степанчиково” (“Рампа и жизнь”, 1917); на “Ревизора” (“Вестник театра”, 1921); на

89
100
124

“Горячее сердце” и на “Продавцов славы” (“Вечерняя Москва”, 1926); ему принадлежат портретные статьи о Тарханове и о Москвине в сб. “Мастера МХАТ” (1939); о Гиацинтовой (1933); к 40-летию театра вышла его книга “Московский Художественный театр. Очерки” (1938). Автор первой монографии о Немировиче-Данченко (1918, издательство “Светозар”); исследователь и публикатор документов, связанных с Чеховым; был заведующим литературной частью в МХАТ-2 (в его инсценировке здесь шли “Униженные и оскорбленные” по Достоевскому, 1932; здесь же в 1930 г. была поставлена пьеса “Генеральная репетиция”, написанная С. совместно с В. А. Подгорным). Преподавал историю театра в ГИТИСе.

Вера Сергеевна Соколова



(6.8.1896, Москва – 18.12.1942, Свердловск) – актриса. З.а.РСФСР (1933). Одна из плеяды Художественного театра второго поколения. В Школу драматического искусства была принята в сезоне 1915/16 г. вместе с А. П. Зуевой, Н. П. Баталовым, Е. К. Елиной, Е. В. Калужским. Ее учителями были Н.

111
119
143
160

А. Подгорный, Н. О. Массалитинов и Л. В. Баратов. Наиболее значительной ролью С. во Второй студии была заглавная роль русской царицы в пьесе Д. Смолина “Елизавета Петровна” (на сцену МХАТ перенесена в 1925). В спектаклях МХТ участвовала с 1916 г. (первая роль — Молоко в “Синей птице”). Славу принесла ей Елена Тальберг (“Дни Турбиных”, 1926). Она оставалась непревзойденной исполнительницей этой роли, отличавшейся у нее особым изяществом, тонкостью сценического рисунка и необыкновенным женственным обаянием. М. А. Булгаков ставил ее едва ли не на первое место среди любимых им “турбинцев”.

Однако актерская судьба С. не складывалась соответственно ее творческим возможностям. В ее послужном списке 19 работ. Ни в чем не уступая по дарованию Тарасовой или Андровской, она сыграла всего несколько “премьерных” ролей: Раису в “Унтиловске” Леонова (1928), Клеопатру в пьесе Горького “Враги” (1935), Варвару в его же “Егоре Булычове” и в “Достигаеве”, леди Снриуэлл в “Школе злословия” Шеридана. В старых спектаклях МХАТ наиболее успешной была ее Раневская в “Вишневом саде” Чехова. Дублировала она и роль Ольги в “Трех сестрах”. Ее талант явно недооценивал Немирович-Данченко, который однажды публично назвал ее (всего только!) “бриллианчиком”, в то время как это был, скорее, бриллиант чистой воды и множества граней.

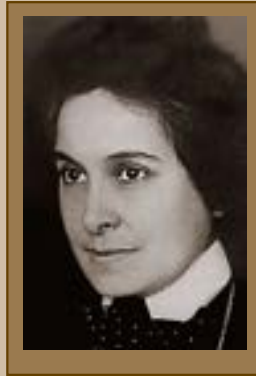
М. О. Кнебель, приготовившая с нею роль Забелиной в “Кремлевских курантах” (1942), начинает свои воспоминания о ней с “ее голубых, лучистых глаз, полных какой-то необыкновенной детской радостью жизни”. И продолжает: “В процессе работы в ней не было ни капли рассудочности, она тратила себя, не жалея. Легко возбудимая фантазия заставляла ее находить бесконечное количество вариантов, — как она любила шутя говорить: “вероятов”, — одного и того же куска. Она щедро отбрасывала уже найденное и продолжала неутомимо искать новое”.

С. была мастером художественного чтения: “Мадмуазель Фифи” Мопассана и композиция фрагментов романа Золя “Нана” были безупречны в ее концертном исполнении, сочетавшем юмор и сарказм с подлинным драматизмом.

Ранняя неожиданная смерть С. далеко от Москвы, во время поездки МХАТ, эвакуированного сначала в Саратов, потом в Свердловск, была большим горем для всех, кто любил ее и на сцене, и в жизни.

В. Виленкин

Зинаида Сергеевна Соколова



(урожд. Алексеева, по сцене Алексеева-Миртова; 11.10.1865 — 16.2.1950) — актриса. З.а.РСФСР (1935). Сестра Станиславского. Получила домашнее образование, знала три языка: французский, немецкий и английский. Как актриса и впоследствии театральный педагог — ученица К. С. С 1879 г. играла в домашнем любительском

Алексеевском кружке. В 1911 г. занималась с Вахтанговым и Сулержицким, в 1912 и в 1913 гг. слушала лекции К. С., которые он читал для актеров Первой студии. В МХТ с 1912 по 1913 г. Играла роль Либановой в пьесе Тургенева “Где тонко, там и рвется”, роль королевы Гертруды в “Гамлете”, подготовленную со Станиславским, репетировала с ним роли госпожи Пернель в “Тартюфе” и Белины в “Мнимом больном”. К. С. намеревался ввести ее на роль Ольги в “Трех сестрах”, но С. из-за болезни дочери вынуждена была оставить театр и уехать на юг, в Ялту.

В 1918 г. вела студию ткачих и ставила спектакли на фабрике б.Сапожниковых близ Любимовки до ее национализации. С 1919 г. занималась режиссурой и педагогической деятельностью в Оперной студии (с 1928 — Оперный театр имени Станиславского), и с 1935 г. — в Оперно-драматической студии Станиславского. Преподавала “систему” (теорию и практику), выразительное чтение и фразировку в камерном пении. В 1926 г. с разрешения Моспрофобра открыла частную драматическую группу-кружок. Среди ее учеников — будущие артисты МХАТ С. С. Пилявская, Н. И. Боговяленская и Г. П. Шостко, а также Г. В. Кристи. К. С., работавший над своей “системой” до конца дней, не мог обходиться без помощи сестры: “Я хорошо выдумываю, а тебя лучше понимают”, — говорил он ей и всегда принимал ее сторону в конфликтах с учениками, сетовавшими на ее педантизм, на нетворческое отношение к “системе”.

Г. Вродская

Нина (Антонина) Александровна Соколовская



(23.5.1867, Нижний Новгород — 28.9.1952, Москва) — актриса. Н.а.РСФСР (1943). Происходила из дворянской семьи. На профессиональную сцену поступила шестнадцати лет в Нижнем Новгороде, к Н. И. Соболевскому-Самарину, которого считала своим учителем. После одиннадцатилетней работы в Нижнем Новгороде служила в

129

антрепризах Саратова, Казани, Самары, Ростова-на-Дону, Ташкента, Одессы, Киева, Таганрога, Иркутска и др. городов. В Москве служила в театре “Скоморох” (1896), в антрепризе П. П. Струйского (1914) и у Ф. А. Корша (1915).

“Роли играла всевозможных амплуа, — вспоминала С., — начиная с девочек и мальчиков, как, например, Мишка в “Ревизоре”, “Школьная пара”, всевозможные водевили. Затем драматическая инженерно, кокет, героиня, грандама, характерные и комические. Лучшими ролями всегда были характерные и комические” (“Автобиография”, музей МХАТ).

С 1917 по 1950 г. — в МХАТ. Сыграла здесь 20 ролей, из которых лучшими она сама считала Манефу (“На всякого мудреца довольно простоты”, 1920), графиню Хрюмину-бабушку (“Горе от ума”, 1925), Марселину (“Безумный день, или Женитьба Фигаро”, 1927), Клару Спасову (“Страх”, 1931), Коробочку (“Мертвые души”, 1933). С. была первой исполнительницей роли няньки Анфисы в постановке Вл. И. Немировича-Данченко “Три сестры” (1940).

В роли Амаранты принимала участие в спектакле Музыкальной студии МХАТ “Дочь Анго” (1920).

О. Р.

Александр Исаевич Солженицын

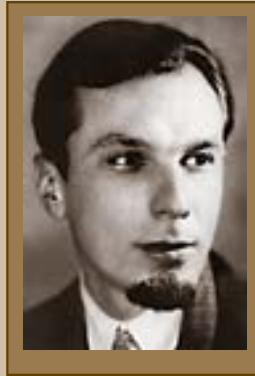


(р.11.12.1918, Кисловодск) — писатель, драматург, общественный деятель. Окончил Ростовский университет (физико-математический ф-т). Ушел на фронт в 1941 г. В 1945 г. в звании капитана был арестован, до 1953 г. находился в

лагерях общего и особого типов, до 1956 г. — отбывал поселение в Казахстане. В 1956 г. был реабилитирован, работал учителем в Рязани. В 1962 г. Твардовский опубликовал в “Новом мире” повесть С. “Один день Ивана Денисовича”, открывшую новый период отечественной словесности после Сталина. В 60-е гг. в “самиздате” распространились два романа С. “Раковый корпус” и “В круге первом”, ставшие поводом для литературных гонений на С. В 1969 г. С. был исключен из Союза писателей СССР. В 1970 г. ему была присуждена Нобелевская премия. В 1974 г. С. был депортирован из СССР и лишен гражданства. С октября 1976 г. жил в штате Вермонт, США. За эти годы в разных странах мира вышли книги “Архипелаг Гулаг”, “Бодался теленок с дубом” и многотомная эпопея “Красное колесо”. Перемены в России позволили С. вернуться на родину (май 1994), увидеть свои книги напечатанными, а пьесы — поставленными. В период между 1951 и 1960 г. С. написаны четыре пьесы: трилогия “Пир победителей”, “Пленники” и “Республика труда” (“Олень и шалашовка”) и пьеса “Свет, который в тебе” (“Свеча на ветру”). Вкусы С. как драматурга и театрального зрителя формировались в 30-е гг. Идеями оппонирова советской драматургии, С. нередко пользовался ее приемами, умело комбинируя их с традицией русской романтической драмы в стихах, популярной в XIX веке (наиболее ярким примером этого мог бы послужить “Пир победителей”, не случайно избранный для постановки в Малом театре). В Художественном театре О. Ефремов поставил пьесу С. “Олень и шалашовка” в 1991 г. В премьерном составе были заняты: Родион Немов — Д. Брусникин, Люба Негневицкая — Ю. Роговачкова, Павел Гай — И. Волков, Грания Зыбина — Ю. Меньшова, Посошков — А. Алексеев. Художник спектакля — Петр Кириллов, работавший с Ефремовым еще во времена “Современника” (отметим, что С. читал “Оленя и шалашовку” актерам “Современника” в начале 60-х гг., но тогда по цензурным условиям постановка не была осуществлена). В 1993 г. Ефремов капитально возобновил спектакль, в котором ведущие роли достались Б. Щербаккову, Е. Майоровой, А. Жаркову, Н. Егоровой, М. Ефремову.

А. С.

Николай Алексеевич Солнцев



(7.5.1906, Козельск — 6.8.1990, Москва) — историк МХАТ. Литературное имя — Ник. Леонтьевский. В 1933—1934 гг. числился в штате как “исполнитель поручений К. С. Станиславского по Академии”. Был уволен в связи с ликвидацией должности. С 1943 г. до своего ухода на пенсию в 1972 г. — научный сотрудник Дома-музея Станиславского. Автор многих статей и публикаций по истории МХАТ. Составитель, комментатор и автор обширной вступительной статьи в сборнике “Мария Петровна Лилина”. М., 1960.

Вера Васильевна Соловьева



(1892 — 1986, Моррис Плэйнс, штат Нью-Джерси, США) — актриса. Ученицей школы МХТ стала в августе 1907 г., выдержав экзамен, на котором была отмечена Вл. И. Немировичем-Данченко за хороший голос (Заметки на экзамене, архив НД, № 7633). О принятии С. ходатайствовал А. А. Стахович (там же). В МХТ была первой

85

исполнительницей ролей: Танцующая (“Жизнь Человека”, 1907), Феня (“Братья Карамазовы”, 1910), Маня (“Miserere”, 1910), Маша (“Мысль”, 1914) и др. Основная деятельность С. проходила в Первой студии (1913—1924) и в МХАТ-2 (1924—1930). Она была участницей спектакля, с которого началась жизнь студии (Ию в “Гибели «Надежды»”), играла слепую БERTУ в “Сверчке на печи”. В МХАТ-2 она сыграла королеву в “Гамлете”. Ее становление актрисы шло от психологической обостренной драмы к трагедии: боль и крик звучали в ее роли в “Дочери Иорио” Д’Аннунцио. Ее темой была полнота жизни, обреченной на то, чтобы быть урезанной. Официально сменив гражданство на литовское в 1929 г., С. в сезоне 1929/30 г. еще продолжала играть в МХАТ-2, но затем переехала к мужу, А.

М. Жилинскому, в Каунас. После работы в Литовском национальном театре в 1935 г. вместе с Мих. Чеховым, А. М. Жилинским, М. А. Крыжановской, Г. М. Хмарой и другими, в составе группы “Moscow Art Players” направились сперва в Париж, а затем в США (гастроли в Нью-Йорке, Бостоне и Филадельфии). В 1936 г. вместе с Жилинским и Дейкархановой открыли Школу сценического искусства, где среди ее студентов были Милдред Даннок и драматург Хортон Фуг. После смерти мужа она продолжала начатое дело, а в 1951 г. вместе со своей ученицей Кристиной Эдвардс основала Актерскую студию Веры Соловьевой. Болеславский всегда называл ее “голубушкой”. В конце жизни она работала только с молодыми актерами, которые были способны оценить ее деликатность, теплоту и умение никогда не говорить: “Это плохо”, а вместо этого сказать что-то вроде: “А как, по-вашему, у нас могло бы получиться, если бы мы здесь попробовали иначе?”

И. С., Лоренс Сенелик

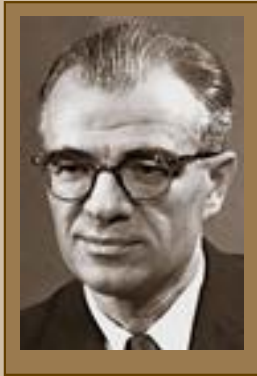
Инна Натановна Соловьева



(наст. фам. Базилевская; р. 16.11.1927, Москва) — критик и историк театра. З.д.и. России (1993). Окончила театроведческий ф-т и аспирантуру ГИТИС (ученица П. А. Маркова). С 1954 г. вошла в круг молодых критиков, группировавшихся в журнале “Театр”; автор “Нового мира” в те же годы. В дальнейшем причастность к диссидентам ограничила

для С. возможность “живой критики”; с 1967 г. — в Комиссии по изучению и изданию наследия К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко (позднее — научно-исследовательский сектор Школы-студии). Автор монографии “Немирович-Данченко”. При ее участии, с ее предисловиями изданы режиссерские рукописи Станиславского (шеститомник “Режиссерские экземпляры”, 1980—1994, а также режиссерский экземпляр “Дяди Вани”, 1994). Как публикатор, комментатор и автор статей-исследований занята в новом издании сочинений Станиславского (зам. главного редактора). С 1982 г. ведет мастерскую театральной критики в ГИТИСе (РАТИ).

Александр Васильевич Солодовников



(1.8.1904, пос. Семеновка, Черниговская губ. — 13.9.1990, Москва) — журналист, театральный деятель. З.д.и.РСФСР (1958). Трудовую деятельность начал рабочим-закройщиком в кожевенном цехе московского завода “Посадчик” и на фабрике “Парижская коммуна” (1924–1931). Закончил три курса вечернего

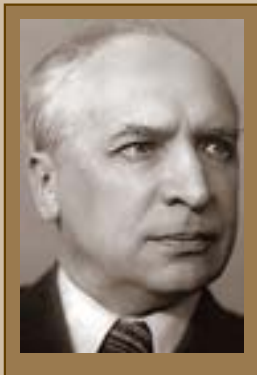
Института красной профессуры и два курса аспирантуры Московского института философии, литературы и истории. В 1931–1937 гг. — редактор заводских многотиражек. С 1937 г. назначался ЦК ВКП(б) на ответственные посты в разных организациях культуры и искусства (зам. зав. отделом литературы и искусства в газете “Правда”; начальник Главного управления театров в Комитете по делам искусств при СНК СССР и др.). В 1948 г. был переведен на должность директора Большого театра, а в 1951 г. был изгнан в связи с постановкой оперы “От всего сердца”.

После опалы вернулся к руководящей работе в 1953 г. (зам. главного редактора “Советской культуры”). Отсюда и был направлен в МХАТ, где был директором с 1955 по 1963 г.

В своей автобиографии С. написал: “Колебаний в проведении генеральной линии партии не было”. В своих воспоминаниях перестроечного времени (“Театр”, 1987, № 10) он рассказал о том, как поддержал в 1956 г. рождение в недрах Художественного театра “Студии молодых актеров” под руководством О. Н. Ефремова из выпускников Школы-студии при театре и как решил и утвердил ее название — “Современник”.

Г. Бродская

Николай Николаевич Соснин

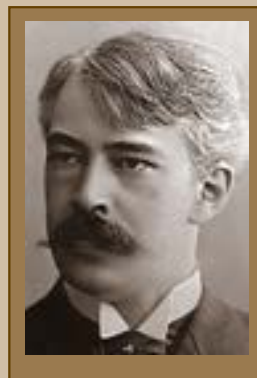


(наст. фам. Соловьев; 23.4.1884, Москва — 26.11.1962, Москва) — актер. Н.а.РСФСР (1957). Из семьи служащего. Два года проучился на архитектурном отделении Московского училища живописи, ваяния и

зодчества. Артистическую деятельность начал в 1906 г. в Николаеве. Занимал положение первого актера в провинциальных театрах. В 1914–1916 гг. играл в Драматическом театре Суходольских под руководством И. Е. Дувана и А. А. Санина в Москве. Проведя несколько сезонов снова “на периферии”, С. в 1931 г. поступил в Театр б.Корш, после закрытия которого был направлен в МХАТ-2. Отсюда в апреле 1933 г. был приглашен в МХАТ (сыграла роль рекомендация М. П. Лилиной, видевшей его у Корша). Станиславский полагал, что приглашенный сможет в какой-то мере стать сменой часто болевшему В. И. Качалову и погибшему В. А. Синицыну. Соснин получил роль Нарокова (“Таланты и поклонники”, 1934) и Гаева (“Вишневый сад”, 1944). Но ни исполнение этих ролей Качалова, ни ввод на роли Хмелева (Алексей Турбин, “Дни Турбиных”, 1936; Каренин, “Анна Каренина”, 1945), ни роли, которые С. играл как первый исполнитель (Пыляев, “Половчанские сады”, 1939; Геккери, “Последние дни”, 1943; капитан Берсенева, “Разлом”, 1950; Шрусбери, “Мария Стюарт”, 1957), не подтвердили далеко простирившихся надежд. Однако, сказавши о нем “он очень нужен нам”, — Станиславский был прав: полезным и даже необходимым в труппе работником, никогда не портящим тона, сохраняющим благородную исполнительскую манеру, С. в самом деле сумел быть. В МХАТ С. проработал по 1959 г., сыграв 21 роль.

К. Р.

Константин Сергеевич Станиславский



(наст. фам. Алексеев; 5.1.1863, Москва — 7.8.1938, Москва) — актер, режиссер, теоретик сценического искусства, создатель и руководитель Художественного театра (совместно с Вл. И. Немировичем-Данченко). Принадлежал по рождению и воспитанию к высшему кругу русских промышленников,

был в родстве и дружбе с такими знатоками искусства и меценатами, как С. И. Мамонтов, братья Третьяковы. В 1881 г. вышел из Лазаревского института и начал службу в семейной фирме. Сценические

опыты вел с 1877 г. дома, в Алексеевском кружке. Отдавал предпочтение ярко характерным персонажам, дающим возможность перевоплощения: всю жизнь называл среди своих любимых ролей студента Мегрио из водевилей “Тайна женщины” (впервые — 1881), цирюльника Лаверже из “Любовного зелья” (впервые — 1882). Относясь к увлечению сценой с присущей ему серьезностью, усиленно занимался пластикой и вокалом с лучшими педагогами. Играл в опереттах: атаман разбойников в “Графине де ла Фронтьер” Лекока, Флоридор в “Нитуш” и Пленшиар в “Лили” Эрве, Нанки-Пу в “Микадо” Сюлливана. В 1886 г. молодого и энергичного богача избирают членом дирекции и казначеем Московского отделения Русского музыкального общества и состоящей при нем консерватории. Эта деятельность сблизит С. с П. И. Чайковским, С. И. Танеевым, А. Г. Рубинштейном и др. Новым толчком стала встреча с актером и режиссером А. Ф. Федотовым: участники поставленного им спектакля “Игроки” (С. в этой комедии Гоголя сыграл Ихарева) воодушевились задачами, далеко перераставшими самую усердную работу любителей. Вместе с певцом и педагогом Ф. П. Комиссаржевским и художником Ф. Л. Соллогубом С. разрабатывает проект Московского Общества искусства и литературы (МОИИЛ), отдав на него значительные личные средства. Первый спектакль состоялся 8 декабря 1888 г. (С. — Барон в “Скупом рыцаре” Пушкина и Сотанвиль в “Жорже Дандене” Мольера). За десять лет работы МОИИЛ С. стал не только признанным актером, которого уже никто не называет любителем и которого сравнивают с лучшими исполнителями из императорских театров (особо выделяются роли Анания Яковлева в “Горькой судьбине” и Платона Имшина в “Самоуправцах” Писемского, 1888 и 1889; Паратова в “Бесприданнице” Островского, 1890; Звездинцева в “Плодах просвещения” Толстого, 1891). Он овладевает искусством режиссуры (первый опыт — “Горящие письма” Гнедича, 1889), добываясь сдержанности жеста и психологической тонкости игры, уделяя особое внимание паузам, их душевной наполненности. Большое впечатление на С. произвели спектакли “мейнингенцев”: в его тетрадах сохранились попытки зафиксировать то, что он впоследствии назовет: “режиссерские приемы выявления духовной сущности произведения”. Группе герцога Мейнингенского, которая навела его на эти перспективы режиссуры, он не упустил случая изъяснить великую благодарность: “Она всегда будет жить в моей душе” (КС-9, т.1, с.189).

26
28
32
39
40
47
50–53
53–55
60–62
64
73–75
80–82
86–87
90–92
105
107
113–115
119–120
130–132
145
146

Поиски “режиссерских приемов выявления духовной сущности произведения” побуждали С. пользоваться на сцене собранными им подлинными предметами старинного или чужестранного обихода, из которых он умел извлекать их образную энергию. Он искал сценической выразительности света и звука, ритма, темпа, лепки мизансцен. Эти опыты осуществлялись в спектаклях “Уриэль Акоста” (1895), “Отелло” и “Польский еврей” Эркмана-Шатриана (1896), “Много шума из ничего” и “Двенадцатая ночь” (1897), “Потонувший колокол” (1898) (С. играл Акосту, Отелло, бургомистра Матиса, Бенедикта, Мальволио, мастера Генриха). С иной и, пожалуй, более глубинной сутью исканий связывался для С. его “успех у самого себя” — роль Ростанева в инсценировке “Села Степанчикова” Достоевского (“Фома”, 1891). Эта роль, где он испытал подлинное слияние с образом, “рай для артиста”, заставила С. задаться вопросом: “Неужели же не существует технических средств для проникновения в артистический рай не случайно, а по своей воле?” (КС-9, т.1, с.197).

Общая неудовлетворенность состоянием русской сцены в конце XIX в., общее сознание, что пора отделить традиции живые, связанные с самой природой актерского творчества, от традиций фальшивых, от рутины, жажда “дать побольше простору фантазии и творчеству”, привели С. и Немировича-Данченко к идее объединить и свои художественные цели, и воспитанные ими группы актеров. Без малого год спустя после их исторического многочасового свидания в “Славянском базаре” (22 июня 1897), 14 июня 1898 г. в подмосковном дачном месте Пушкино началась работа труппы МХТ, обращаясь к которой С. говорил: “Мы стремимся создать первый разумный, нравственный общедоступный театр, и этой высокой цели мы посвящаем свою жизнь”. Верный слову, С. всю жизнь в самом деле отдал Художественному театру, именно в его спектаклях, в его творческой этике осуществляя свое представление о том, каким должно быть искусство. По максимализму требований к этому роду человеческой деятельности С. может быть сравнен разве лишь с Львом Толстым, оказавшим на него большое влияние. Как все “художественники”, С. учился у Толстого чувству жизни, бесстрашной правдивости и постоянной проверке, не становится ли их искусство самоцелью, продолжает ли служить сформулированному Толстым назначению своему — “осуществлению братского единения людей”. Вплоть до 1905 г. спектакли, знаменовавшие становление нового театра, создава-

лись в общей работе, где трудно было бы выделить долю, вложенную тем или другим из создателей МХТ. Особенно трудно провести такое разграничение в цикле постановок Чехова, хотя сам С. утверждал, что в работе над “Чайкой” (1898) он еще не разгадал предложенную тут новую драматургическую систему, и лишь ставя “Дядю Ваню” (1899), “Трех сестер” (1901), и “Вишневый сад” (1904), знал уже режиссерский и актерский ход во внутренний мир автора. В постановках “историко-бытовых” (“Царь Федор Иоаннович”, 1898; “Смерть Иоанна Грозного”, 1899) первенство очевидно принадлежало С.; ставя самостоятельно “Юлия Цезаря” в 1903 г., Немирович-Данченко считал, что в этой работе он выступил учеником С. Плодоносность и конфликтность соавторства создателей МХТ сказались в работе над триумфальной, но так и не подписанной ни тем ни другим режиссером постановкой “На дне” Горького (1902). Если сначала за режиссерским столом сидели двое, готовя один спектакль, с 1906 г. практика изменилась: “Теперь каждый из нас имел свой стол, свою пьесу, свою постановку. Это не было ни расхождение в основных принципах, ни разрыв, — это было вполне естественное явление”, ибо, как поясняет С., каждый “хотел и мог идти только по своей самостоятельной линии, оставаясь при этом верным общему, основному принципу театра” (КС-9, т.1, с.382). На заключительном этапе один, как правило, становился для другого советчиком и желанным помощником в редактировании сценического произведения. Режиссура С. была нераздельна с разгадыванием красок жизни, открывавшейся ему в пьесе. Его фантазия мгновенно оживляла текст и изобретала сценические средства гибкой, сильной и неожиданной передачи рисовавшегося ему образа мира, в котором происходит действие, — мира кремлевских палат или ночлежки, чинного городка в “Докторе Штокмане” или Берендеева лесного царства в “Снегурочке” (1900). Импровизирующее, неудержимое режиссерское воображение С. соединялось с фанатической волей к завершенности. Он был последователен во всех своих замыслах, будь то замысел скрупулезного воссоздания быта во “Власти тьмы” (1902) или замысел прозрачной, волшебной и философичной детской сказки в “Синей птице” (1908). От спектакля к спектаклю он совершенствовал то владение сценическим пространством, которое поражаало еще в “Потонувшем колоколе” и “Венецианском купце” (1898), и все властнее подчинял свой темперамент постановщика и изобразиле красок задаче слияния с автором,

тонко разгадывая, например, в чем различие ритма и темпа Тургенева (“Месяц в деревне”, 1909; “Где тонко, там и рвется” и “Провинциалка”, 1912) от ритма и темпа Чехова.

При создании МХТ было оговорено, что роли трагического склада, как правило, поручаться С. не будут. Доигрывая несколько прежних своих ролей, перешедших в репертуар МХТ (Генрих из “Потонувшего колокола”, Имшин), С. в новых спектаклях первого сезона сыграл лишь Тригорина (“Чайка”) и Левборга (“Эдда Габлер”). Шедеврами стали его Астров (“Дядя Ваня”), Штокман, Вершинин (“Три сестры”), Сатин (“На дне”), Гаев (“Вишневый сад”), Шабельский (“Иванов”). И русская, и европейская критика (после гастролей 1906) признала эти актерские создания гениальными; но и признанный уже гением С. продолжает ставить перед собой все дальше уводящие задачи. Он требует от себя разрешения проблем творческой психологии артиста и создания системы, которая обеспечивала бы возможность публичного творчества по законам искусства переживания во всякую минуту пребывания на сцене. В целях эксперимента он вместе с Мейерхольдом создал Студию на Поварской (1905), которая, впрочем, первые свои шаги сделала лишь в сторону поисков новых театральных форм. Эти опыты были затем (уже порознь) продолжены в спектаклях Мейерхольда и в постановках Станиславского (“Драма жизни” Гамсуна и “Жизнь Человека” Л. Андреева, 1907). Испытанием же новых способов работы актера и первым плодом их стал спектакль “Месяц в деревне” (1909). Дальнейшие свои искания в области театральной теории и педагогики С. перенес в созданную им Первую студию (публичные показы ее спектаклей — с 1913).

Вслед за циклом ролей С. в современной драме (Чехов, Горький, Л. Толстой, Ибсен, Гауптман, Гамсун) приходит цикл ролей в классике. В них, как и в чеховских и горьковских созданиях, он улавливал прежде всего дыхание стоящей за ними реальности, враждебное сценическим штампам и схемам. Крупность внутренних масштабов равно чувствовалась в ролях, где С. как тончайший психолог выявлял неуловимые, скрытные переживания (Ракитин в “Месяце в деревне”, Абрезков в “Живом трупе”, 1911), и в ролях, где он удерживался на грани буффонады, ища смехотворный пафос охранительства в генерале с мохнатыми ушами Крутицком (“На всякого мудреца довольно простоты”, 1910) или разгадывая тиранические капри-

зы Аргана, который хочет, чтобы весь его дом играл с ним “в больного” (“Мнимый больной”, 1913). Упорством и вместе с тем неисчерпаемой фантазией отмечена работа С. над несколькими редакциями роли Фамусова (“Горе от ума”, 1906, 1914, 1925), над графом Любиным в “Провинциалке” и над ролью Кавалера (“Хозяйка гостиницы” Гольдони, 1914): он предлагал сам себе вариант за вариантом, ища наибольшей близости и духу автора, и жанру спектакля, и собственной актерской природе. В выборе средств выразительности С. обладал образцовым чувством стиля, равно владея и едва заметными градациями оттенков, и ярчайшими локальными красками, сценическим обобщением. При изобретательной неожиданности его “мазков” он более всего требовал от себя и от других цельности образа, непреложности каждой черточки и ее обязательности. Уделяя решающее внимание внутреннему и внешнему аппарату актера, этот двухметровый гигант, как о нем пишет биограф, “сделал из своего тела послушный и красивый, пластичный и грациозный инструмент, способный к передаче самого глубокого, что живет в душе “человека-роли”.

В судьбе С. тяжело отозвались две последние его работы: Сальери в трагедии “Моцарт и Сальери” Пушкина (1915) и Ростанев, которого он должен был вновь играть в готовившейся с 1916 г. новой постановке “Села Степанчикова”, но так и не сыграл. Причина двух этих неудач, показанной и не показанной публике, остается одной из загадок истории театра и психологии творчества. После того как он “не разродился” Ростаневым, С. навсегда отказался от новых ролей (нарушил этот отказ лишь в силу необходимости, во время гастролей за рубежом в 1922–1924 согласившись играть воеводу Шуйского в старом спектакле “Царь Федор Иоаннович”).

Деятельность С. в послереволюционные годы определялась прежде всего его желанием отстоять традиционные художественные ценности русского реалистического искусства сцены. Он дал несколько новых образцов этого искусства: “Горячее сердце” (1926), где он добился соединения масленичной яркости и внутренней наполненности актеров, правды существования в образе, которая позволяла самые дерзкие приемы; в пару этой русской народной веселости был спектакль “Безумный день, или Женитьба Фигаро” (1927), насквозь земной и поражающий театральной заостренностью, “французской” искристостью фантазии и красотой. После прихода в труппу МХАТ молодежи из Второй

студии и из школы Третьей студии С. вел с ними занятия и выпускал на сцену их работы, выполненные с молодыми режиссерами. В числе этих работ, далеко не всегда подписанных С., — “Битва жизни” по Диккенсу (1924), “Дни Турбиных” (1926), “Сестры Жерар” (пьеса В. Масса по мелодраме Деннери и Кормона “Две сиротки”) и “Бронепоезд 14-69” (1927), “Растратчики” Катаева и “Унтиловск” Леонова (1928).

После тяжелого сердечного приступа, настигшего С. в юбилейный вечер МХТ в 1928 г., врачи навсегда запретили ему выходить на подмостки. С. вернулся к работе только в 1929 г., сосредоточась на теоретических изысканиях, на педагогических пробах “системы” и на занятиях в Оперном театре, носившем его имя. Для Художественного театра, где готовилась постановка “Отелло”, он написал режиссерскую партитуру трагедии, которую акт за актом высылал вместе с письмами из Ниццы, где надеялся закончить лечение. Опубликованная в 1945 г., она осталась для сцены неиспользованной, поскольку И. Я. Судаков успел до окончания работы С. выпустить спектакль. Разрушение культуры артистического труда, внедрение духа спешки, сиюминутности побудило С. использовать свой авторитет и поддержку вернувшегося в СССР Горького, чтобы добиться особого положения для Художественного театра. Ему пошли навстречу. Опасность превращения МХАТа в рядовой театр, как и опасность его захвата рапповцами, была предотвращена, но театр рисковал остаться беззащитным перед другой угрозой — угрозой “царского благоволения”, угрозой усыпления совести мастеров, чья техника признана единственно верной и для всех обязательной, темы же и предмет указываются свыше.

Среди работ МХАТ 30-х гг., в которых С. принимал участие, — “Страх” Афиногенова (1931), “Мертвые души” по Гоголю (1932), “Таланты и поклонники” Островского (1933), “Мольер” Булгакова (1936), “Тартюф” Мольера (1939) (экспериментальная работа, подготовленная для сцены после смерти Станиславского М. Н. Кедровым). В 1935 г. открылась последняя — Оперно-драматическая — студия Станиславского (среди работ — “Тамлет”). Здесь он испытывал увлекавший его в последние годы “метод физических действий”. Продолжая разработку “системы”, вслед за “Моей жизнью в искусстве” (американское издание — 1924, русское — 1926) успел отправить в печать первый том “Работы актера над собой” (1938, посмертно).

Творчеству великого мастера посвящены сотни книг. Его мировой авторитет породил повышенный интерес к его литературно-театральному наследию, дискуссии вокруг которого на протяжении десятков лет неоднократно оживляли и практику, и теорию сцены.

И. Соловьева

Виктор Яковлевич Станицын



(наст. фам. Гезе; 20.4.1897, Екатеринослав — 24.12.1976, Москва) — актер, режиссер, педагог. Н.а. СССР (1948). Воспитаник Второй студии: играл здесь в “Зеленом кольце” З. Н. Гиппиус, в “Грозе” А. Н. Островского (Кудряш), в “Елизавете Петровне” Д. П. Смолина (Разумовский); с 1924 г. — в Художественном театре (первая роль

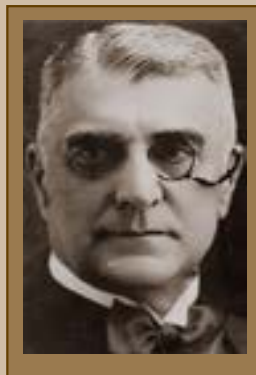
118
136–137
145
146
159
169
174
179
182
206
207

здесь — ввод в “Царя Федора Иоанновича”, князь Шаховской, 1924); в 1925 г. сыграл Молчалина в возобновлении “Горя от ума”). В этапных работах обновлявшейся труппы 20-х гг. он был если не ведущей силой, то энергичным участником (фон Шратт, “Дни Турбиных”, 1926; Вася Шустрый, “Горячее сердце”, 1926; прапорщик Обаба, “Бронепоезд 14-69”, 1927). Он играл также Бондзена в возобновлении “У врат царства” К. Гамсуна (1927). В спектаклях 30-х гг. С. становится все более заметен: его губернатор в “Мертвых душах” (1932) восхищал благодушной медлительностью в затеянной из-за Чичикова круговерти; по контрасту “пожару страсти” героини в “Анне Карениной” запоминалась холеная безмятежность Стивы Облонского, его мягкие движения, его ленивые глаза; в “Горе от ума” (1938) он сыграл сперва Репетилова, обожающего собственные эскапады и неуязвимо благополучного, а затем (вслед за М. М. Тархановым) — Фамусова, незлобивого и легкомысленного, наделенного аппетитом к жизни. Эту черту барственного легкомыслия и гурманства актер находил и в Лавре Мироньиче (“Последняя жертва”, 1944), и в Звездинцеве (“Плоды просвещения”, 1951): барин-спирит угощал общением с духами как истый хлебосол. К циклу ролей того же плана, отмеченных легким, словно бы ленивым юмором, можно отнести и более поздние работы С. (Иностраннный писатель, “Кремлевские

куранты”, 1956; Мамаев, “На всякого мудреца довольно простоты”, 1974). Диапазон возможностей этого мастера тонкого юмора и изящной характерности был не так уж широк (вряд ли в его средствах была заглавная роль, которую он после отказа Москвина готовил в злощастной постановке “Мольера” Булгакова, 1936); однако он умел быть и лиричным, и жестким в своем понимании пропадающего, опускающегося человека, когда играл в “Трех сестрах” Андрея Прозорова (1940). Образцовый артист второго поколения, С. принял участие в знаменитой прощальной работе своих сверстников – сыграл инспектора Мича в “Соло для часов с боем” О. Заградника (1973). С., который тонко чувствовал творчество Булгакова, был привлечен как режиссер к работе над “Бегом” (1928), но спектакль не состоялся. Удачным дебютом в режиссуре стал “Пиквикский клуб” (1934; переиграл в диккенсовском спектакле несколько ролей – Топмана, Боба Сойера, мистера Уордла, Винкеля-старшего, президента суда, самого Пиквика). Режиссерский почерк С., его чуткость к стилю автора и эпохи, изображенной в пьесе, сказались в “Последних днях” Булгакова (1943), “Идеальном муже” Уайльда (1945), “Домби и сыне” по Диккенсу (1949). Его индивидуальность менее ощутима во множестве работ, где он выступал в режиссерском соавторстве с Н. П. Хмелевым и М. О. Кнебель (“Русские люди” К. М. Симонова, 1943), с Г. Г. Конским (“Победители” Б. Ф. Чирскова, 1947), с И. М. Раевским (“Алмазы” Н. А. Асанова, 1947, где участвовал также И. Я. Судаков; “Разлом” Б. А. Лавренева, 1950; “Лермонтов” Б. А. Лавренева, 1954; “Чайка”, 1960), с С. К. Блиниковым (“Вторая любовь” по Е. Ю. Мальцеву, 1950), с М. Н. Кедровым и А. М. Каревым (“Залп «Авроры»”, 1952), с П. В. Массальским (“Двенадцатая ночь” Шекспира, 1955), с В. К. Монюковым (“Битва в пути” Г. Е. Николаевой, 1959), с И. М. Тархановым (“Цветы живые” Н. Ф. Погодина, 1961, где участвовал также А. М. Карев) и др. Многие из названных спектаклей возникли как перенос на большую сцену студенческих выпускных работ (С. был одним из ведущих педагогов Школы-студии). Творческой вершиной С.-режиссера остался 1957 г., когда он поставил с В. А. Орловым и П. А. Марковым “Золотую карету” и в одиночку – “Марию Стюарт”.

И. С.

Алексей Александрович Стахович



(21.1.1856, Петербург – 11.3.1919, Москва) – адъютант московского генерал-губернатора великого князя Сергея Александровича; вышел в отставку в 1907 г. в чине генерал-майора. Пайщик-меценат Художественного театра, член его дирекции с 1907 г., актер труппы с 1911 г. (начал с дублирования Станиславского в роли Абрезкова, “Живой

труп”, и графа Любина, “Провинциалка”; Степан Верховенский в “Николае Ставрогине”, 1913). Пользовался доверием и дружбой Станиславского. Принимал участие в работах Второй студии (дядя Мика в “Зеленом кольце” Гиппиус, 1916). Вел в школе театра класс манер, выправки, светского поведения (“*maintien*”). Ему посвящен цикл стихов Цветаевой. Покончил самоубийством после революции. Свои воспоминания о нем Станиславский записал, по-видимому, вскоре после его смерти (выступал с ними на 10-летнем юбилее Второй студии 27 декабря 1926); здесь рассказывается об их знакомстве, произошедшем за кулисами Охотничьего клуба во время спектакля “Уриэль Акоста”, на котором присутствовали вел. кн. Сергей Александрович с женою, и продолжившемся при устройстве спектакля-дивертисмента, поставленного Станиславским и Немировичем-Данченко 11 февраля 1898 г. во дворце великого князя. В имение С. – Пальну, расположенную близ Ясной Поляны, Станиславский ездил за этнографическим материалом к “Власти тьмы” (1902). Заканчивая рассказ, К. С. говорил: “Очутившись после дворца в своей собственной кухне, вдали от детей, лишенный всего имущества, потерявший здоровье, почувствовавший старость, усомнившись в своих силах для дальнейшей работы, он боялся стать в тягость другим, впал в тяжелую меланхолию и мечтал о смерти как об единственном выходе. Он жил как артист и эстет, а умер как военный, который не хотел сдаться”.

И. С.

Энар Георгиевич Стенберг



(29.6.1929, Москва) – театральный художник. Нар. худ. России (1995). Окончил в 1956 г. Московский художественный институт им. В. И. Сурикова по отделению театрально-декорационного искусства. По окончании активно работает в ряде московских и провинциальных театров. Оформляет 4 спектакля в Театре драмы и комедии на

348

Таганке, в том числе “Жизнь Галилея” Б. Брехта (1966) и “Послушайте!” по В. Маяковскому (1967) в режиссуре Ю. Любимова. Много работает в балете. С 1977 г. – главный художник Театра им. Моссовета.

В МХАТ оформил 9 спектаклей, среди них “Чайка” А. Чехова в режиссуре Б. Ливанова (1968), “О женщине” Э. Радзинского (режиссер Б. Львов-Анохин, 1970), “Нина” А. Кутерницкого (постановка О. Ефремова, 1975), “Красивая жизнь” Ж. Ануя (постановка В. Ланского, 1991). С. отдает предпочтение свободной сценической площадке, лапидарным формам немногочисленных крупных объемов, архитектурных деталей, применяет цветовые контрасты, часто использует черный бархат в качестве фона.

А. Михайлова

Ангелина Иосифовна Степанова



(р. 23.11.1905, Ново-Николаевск) – актриса. Н.а.СССР (1960). В МХАТ вступила в 1924 г., окончив школу Третьей студии. Первые шаги делала под руководством Станиславского, который работал с нею над ролью Мэри в спектакле “Битва жизни” по Диккенсу при переносе его со школьной сцены в МХАТ. В 1925 г. в спектакле “Горе от ума”

47

141

146

151

она играла Софью со Станиславским–Фамусовым. Так же близки были ее контакты с режиссурой Немировича-Данченко. В творчестве С., верной их урокам, можно проследить и воздействие

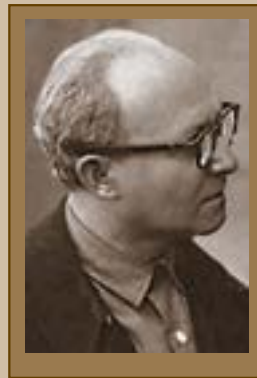
158
174
176
179
182–183
191
192
221
222
247

вахтанговской традиции: не отделяя себя от персонажа, актриса идет на заострение образа; глубину психологии она сочетает с четкостью смелого рисунка. Ей свойственна сосредоточенность и неуклонность в том, как она ведет тему, будь то тема роли Бетси Тверской, с ее холодным и развращенным жизнелюбием (“Анна Каренина”, 1937) или тема роли Ирины из “Трех сестер”, в которой С. жила спокойным ожиданием и обманувшейся верой в будущее (1940). Создаваемые ею сценические портреты отточенны и нередко язвительны (Мариэтт в “Воскресении” по Толстому, 1930; Бетси в “Плодах просвещения”, 1951; Калерия в “Дачниках” Горького, 1953); в лирических ролях (Маринька, “Николай I и декабристы”, 1926; Ивонна, “Продавцы славы” Паньоля и Нивуа, 1926; Аня, “Вишневы сад”, 1928; Зинаида, “Дядюшкин сон” по Достоевскому, 1938) актриса была чужда сентиментальности и внутренне действенной. Даже роли, которые она получала в порядке ввода, сохраняли навсегда отпечаток ее индивидуальности и трактовки (как случилось с ролью графини, которую С. играла в “Женитьбе Фигаро” после Сластениной). С. дано чувство жанра пьесы: старинной мелодрамы (Генриэтта, “Сестры Жерар” В. Массе по мелодраме Деннери и Кормона, 1927), салонной комедии (Гертруда, “Идеальный муж” Уайльда, 1945). Ей дано и разгадывать то, что Станиславский называл “характерностью автора”: она шла от творческой личности Горького, играя Шурку в “Егоре Булычове” (1934); находила разгадку патетичной и непосредственной театральности Корнейчука (Лида в “Платоне Кречете”, 1935). Ее мощное актерское создание – королева Елизавета в “Марии Стюарт” (1957) – было одновременно и разрешением проблемы “Шиллер и Художественный театр”. Мастер ансамбля с первых своих шагов, С. в поздних работах увлекается искусством дуэтов. В партнерстве с Кторовым она создала роль Патрик Кемпбелл (“Милый лежец” Килти, 1962), вновь явив основные свойства своего дарования: чувство сценической формы, аналитичность, элегантную сдержанность, скрытый лиризм и юмор. В “Живом трупе” (1982) особое значение имела дуэтная сцена С. и Прудкина. На дуэт С. с Бабановой был рассчитан спектакль “Все кончено” Олби (1979). До поздних лет безупречно сохраняя форму, сыграла принцессу Космонополис в “Сладкоголосой птице юности” Т. Уильямса (1975), г-жу Пернель в “Тартюфе” (1981), мать в “Серебряной свадьбе” (1985), Лику в “Московском хоре” (1988).

Блистательная и драматичная личная жизнь этой актрисы могла бы дать материал и романисту, и историку. Вышедшая в свет под редакцией и с комментариями ее биографа В. Я. Вульфа переписка С. со знаменитым ссыльным драматургом Николаем Эрдманом приоткрывает лишь одну из страниц ее биографии.

И. Соловьева

Ли Страсберг



(17.11.1901, Польша – 1982, Нью-Йорк) – американский режиссер, педагог. Привезен в Америку в возрасте семи лет, к пятнадцати годам он уже играл в скетчах в небольшом театрике на окраине Манхэттена. Под влиянием гастролей МХАТ в 1924 г. устраивается сначала помощником режиссера, а затем актером в Guild Theatre. Когда

Болеславский начал преподавать в Chrystie Street Settlement, С. стал одним из его самых энергичных преподавателей. С 1924 по 1931 г. он активно изучал идеи Станиславского, Мейерхольда и Копо в Американском лабораторном театре (American Laboratory Theatre). В 1931 г. стал одним из основателей Group Theatre, созданного для поддержки и развития идей Станиславского. В 1934 г. С. побывал в Москве, где посетил спектакли Театра им. Мейерхольда и “Принцессу Турандот” в Театре им. Вахтангова. В 1937 г. он покинул Group Theatre, отчасти из-за разногласий со Стеллой Адлер, которая утверждала, что С. неверно трактует концепцию эмоциональной памяти, предложенную Станиславским. В 1941 г. Group Theatre прекратил свое существование. В 1948 г. С. начал преподавать в только что открытой Актерской студии (Actors’ Studio), а в 1951 г. стал ее художественным руководителем. К этому времени укрепился его авторитет как ведущего специалиста по “методу”, якобы основанному на системе Станиславского. “Метод” подталкивал актера к физиологической правде через отображение внешних признаков и был направлен на то, чтобы помочь исполнителям использовать свой “жизненный и эмоциональный опыт” в работе над ролью. Зачастую использование метода “подлинных переживаний” превращалось в мрачно-мистическую демонстрацию эгоцентризма и пустой

манерности. В то же время “метод” повлиял на три поколения американских актеров и стал важным фактором в формировании современного “чисто американского” стиля актерской игры. Очень многие “звезды” американского кино занимались со С. – брали частные уроки или учились в Актерской студии. Среди них – Марлон Брандо, чье исполнение роли Стэнли в “Трамвае «Желание»” стало образцом актерской работы “по методу”. Среди его учеников – Монтгомери Клифт, Морин Стэплтон, Энн Бэнкрофт, Джулия Харрис, Джеральдин Пейдж, Шелли Винтерс, Пол Ньюмен, Джоан Вудворд, Ал Пачино, Дасти Хофман и Роберт Де Ниро. С. также оказал влияние на таких режиссеров, как Фрэнк Корсаро, Артур Пенн, Алан Шнайдер и Хозе Кинтеро. Кинорежиссеры, учившиеся в Актерской студии, получили 17 “Оскаров” за период с 1947 по 1983 г.

После того как в 1961 г. ему не дали возможности возглавить драматический театр на базе Lincoln Center в Нью-Йорке, С. решил самостоятельно выпустить серию спектаклей, задуманных в Актерской студии. В 1965 г. он поставил противоречивую версию “Трех сестер”, где совершенно непоходящие для этого актеры “подавались” на уровне “звезд”. В 1973 г. Ал Пачино убедил С. дебютировать в кино в роли главаря банды во второй части “Крестного отца”, и за эту работу он был удостоен премии “Оскар”. За этим последовали такие картины, как “Прогулки на берегу”, “И справедливость для всех”, “Стильный вид”, “В поисках выхода” и телесериалы “Skokie” и “Ветры войны”, и во всех он играл старого еврей-иммигранта. Автобиография С. “Страстная мечта” вышла в свет в сильно сокращенном и отредактированном виде уже после смерти автора, в 1987 г.

Лоренс Селлик

Олег Александрович Стриженов



(р.10.8.1929, Благовещенск) – актер. Н.а. СССР (1988). В 1953 г. окончил Училище им. Щукина. Его любимым учителем, которого он чтит всю жизнь, был В. И. Москвин. После непродолжительной работы в Русском драматическом театре в Таллине С. с 1955 г.

перешел в Театр-студию киноактера при Мосфильме. В МХАТ он пришел в 1964 г. знаменитым киноактером, завоевавшим популярность в фильмах “Овод” (Артур), “Сорок первый” (Говоруха-Отрок), “Капитанская дочка” (Гринев), “Белые ночи” (Мечтатель), “Дуэль”, “Пиковая дама” и др. В Художественном театре, где С. пробыл более 10 лет, он сыграл всего 7 ролей. Но его благородное обаяние, красота и романтический темперамент принесли ему признание и в театре в таких ролях, как Мортимер (“Мария Стюарт”, 1964), Незнамов (“Без вины виноватые”, 1968), Тузенбах (“Три сестры”, 1968), Треллев (“Чайка”, 1968), Глумов (“На всякого мудреца довольно простоты”, 1973). Однако в расцвете своего таланта он покинул Художественный театр — его мягущейся натуре и специфическому дару любовника-неврастеника не нашлось места в переформировывавшемся в 70-е гг. репертуаре МХАТ.

В. Давыдов

Любовь Васильевна Стриженова



(Земляникина; 6.8.1940, Очаков, Николаевская обл.) — актриса. З.а.РСФСР (1980). В Художественном театре — с 1963 г., после окончания Школы-студии (руководитель курса В. К. Монюков). Первые роли (сезон 1963/64): ряженая, “Три сестры”, Валя, “Свет далекой звезды”; соседка, “Друзья и годы”; поваренок, “Три толстяка”. После нескольких

ответственных вводов (Наташа, “На дне”, 1966; Наташа, “Три сестры”, 1968; Альдонса, “Дульсинья Тобосская”, 1972) была первой исполнительницей в спектаклях “Сталевары” (Люба), “На всякого мудреца довольно простоты” (Машенька), “Долги наши” (Тоня), “Дачники” (Юлия Филипповна), “Утиная охота” (Вера), “Тамада” (Надя). В 1978 г. введена на роль Бабакиной (“Иванов”), в 1980 г. — на роль Аллы (“Мы, нижеподписавшиеся”). При разделе театра вошла в труппу МХАТ им. Горького. Среди сыгранных здесь ролей: Квашня, “На дне”; Настасья, “Прощание с Матёрой”; Зоя Пельц, “Зойкина квартира”; Праксагора, “Женщины в народном собрании”; Наташа, “Мы идем смотреть «Чапаева»”; Мамаева, “На всякого мудреца довольно простоты”.

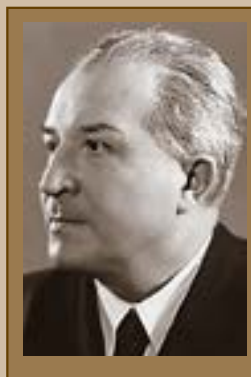
Марианна Николаевна Строева



(р.3.5.1917, Москва) — критик, историк театра. Начиная как актриса в Театре Революции. Закончила театроведческий факультет ГИТИС (1946) и его аспирантуру. Долгие годы сочетала темпераментную деятельность критика (чаще всего на страницах журнала “Театр”) с исследованием истории Художественного театра; в архивные изыскания

вносила ту же отвагу и антидогматизм, какими отличались ее критические статьи. Ей принадлежит ряд работ о драматургии Чехова, в том числе книга о постановках его пьес в МХТ, и фундаментальный труд, за который ей присвоена степень доктора искусствоведения, — двухтомник “Режиссерские искания Станиславского” (т.1, 1898—1917; т.2, 1917—1938. М., 1973, 1977).

Илья Яковлевич Судаков



(17.7.1890, село Ростовка, Пензенская губ. — 1.9.1969, Москва) — актер и режиссер. Н.а.РСФСР (1938). Образование получил в Народном университете Шаняевского (Москва). В 1916 г. поступил во Вторую студию. С 1924 г. — в Художественном театре (вводы играл тут и раньше — Васья Пепел, “На дне”, 1919; Пес, “Синяя птица”, 1922).

Режиссурой занялся в студии (“Гроза”, 1923; работа над “Розой и Крестом”); в МХАТ был одним из самых деятельных строителей нового репертуара. Один или под руководством Станиславского и Немировича-Данченко поставил спектакли: “Дни Турбиных” (1926), “Бронепоезд 14-69” (1927), “Растратчики” Катаева (1928), “Блокада” Вс.Иванова (1929), “Хлеб” Киршона и “Страх” Афиногенова (1931), “Платон Кречет” Корнейчука (1935), “Любовь Яровая” (1936); участвовал в режиссуре “Воскресения” и

“Отелло” (1930). Как актер чаще всего выступал в спектаклях, где был сопоставщиком: в “Днях Турбиных” заменял Хмелева в роли Алексея, Вербицкого в роли Тальберга, Добронравова в роли Мышлаевского, Калужского в роли Студзинского, Б. А. Мордвинова и остальных в роли Кирпатого; в “Бронепоезде 14-69” — точно так же заменял Баталова в роли Васьки Окорока, Прудкина в роли Незеласова, Андерса в роли Знобова, Станицына в роли Обаба, Грибова в роли мужа с подвязанной щекой; в “Воскресении” с 1935 г. дублировал Качалова — “От автора”, переиграл роли Симонсона, этапного офицера, священника, зрителя. С 1933 г. возглавлял московский ТРАМ.

С. был несомненно одарен умением выявлять на сцене драматизм положений и характеров, строить ясно читающиеся мизансцены, энергично и устремленно вести послышавшуюся тему, чем далее, тем меньше смущаясь потерей нюансов и многозначности. Его чувство современности часто становилось опасным для театра, вовсе не с такой решимостью спешившего эту советскую современность принять и обслуживать. Его готовность что-то выбрасывать и что-то вписывать по первому подказу из партийных сфер шокировало мастеров старой формации, привыкших иначе относиться к авторскому тексту. Еще больше их шокировала нетворческая спешка. Итогом неладов С. с основателями МХАТ стал его переход в Малый театр, где в 1937—1944 гг. он был художественным руководителем и главным режиссером. Его работы здесь: “Уриэль Акоста” с Остужевым (1940); “В степях Украины” и “Фронт” Корнейчука (1941 и 1942); “Нашествие” Леонова (1943). В связи с его постановкой исторической трагедии А. Н. Толстого “Орел и орлица”, в первой редакции не удовлетворившей Сталина — главного заказчика спектаклей об Иване Грозном, С. был отстранен от руководства Малым театром. В 1946—1948 гг. С. снова был режиссером в МХАТ (принимал участие в постановках “Дяди Вани”, 1947; “Алмазов” Н. Асанова; “Хлеба нашего насущного” Н. Вирты, где сыграл Тихого). В 1948—1952 гг. — главный режиссер Театра транспорта, в 1952—1953 гг. — в Минске. Преподával в ГИТИСе. После инсульта долгие годы до своей кончины был нетрудоспособен. Оставил неопубликованные мемуары “Моя жизнь в труде и борьбе”.

И. С.

Серафим Николаевич Судьбинин



(9.3.1867, Нижний Новгород — 1.11.1944, Париж) — актер, скульптор, художник. В МХТ с 1898 по 1904 г. Первый исполнитель ролей: князь Мстиславский (“Царь Федор Иоаннович”, 1898), капитан-исправник (“Самоуправцы”, 1898), главный хорег (“Антигона”, 1899), князь Сицкий и Битяговский (“Смерть

Иоанна Грозного”, 1899), полицейский (“Двенадцатая ночь”, 1899), Вальтер (“Геншель”, 1899), Дед Мороз (“Снегурочка”, 1900), Ульфхейм (“Когда мы, мертвые, пробуждаемся”, 1900), Аслаксен (“Доктор Штокман”, 1900), Нил (“Мещане”, 1902), Петр (“Власть тьмы”, 1902), Метелл Цимбер и Стратон (“Юлий Цезарь”, 1903). Был дублером К. С. Станиславского в ролях Вершинина (“Три сестры”) и Сатина (“На дне”). Оставив сцену, С. добился успеха как скульптор. Он автор известных портретов Станиславского: в жизни (бюст) и в роли Штокмана (статуэтка). Работы датируются предположительно 1902 г. С. также принадлежат эскизы гримов к “Доктору Штокману”. Жил за границей.

Леопольд Антонович Сулержицкий



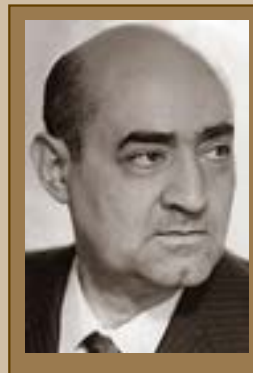
(15.11.1872, Житомир — 17.12.1916, Москва) — режиссер, педагог, литератор. Родился в семье переплетчика. Поступил в Московское училище живописи, ваяния и зодчества, но был исключен с последнего курса за громко высказанные убеждения. Будучи призван в армию, по религиозным мотивам отказался при- сгать, был судим (в

тюрьме его навещал Лев Толстой; по просьбе Толстого С. в дальнейшем принял на себя хлопоты по переселению в Канаду русских крестьян-духоборов). Его бурная и чистая жизнь прошла уже множество поворотов, когда в 1900 г. С. сблизился с Художественным театром. Станиславский вспоминал, как за кулисами усиленно

заговорили: “Милый Сулер!”, “Веселый Сулер!”, “Сулер — революционер, толсто- вец, духобор”, “Сулер — беллетрист, певец, художник”, “Сулер — капитан, рыбак, бродяга, американец!”... — Да покажите же мне вашего Сулера! — кричал я...”. Знакомство состоялось после письма, в котором С. с редкостной тонкостью анализировал роль доктора Штокмана и рассказывал о воздействии ее на его, С., душевную жизнь. Нравственная высота, богатство запасов его эмоциональной памяти, полная свобода от театральщины при ярком даре игры сделали его для К. С. одним из самых важных и нужных людей. Первое время труд С. в театре К. С. оплачивал из своего кармана. С. участвовал в организации Студии на Поварской, в постановках “Драмы жизни” Гамсуна, “Жизни Человека” Леонида Андреева, “Синей птицы”, “Гамлета” (последняя работа была омрачена для него обидами, которые ему нанес Крэг и которые он считал нужным стерпеть, чтобы не разладить атмосферу перед выпуском спектакля). С его убеждениями связаны многие этические постулаты системы Станиславского, которую С. применял и разрабатывал сперва на Курсах драмы А. И. Адашева, а потом в Первой студии. Именно этой студии, где выросли Вахтангов, Михаил Чехов, Гиацинтова, Бирман, Дурасова, Болеславский, Успенская, Колин и др., были отданы последние годы С. Он не только режиссировал почти все ранние постановки ее, но воздействовал на учеников силою личности и силою идеалов, которым служил: верою в добро и труд, в непротivление злу насилием, в правду на сцене, в объединяющую и целительную роль искусства, способного помочь разьединенным, утратившим дар любви человеческим душам. В Первой студии состоялось и последнее прощание с С.; здесь на его сороковицах 26 января 1917 г. Станиславский, еле справившись со слезами, читал свои “Воспоминания о друге”.

И. Соловьева

Иосиф Георгиевич Сумбаташвили



(10.10.1915, Тифлис) — театральный художник. Нар.худ.СССР. В 1942 г. окончил Академию художеств в Тбилиси по ф-ту живописи. В 1942 — 1945 гг. — главный художник Театра оперы и балета имени З. Палиашвили, в 1945—1959 гг. — главный художник Театра имени К. Марджанишвили.

349

С 1959 г. работает в Москве (дебютировал спектаклем “Иркутская история” А. Арбузова в Театре им. Евг.Вахтангова). В 1962—1973 гг. — главный художник ЦТСА (вновь возвращается на этот пост в 1988). В 1973—1988 гг. — главный художник Театра им. Вахтангова. В МХАТ оформил 10 спектаклей, среди них “Друзья и годы” Зорина (1963), “Я вижу солнце” Думбадзе (1964), “Жизнь Галилея” Брехта (1975), “Дачники” Горького (1977). В “Сталевахах” Г. Бокарева (1972, постановка О. Ефремова) С. проявил присущее ему чувство сценического пространства, мастерство и остроумие фактурной разработки, жизненную наблюдательность. Недостатки драматургии С. перекрывал эффектной демонстрацией производственных процессов (на грани постановочных трюков). В цехе металлургического завода из-за заслонок засверкал раскаленный металл, печи загружались на глазах у зрителей, свет и звук имитировали плавку, на сцене работал натуральный автокар, брезентовые робы сталеваров смотрелись монументально. С. впервые полностью открыл мхатовскую сцену, отказался от задников и кулис, обнажив суровый и подлинный фон потемневшего кирпича арьерсцены. “Металлический отблеск” имели все картины спектакля, ибо комнаты рабочего общежития, лестничная площадка с работающим лифтом, пивной ларек — все было сработано из жести, слегка прописанной художником.

А. Михайлова

Илья Дмитриевич Сургучев



(15.2.1881, Ставрополь — 19.11.1956, Париж) — прозаик, драматург. Окончил университет в Петербурге. Выдвинулся, печатаясь в сборниках “Знание”. С МХТ его “сосватала” М. Г. Савина, имевшая большой успех в его пьесе “Торговый дом”, где сыграла властную мать-хозяйку, тщетно борющуюся с распадом прогнившей семьи (1913). С.

307

был чуток к театральным веяниям и переменился: если в “Торговом доме” отозвался первый вариант “Вассы Железновой” Горького, то в “Осенних скрипках” к сюжету соперничества стареющей женщины и ее юной воспитанницы автор применял средства “чеховского театра

настроения”. Постановку “Скрипок” в МХТ считали компромиссом. Он мог быть оправдан как репертуарными затруднениями (в начале Первой мировой войны театр снял спектакли, которые казались “мрачными”), так и желанием занять О. Л. Книппер, тосковавшую без новых работ. Спектакль, для которого Б. М. Кустодиев написал дивный золотисто-красный городской сад над Волгой и вид поэтично-провинциального города, лежащего в ложбине, вызывал аплодисменты; успех сопутствовал не только Книппер в роли Варвары Васильевны, но и другим участникам (А. Л. Вишневский играл Лаврова, ее мужа; Р. В. Болеславский — ее любовника Барановского; М. А. Жданова — ее приемщица Верочку; в жанровых сценах были заняты Н. Г. Александров, В. М. Михайлов, П. А. Павлов, Ф. В. Шевченко, Н. Ф. Колин, В. В. Готовцев и др.). Но если “Осенние скрипки” выручали материально и стали одной из самых шумных удач у публики, — это лишь обостряло в людях театра предощущение кризиса. Немирович-Данченко, взяв с пьесой, которую определял — “водица с лимоном и сахаром”, писал: зная ей не только не доставляют радости, но и задерживают “необходимые решения и поступки”.

В 1920 г. С. эмигрировал; за рубежом написана пьеса “Реки вавилонские”.

И. С.

перед Западом”; в Театре им. Моссовета в 1948 г. — “Обида”, в 1950 г. — “Рассвет над Москвой”, апофеоз счастливой советской действительности. Вышел “Земляк президента” (“Бесноватый галантерейщик”, 1950) — сочинение из чреды “антиамериканских пьес”. При некотором изменении общественного курса после смерти Сталина С. оказался единственным, с кого взыскали за злоупотребления литературной властью: он был исключен из Союза писателей и больше в театральном деле не участвовал. Однако в 1982 г. уважили его просьбу о восстановлении, и он умер членом Союза писателей СССР.

И. С.

Борис Михайлович Сушкевич



(7.2.1887 — 10.7.1946, Ленинград) — режиссер, актер, педагог. Н.а.РСФСР (1944). Учился в Московском университете; в любительских спектаклях встретился с Вахтанговым (1906). В 1908 г. стал сотрудником МХТ; в здешнем послужном списке его (сверх множества безымянных персонажей — гость на балу в “Жизни

84
85
88

Человека”; человек Мамаева в “На всякого мудреца довольно простоты”; офицер в “Трех сестрах”; слуга Бориса Годунова в “Царе Федоре Иоанновиче”; гость в “Николае Ставрогине”) — Гильденштерн в “Гамлете” (1911); нотариус Бонфуа в “Мнимом больном” (1913). Принял участие в создании Первой студии (в дальнейшем — МХАТ-2), с 1912 г. до своего ухода в конце 1932 г. С. оставался здесь членом правления (дирекции). В первом спектакле студии “Тибель «Надежды»” играл бухгалтера Капса (1913); среди других его работ в студии — Стрэттон (“Потоп” Бергера), Мортенгор (“Росмерсхольм” Ибсена), Персон (“Эрик XIV” Стриндберга). Ему принадлежит инсценировка “Сверчка на печи” (1914, играл здесь Чтеца). Поставил “Расточителя” Лескова (1924), “Дело” Сухова-Кобылина (1927), “Закат” Бабеля (1928), “Человека, который смеется” по Гюго (1929), “Петра I” А. Н. Толстого (1930) и др. Ушел из МХАТ-2 в конце 1932 г.; дальнейшая его режиссерская и педагогическая работа, в которой он отстаивал принципы, вынесенные им из МХАТ, протекала в Ленинграде (с 1936 был директором Ленинградского театрального института, где преподавал с 1933).

Анатолий Алексеевич Суров



(1910—1987) — журналист, драматург. Его пьеса “Далеко от Сталинграда”, принесенная в Театр им. Ермоловой, была посвящена жизни завода в пору войны, казалась доносящей реальный воздух. Дружно доработанная всем коллективом, она позволила актерам в спектакле А. М. Лобанова (1946) добиваться жизненной,

а не театральной узнаваемости происходящего на сцене. Дальнейшая судьба автора была столь же типична, сколь и безобразна: официально признанный за образец социалистического реализма, он вместе с А. Софроновым, Н. Виртой, А. Первенцевым, Б. Ромашовым провел “разгром космополитов”, к которым причислил своих недавних помощников, а потом сделал их своими “неграми”. В МХАТ в 1948 г. была поставлена его “Зеленая улица” — обличение “низкопоклонства

Олег Павлович Табаков



(р.17.8.1935, Саратов) — актер, педагог, режиссер, театральный деятель. Н.а.СССР (1988). Окончил Школу-студию в 1957 г., был одним из создателей театра “Современник”. Первые работы (Миша, “Вечно живые”, 1956; Олег, “В поисках радости”, 1957; Толя, “Продолжение легенды”, 1958; Славик, “Пять вечеров”, 1959) надолго слили в зри-

232—233
241
242
251
252
253
255

тельском восприятии молодого артиста и образ его героя — мальчика, вступающего в жизнь, неспособного стерпеть ее расхождение с идеалом. Совпадение зерна личности актера с зерном образа определяло обаяние его работ. Однако Т. с первых шагов любил и игру-трансформацию: в спектакле “Никто” (1958) он играл туриста-американца, продавца лимонада и фельдшера в участке; в “Голом короле” (1960) — дирижера, добывающегося энтузиазма оркестрантов при исполнении гимна, и безнадежно унылого повара. Первым эскизом его будущих “социальных гротесков” стал маляр из “Третьего желания” В. Блажека (1961) — антипод лирического героя Т., сказочный хам, любым способом — волшебным или не волшебным — берущий у жизни свое и кое-что сверх того. Агрессия “хозяев жизни” соединяла три роли Т. в гротеске В. Аксенова “Всегда в продаже” (1964) — красотку Клавдию Ивановну, из своего ларька созванивающуюся не то с торгом, не то с космосом, лектора Клавдия Ивановича и “Главного Интеллекта” — владыку перевернутого, мнимого мира. В 1966 г. артист сыграл важнейшую в его биографии роль Адуева (“Обыкновенная история”); лирическая тема юношеского разлада с жизнью разрешалась саркастично, капитулировавший мечтатель становился хозяином действительности, претившей ему прежде, и мгновенно входил во вкус. Работы Т. в “Современнике” были разнообразны по актерской технике и задачам: он так же мог предложить тонкую жизненность или социальную четкость зарисовки в спектаклях “Погода

на завтра” Шатрова (1973), “Обратная связь” Гельмана (1977), “Восточная трибуна” Галина (1983), как мог соединить горькую узнаваемость со сценической гиперболой, передавая типы уродливые, искаженные (Анчутин, “Провинциальные анекдоты” Вампилова, 1974; Сантехник, “А поутру они проснулись” Шукшина, 1977), или куролесить и шаржировать, играя расторможенного до полного неприличия, наглого Балалайкина (“Балалайкин и К” по Салтыкову-Щедрину, 1973). С 1974 г. вместе с В. Фокиным и А. Дрозниным занялся работой с будущими актерами, которых решено было готовить с 14–15 лет. Пройдя все этапы профессионального образования, его ученики в выпускных работах “С весной вернусь” Казанцева, “Две стрелы” Володина, “Маугли” по Киплингу показали умение жить общей задачей спектакля, отточенную пластику и чувство ритма. Но тогда педагогам не удалось добиться официального статуса для воспитанной ими труппы; отказ “Современника” дать ей пристанище стал решающим мотивом ухода Т. из театра, одним из основателей и многолетним директором которого он был. С сезона 1983/84 г. Т. — актер МХАТ, где сыграл Сальери (“Амадей” Шеффера, 1983), героя “Скамейки” Гельмана (1984), Голошапова (“Серебряная свадьба” Мишарина, 1985), Табака в “Перламутровой Зинаиде” Рощина (1987), Бутона в “Кабале святош” Булгакова (1988), а к списку своих ролей в классике добавил Мамаева (“На всякого мудреца довольно простоты”), Сорина (“Чайка”), Фамусова (“Горе от ума”). На сцене МХАТ он играл в блеске своей мастерovitости также спектакли “на двоих” и “на троих” — “Ужин” (роль Талейрана в дуэте с А. Джигарханяном — Фуше) и “Сублимация любви” (с М. Зудиной и В. Егоровым).

С 1986 г. — ректор Школы-студии. С 1987 г. — глава Театра-студии под руководством Табакова. Здесь он поставил множество спектаклей, создал из своих учеников одну из лучших трупп в Москве. Здесь же сыграл ряд принципиальных ролей. Одна из лучших — в спектакле “Последние” (режиссер А. Шапиро, 1996), где Т. с изощренной, жутковатой правдивостью вылепил образ позера и жизнелюба полицмейстера Коломийцева. Т. неоднократно ставил спектакли за рубежом (Германия, Австрия, США, Финляндия). Руководит созданной им в Кембридже Летней школой Станиславского и совместной аспирантской программой Школы-студии и Университета Карнеги Меллон (США).

А. Смелянский, И. Соловьева

Риссимэ Карповна Таманцова



(15.10.1889, Москва — 11.7.1958) — секретарь Станиславского и секретарь дирекции театра (1924–1939). Окончила гимназию Ю. П. Бесс и специальные курсы французского языка и литературы; с 1911 по 1918 г. училась во Втором Московском университете на филологическом ф-те. Зачислена в МХТ в 1919 г. на должность помощника режис-

сера. С 1919 по 1924 г. заведовала репертуарной конторкой театра (ее и Бокшанскую называли “конторскими девами”). В 1922–1924 гг. участвовала в гастролях театра в Европе и Америке. В 1927 г. по поручению Станиславского выезжала во Францию для редактирования перевода его книги “Моя жизнь в искусстве” на французский язык. В 1930 и 1932 гг. навещала Станиславского во Франции и в Германии, осуществляла его связь с Москвой во время его лечения и работы за границей. Дирекция МХАТ назначила Т. членом Государственной комиссии по приему и обработке литературного наследия Станиславского; подготовила к изданию его режиссерский план “Отелло” (1945). С 1939 и до 1957-го, до перехода на пенсию, — помощник режиссера. В этом качестве участвовала в работе над “Последними днями (Пушкин)”, “Дядей Ваней”, “Плодами просвещения”, “Последней жертвой”, “Домби и сыном”.

Г. Бродская

Аким Михайлович Тамиров



(29.10.1899 — 17.9.1972, Палм-Спрингс, Калифорния) — актер. Был в труппе МХАТ с 1920 по 1924 г., участвовал вместе с театром в гастрольях по США (в списке его ролей — Гибнер, “Ревизор”, 1921; ряд вводов — Федотик, “Три сестры”; Алешка, “На дне”; Яша, “Вишневый сад”; Кот, “Синяя птица”; Курчаев, “На всякого мудреца

81

довольно простоты”; Калганов, “Братья Карамазовы”; Негр, “У жизни в лапах”; Фабрицио, “Хозяйка гостиницы”, и др.). После гастролей МХАТ в США остался там. Вошел в труппу “Летучей мыши”, где встретил свою будущую жену Тамару Никулину (сценический псевдоним Тамары Шайны). Когда “Летучая мышь” отправилась в Европу, Т. вместе с Т. Дейкархановой открыл в Нью-Йорке “Академию грима”. Среди их учеников в Академии была Кэтрин Хепберн. В числе его работ на бродвейской сцене “Свет свечи” (Candle Light) и “Волшебная палочка” (Wonderbar) с Алом Джонсоном, а также “Верденское чудо” (A Miracle at Verdun) в Guild Theatre, где он играл вместе с Т. Никулиной.

После появления звукового кино Т. переехал в Голливуд, где стал известным характерным актером. За его плечами в первые же годы оказалось более 60 картин. Вероятно, Т. был тем самым актером, который жаловался Ильфу и Петрову, что ничего, кроме мексиканских эмигрантов, ему играть не дают (см. об этом в “Одноэтажной Америке”). Т. дважды, в 1936 и в 1943 г., выдвигался на премию “Оскар” за лучшую мужскую роль второго плана. Среди его фильмов — “Королева Кристина” (1933), “История Луи Пастера” (1935), “Пять гробниц по пути в Каир” (1943) и “Анастасия” (1956), где ему впервые удалось сыграть русского.

В 1958 г. Т. начал сниматься в фильмах Орсона Уэллса, в том числе в “Платите дьяволу”, затем в “Процессе” (по Кафке, 1962), в незавершенном “Дон Кихоте” (в роли Санчо Пансы, 1962) и в “Полночных колоколах” (по Шекспиру, 1966).

Последним фильмом, в котором он снимался, стала полупорнографическая картина “Венера в мехах” (1970).

Лоренс Сепелак

Николай Лазаревич Тарасов



(1882? — 31.10.1910, Москва) — владелец крупного состояния, первый вкладчик-меценат МХТ (с 1906); вместе с Н. Балиевым создал артистический клуб МХТ — “Летучую мышь”. В воспоминаниях людей Художественного театра остался как тип русского денди, устроителя забав, ирониста, отмеченного печатью тра-

гедии; поклонник красоты, доводивший эстетство до гурманства, он испытывал то, что называется “*taedium vitae*”, философическую скуку и пресыщенность. Т. застрелился после того, как ушли из жизни два близких ему человека — красавица Ольга Грибова и искатель ее руки. 2 ноября 1910 г. МХТ отменил вечернее представление в связи с его похоронами. В подготовительных записях для мемуаров Немирович-Данченко заметил: три самых богатых, щедрых и влиятельных пайщика-мецената Художественного театра — Савва Морозов, Т. и Стахович — все трое покончили самоубийством.

И. С.

Алла Константиновна Тарасова



(25.1.1898, Киев — 5.4.1973, Москва) — актриса. Н.а. СССР (1937). Член КПСС с 1954 г., депутат Верховного Совета СССР трех созывов, четырежды лауреат Сталинской премии. Выросла в семье профессора-медика в Киеве. Увлеченная искусством МХТ, спектакли которого видела во время его киевских гастролей,

42 эта русая красавица-девочка со строгими
103 чертами и тонким станом приехала в
127 1914 г. экзаменоваться в подружки; и
134 гармоничный талант и внешние данные
135 ее были ясны с первого взгляда. Найдя ее
142–143 слишком юной для службы, ей предложи-
148–149 ли поступить в “Школу трех Николаев”
157–158 (с 1916 — Вторая студия МХТ; в этом же
169–170 году начала играть в массовых сценах
182 спектаклей МХТ). После выдвинувшего ее
183 дебюта в роли Финочки (“Зеленое кольцо”
200 З. Н. Гиппиус, 1916) репетировала роль
Нины Заречной со Станиславским (спектакль не состоялся). В 1918 г. уехала из Москвы; позже присоединилась к “качаловской группе”. Играла здесь Офелию, Аню в “Вишневом саде”, Верочку в “Осенних скрипках” Сургучева, фрекен Норман (“У жизни в лапах”). Приняла участие в зарубежной гастрольной поездке МХАТ (1922–1924; Аня, Ирина, Соня, Саша Лебедева в чеховских спектаклях; Грушенька в “Братьях Карамазовых”; Настя в “На дне”; княжна Мстиславская в “Царе Федоре Иоанновиче”). По приглашению Рейнхардта задержалась в США, играя Монахиню в его постановке “Миракл”. Станиславский писал из

Америки, что без Т. не видит ни одного спектакля в будущем, однако ее жизнь в МХАТ в 20-е гг. была менее блистательна, чем начало. Из новых ролей ей досталась Устинья в “Пугачевщине” (1925), жена Пеклеванова в “Бронепоезде 14-69” (1927), Дездемона в не удержавшемся в репертуаре спектакле “Отелло” (1930), Ольга в “Хлебе” Киришона и Макарова в “Страхе” Афиногенова (1931). Профессиональная готовность, ясность взгляда, умение сразу и точно схватить “зерно” роли доставили ей кличку “Алочки-выручалочки” — она с одной-двух репетиций заменяла внезапно заболевших товарок (так в 1926 она сыграла Машеньку в “На всякого мудреца довольно простоты”, Парашу в “Горячем сердце” и, наконец, Елену Тальберг в “Днях Турбиных”). Впрочем, существенной стала только последняя роль, остальные же — как и Сюзанна в “Женитьбе Фигаро”, ввод 1929 г., — лежали на периферии возможностей актрисы и не выявляли истинных свойств ее дара: самоуглубленности, волевой силы, особого соединения чистоты и страстности. Второй расцвет и апогей славы Т. приходится на 30–40-е гг.: Негина, “Таланты и поклонники”, 1933; Татьяна Луговая, “Враги”, 1935 г. (много лет спустя, в 1968, она сыграет в этом спектакле Полину Бардину); Анна Каренина в инсценировке романа Толстого, 1937; Маша, “Три сестры”, 1940; Юлия Тугина, “Последняя жертва”, 1944. Немирович-Данченко намеревался готовить с ней “Антония и Клеопатру” Шекспира, продолжая ту тему “пожара страсти”, которую варьировали роли Анны Карениной и Маши. Оба учителя Т. ценили в ней прежде всего артистку “театра живого человека”, неподдельность ее жизни в обстоятельствах роли, ее эмоциональность и силу, строгость целостного и не слишком детализированного решения. Большим успехом пользовались киноработы артистки — Катерина в “Грозе”, Екатерина I в “Петре I”, Кручинина в “Без вины виноватых” (в 1963 Т. повторила этот образ на сцене). Не имея в более поздних театральных ролях прежних руководителей, Т. подчас огрубляла свой дар, бывала то излишне чувствительной, то статуарной (Варвара в “Дачниках”, 1953). Официальный статус “первой актрисы” Художественного театра и советского государства, который закрепился за Т. после публичных аплодисментов Сталина на “Анне Карениной”, ее общественная карьера также не пошли на пользу. Не подымались над уровнем дежурной официальной драматургии сыгранные ею Софья Романовна (“Зеленая улица” Сурова, 1948), Ганна

Лихта (“Заговор обреченных” Вирты, 1949), Екатерина Топилина (“Сердце не прощает” Софронова, 1954) и др. Для актеров иной школы соприкосновение с подобным материалом могло пройти бесследно, — для творческой природы Т. оно и в дальнейшем оборачивалось потерями. Явно уступали ее же прежним чеховским ролям ее Елена Андреевна (“Дядя Ваня”, 1947), Раневская (“Вишневый сад”, 1958), Аркадина (“Чайка”, 1960). Лучшей работой последних десятилетий стала Мария Стюарт в трагедии Шиллера (1957), но и здесь Т. несколько идеализировала и спрямляла образ, уступая по гибкости художественной мысли и бесстрашию своей партнерше — А. И. Степановой в роли Елизаветы. В ее позднейшем репертуаре — ввод на роль Забелиной в “Кремлевские куранты” (перед гастролями в Англии и Франции, 1964), Софья Кичигина (“Чти отца своего” Лаврентьева, 1965), Лариса Лукинична (“Тяжкое обвинение” Шейнина, 1966), Мать (“Дым отечества” Симонова, 1968), Ирина Радионова (“Царская милость” Зидарова, 1969). В 1951–1954 гг. была директором МХАТ, с 1970 г. — председатель Совета старейшин МХАТ. С настороженностью восприняв репертуарную линию, намечавшуюся пришедшим в театр О. Н. Ефремовым, и возражая против пьесы Рождина “Валентин и Валентина”, она, однако, с надеждой относилась к творческой личности нового руководителя (“в него я верю очень”) и на последнем этапе включилась в работу, сыграв мать Валентины (1971). Этот спектакль оказался ее последней премьерой.

И. Соловьева

Иван Михайлович Тарханов



(Москвин-Тарханов; р. 6.2.1926, Москва) — актер, педагог, режиссер. З.а. РСФСР (1969). Происходит из знаменитой театральной семьи. Зимой 1942/43 г. был рабочим мебельно-режиссерского цеха МХАТ. Выпускник Школы-студии первого набора, с 1947 г. вошел в труппу МХАТ. Первый исполнитель ролей Петра (“Мещане”), Григория Черемисина (“Вторая любовь”), мастера Захарова (“Ломоносов”), Макарычева (“Золотая карета”), Челебнева (“Царская милость”).

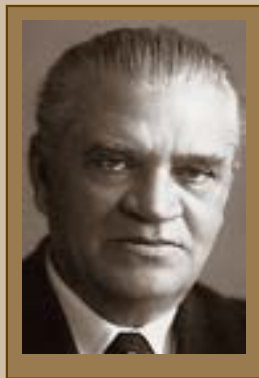
47
106

107
131
132
143

Вводился на роли сэра Тоби (“Двенадцатая ночь”), Пса (“Синяя птица”), Одоевского (“Лермонтов”), графа Лестера и лорда Берли (“Мария Стюарт”), Ляпкина-Тяпкина (“Ревизор”), Сартакова (“Сталебары”), Хирина (“Чеховские страницы”), доктора (“Все кончено”), фон Шратта и гетмана (“Дни Турбиных”), Фроловского и Шатунова (“Заседание парткома”), Трофима (“Чти отца своего”). Режиссер-ассистент спектаклей “Двенадцатая ночь” (1955), “Мария Стюарт” (1957), “Вишневый сад” (1958). Режиссер спектаклей “Кукольный дом” (1960), “Цветы живые” (совместно с В. Я. Станицыным и А. М. Каревым, 1961), “Егор Булычов и другие” (совместно с Б. Н. Ливановым, 1963), “Чти отца своего” (руководитель постановки Б. Н. Ливанов, 1965), “Пока арба не перевернулась” (1972). Профессор Школы-студии, выпустивший несколько актерских курсов. Заведует кафедрой сценической речи и пластической культуры актера.

Михаил Михайлович

Тарханов



(наст. фам. Москвин; 7.9.1877, Москва — 18.8.1948, Москва) — актер и педагог. Н.а. СССР (1937). Брат И. М. Москвина. Со сценой связал свою жизнь с 1898 г., начав в Рязани; в 1914–1919 гг. занимал первое положение в киевской и харьковской антрепризе Синельникова как артист на редкость широкого диапазона. В

Харькове в 1919 г. примкнул к “качаловской группе” (здесь играл Луку в “На дне”, Епиходова и Фирса в “Вишневом саде”, Кульгина в “Трех сестрах”, Мамаева в “На всякого мудреца довольно простоты”, старика Гиле в “У жизни в лапах”, Стрэттона в “Потопе”); в МХТ вступил в 1922 г. и принял участие в зарубежной поездке, кроме Луки и Кульгина играя также Богдана Курюкова и Голубя-отца (“Царь Федор Иоаннович”), Бубнова (“На дне”), Егорушку (“Иванов”), Живновского (“Смерть Пазухина”), Максимова (“Братья Карамазовы”), старика Мортена Киля (“Доктор Штокман”). Вводами были и его работы первого по возвращении московского сезона (Хлопов, “Ревизор”; Хлеб, “Синяя птица”; Горич, “Горе от ума”). Его талант, яркий, крепкий, терпкий,

впервые предстал в своей оригинальности на сцене МХАТ лишь в “Горячем сердце”. За фантастическим и реалистическим Градобоевым последовал цикл шедевров. Т. играл смело, сочно, грубо, на его палитре были краски народной комедии и сатиры. Иное дело, что применял их он мастерски и обладал редкостной органичностью, был живым человеком в каждый момент существования на сцене. Его герои удивляли и ошарашивали, хотелось воскликнуть — каких только людей не бывает на свете! А под конец приходилось согласиться: бывают! Так он играл и бухгалтера Прохорова в “Растратчиках” Катаева (1928), и Собакевича, этого медведя себе на уме (“Мертвые души”, 1932), и булочника Семенова (“В людях” по Горькому, 1933), и выпадающего в детство генерала-отставника Печенегова (“Враги”, 1935), и Фурначева (“Смерть Пазухина” Салтыкова-Щедрина, 1939). Его решения могли идти вразрез традиции (так было с его Фамусовым в спектакле 1938), но он проводил эти решения мощно. Т. не мельчил роль трюками, искал комизм сути — или драматизм ее, как в роли Фирса (“Вишневый сад”, 1929), которого он играл без тени сентиментальности, сурово, или в роли горьковского Луки, в котором он угадывал муку наступившего старика безразличия к людям, нарастающий холод. Досконально знающий русский быт, готовый проникнуть в неприглядные и страшные бездны человеческих душ, Т. обладал своеобразной сценической грацией: в его созданиях была сила и пронзительность, но и пленительная театральная легкость. Как режиссер и педагог Т. начал работать еще в 1925 г., руководя Четвертой студией; участвовал в режиссуре “Горячего сердца”; с 1942 г. до конца жизни был художественным руководителем ГИТИС; преподавал тут мастерство актера; вырастил ряд национальных студий (украинскую, белорусскую и пр.).

И. Соловьева

Фанни Карловна Татаринова



(урожд. Бергман; 28.5.1864, Петербург — 1923, Москва) — преподаватель пения в школе МХТ и в классах пения театра (1907–1923). Т. в 15 лет поступила в Московскую консерваторию и окончила ее по классу пения

(меццо-сопрано). Занималась теорией музыки у Н. Д. Кашкина, гармонией у П. И. Чайковского и в драматическом классе И. В. Самарина. Стажировалась во Франции у Полины Виардо-Гарсиа. Болезнь мужа и детей вынудила Т. отказаться от карьеры оперной певицы, поселиться в Ялте и ограничиться выступлениями в благотворительных концертах и драматических спектаклях (1884–1905). В октябре 1896 г. выступала на вечере-концерте в городском театре в “Горящих письмах” П. П. Гнедича вместе со Станиславским.

Сближение с Художественным театром произошло в апреле 1900 г. во время гастролей МХТ в Ялте. Станиславский и Книппер-Чехова вспоминали чудесный завтрак-феерию на громадной плоской крыше на вилле у Татариновых, которым театр закончил свои крымские гастроли. В 1905 г. Т. лишилась своего состояния, покинула Крым и в 1907 г. была приглашена в МХТ как педагог по вокалу. Станиславский, учитывая опыт Всеволода Мейерхольда в так и не открывшейся Студии на Поварской, осознал роль танца, пластики и голоса актера в спектакле и, приступая к работе над “Драмой жизни” Кнута Гамсуна, завел “Дункан-класс и класс Татариновой”. И сам он в период репетиций “Драмы жизни” осваивал под ее руководством метод “постановки и консервирования звука”, который применял при работе с актерами, занятыми в спектакле. Среди учеников Т. — Вера Барановская, Мария Германова, Алиса Коонен, Лидия Коренева, Евгений Вахтангов, Михаил Чехов.

До революции помимо службы в МХТ Т. имела свою студию художественного пения и занимала должность товарища председателя Общества искусства и литературы. В период революции и гражданской войны организовала профсоюз музыкальных педагогов и при нем учредила Художественную студию для детей. Была также привлечена Музыкальным отделом Наркомпроса для работы в Пролеткульте, организовала здесь курсы для преподавателей пения в рабочих клубах. Работала в Художественном театре до конца жизни.

Г. Бродская

Владимир Евграфович Татлин



166
343

(16.12.1885, Москва — 31.5.1953, Москва) — живописец, график, конструктор, театральный художник. В 1902—1903 гг. и в 1909—1910 гг. учится в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, а в 1904—1909 гг. — в Пензенском художественном училище. В 1914 г. впервые выставляет “живописные рельефы” — цвето-пространственные компози-

ции, исключая взгляд с единственной точки зрения, требующие смены ракурсов осмотра. Всемирную известность получила архитектурно-пространственная композиция Т. “Башня III Интернационала” (1919—1920), за которую Т. присуждена золотая медаль на Международной выставке в Париже. В 1929—1931 гг. строит модель летательного аппарата с машущими крыльями — “Летатлин”. Конструирует посуду, мебель, музыкальные инструменты. Постоянно занимается живописью, графикой, оформляет книги.

В 1918—1920 гг. — профессор Свободных художественных мастерских (Москва); 1919—1924 гг. — руководитель Мастерской объема, материала и конструкции в Петроградских свободных мастерских (б.Академия художеств); 1925—1927 гг. — профессор живописного ф-та Киевского художественного института; 1927—1930 гг. — профессор ВХУТЕИНа (Москва).

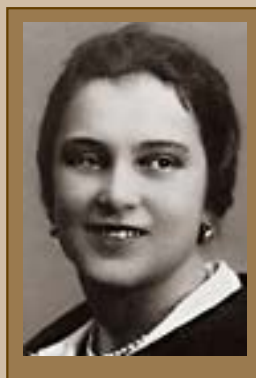
Работать в театре начал в 1911 г., осуществив оформление народной драмы “Действо о царе Максимилиане и его непокорном сыне Адольфе” (Москва, Литературно-художественный кружок). Разрабатывает проекты сценографии “Жизни за царя” Глинки и “Летучего голландца” Вагнера (оба не осуществлены). Ставит, оформляет “Зангези” В. Хлебникова, играет главную роль (1923, Экспериментальный любительский театр, Петроград). Всего оформил 20 спектаклей в московских и ленинградских театрах. Среди них: “Комик XVII столетия” А. Островского (1935, МХАТ-2, реж. И. Берснев), “Дело” А. Сухово-Кобылина (1940, ЦТКА, реж. А. Попов), “Где-то в Сибири” И. Ирошниковой (1949, ЦДТ, реж. Г. Товстоногов).

В МХАТ оформил пьесу А. Крона “Глубокая разведка” (1943, реж. М. Кедров), избрав принцип покартинной

декорации, применив фоновый задник — небо пустыни, минимальное количество объемных деталей, продемонстрировав великолепное мастерство в работе с простейшими натуральными фактурами, показав их образную силу. Стоянка геологической партии, временка — барак из светлых, неструганых досок (казалось даже, что в зале пахнет свежей древесиной). Штабеля досок у стены, железные бочки из-под горючего у входа, вдали — небольшая бурильная вышка, обшитая досками (тоже — временка). Дерево, металл, небо — просто до предела, но это ароматная, насыщенная, образная простота. Эти же материалы — в единственном интерьере (контора, она же лаборатория походная — тоже временка). Стеллажи со всевозможными банками (жестяными, стеклянными), где образцы пород. Точная ритмическая организация горизонталей и объемов, простота фактур. В темноватой глубине помещения — дверь, откуда врывается раскаленный воздух пустыни и слепящий свет солнца. Точные, характеристичные костюмы: рабочие робы, комбинезоны; скромная пиджачная пара (брюки заправлены в сапоги) у Майорова — М. Болдумана, стекающий, свободный крой платья Марго — В. Поповой, “пшютовая” элегантность светлых костюмов Мехти — М. Прудкина, чей галстук-бабочка смотрелся в пустыне куда более экзотично, чем мохнатая папаха и халат аборигена... Спектакль “Глубокая разведка” получил Сталинскую премию первой степени. Художника в числе лауреатов не было.

А. Михайлова

Елизавета Сергеевна Телешева



(26.1.1892, Москва — 9.7.1943, Москва) — актриса, режиссер, педагог. З.а.РСФСР (1933). Училась на Курсах драмы А. И. Адашева, играла на дачных сценах (Салтыковка, 1913 — 1914). С 1 сентября 1916 г. артистка МХТ и Второй студии, вместе с остальными студийцами вступила в МХАТ в 1924 г., оставалась там до конца жизни

(первый выход на сцену — Неродившаяся душа в “Синей птице”, сезон 1916/17). Вводилась на роли Екатерины I (“Елизавета Петровна”), графини де Линьер (“Сестры Жерар”), графини Чарской (“Воскресение”), губернаторши

(“Мертвые души”), графини Вронской (“Анна Каренина”). Во Второй студии исполняла роли Лебедевой (“Зеленое кольцо”), игуменьи (“Некуда”), Беатрис (“Дама-невидимка”). Вместе со своими товарищами по студии Судаковым, Вершиловым, Горчаковым выдвинулась как режиссер. В МХАТ принимала участие в создании спектаклей “Безумный день, или Женитьба Фигаро”, “Сестры Жерар”, “Реклама”, “Три толстяка”, “Мертвые души”, “Горе от ума” (1938), “Последняя жертва”. Режиссерские работы во Второй студии: “Разбойники” (совместно с И. Я. Судаковым и Б. И. Вершиловым), “Гроза” (совместно с И. Я. Судаковым). Ей принадлежала постановка “Бесприданницы” в Театре б. Корш (1932). С 1933 по 1938 г. одновременно с работой в МХАТ работала в ЦТКА (поставила здесь спектакли “Мещане”, 1935, и “Васса Железнова”, 1936).

Педагогической деятельностью занималась с 1916 г. в школе при Второй студии, а позднее — в студии под руководством Н. П. Хмелева, в ГИТИСе, во ВГИКе. И как режиссер, и как педагог она обладала особой пылкостью к личности актера, умением помочь исполнителю “выносить” и “родить” смутно возникший в душе образ. Делала попытки теоретически определить основы искусства МХАТ (составляла вопросник, проводила анкетирование среди деятелей театра, 1936).

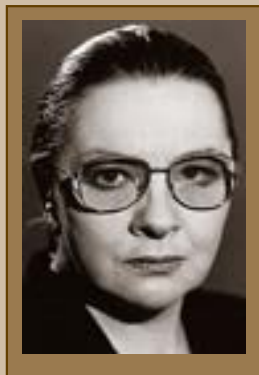
Николай Дмитриевич Телешов



(29.10.1867, Москва — 14.3.1957, Москва) — писатель. З.д.и.РСФСР (1938). Происходил из купеческой семьи. Окончил Московскую практическую коммерческую академию (1884). В том же году впервые выступил как литератор. В 1888 г. познакомился с Чеховым, а в 1899-м — с Горьким, вместе с которым работал над сборниками “Знания”.

В его доме собирался литературный кружок “Среда”, объединявший писателей и людей театра. После 1917 года работал в Наркомпросе и др. советских учреждениях. С 1923 г. сотрудничал с архивно-музейной частью МХАТ, с 1926 г. — директор музея. Оставил воспоминания о ранних годах Художественного театра. Автор “Записок писателя” (М., 1966).

Наталья Максимовна Тенякова



(в замуж. Юрская; р. 3.7.1944, Ленинград) — актриса. Н.а. России (1994). Окончила ЛГИТМиК в 1965 г. В том же году сыграла в Ленинградском театре им. Ленинского комсомола Полли Пичем в “Трехгрошовой опере” Б. Брехта. В 1967 г. ее пригласил Г. А. Товстоногов. В БДТ играла Аглаю в “Идиоте”, Клею в “Лисе

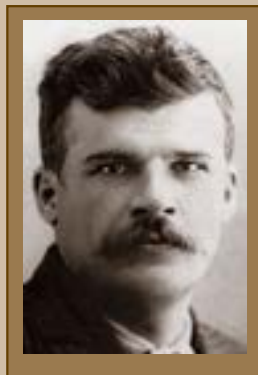
и винограде”, Юлию в “Дачниках”, Марью Антоновну в “Ревизоре”, Веру в “Трех мешках сорной пшеницы”. Критики отмечали нервную и вместе с тем резкую манеру игры Т.

С 1979 г., переехав в Москву, вместе с С. Ю. Юрским поступила в Театр им. Моссовета, где ввелась на роли Любви Дмитриевны Блок в “Версии”, Любви Сергеевны в “Теме с вариациями”, Грушеньки в “Братьях Карамазовых”. Первая исполнительница ролей Фроси в “Печке на колесе”, Гедды Габлер в одноименном спектакле, Паньки во “Вдовьем пароходе”, Поликсены в “Правда — хорошо, а счастье лучше”.

С 26 июля 1988 г. — артистка МХАТ им. А. П. Чехова. Солирующая, всегда существующая на сцене отдельно и сама по себе, актриса легко и органично вписалась в мхатовский ансамбль. Ее необычный, хрипловатый, женственно-капризный голос, склонность к курсиву и в слове и в жесте, эксцентризм сделали ее центром многих мхатовских спектаклей. Т. — первая исполнительница Мадлены Бежар (“Кабала святош”), Раневской (“Вишневый сад”), Ирины (“Трагики и комедианты”), графини Эрминии (“Красивая жизнь”), Секлетей Семеновны (“Блаженный остров”), Таси (“Новый американец”), свахи (“Женитьба”). Вместе с Сергеем Юрским и дочерью Дарьей Юрской (в труппе МХАТ с 1994) сыграла в спектакле “После репетиции” (1996). Ее героиня Ракель — ярко одаренная, поющая актриса — явлена Т. с глубоким лирическим чувством, на грани трагического гиньоля.

О. Е.

Иван Иванович Титов



(наст. фам. Степанов; 22.3.1876, село Петряево, Владимирская губ. — 27.1.1941) — работник постановочной части МХТ со дня его основания до конца жизни, главный машинист сцены. Русский “самородок-самоучка”. Родился в бедной крестьянской семье; грамоте учился у дьячка местной церкви. Подсобный промысел рабочего

сцены привлек его еще юношей в столичную антрепризу М. В. Лентовского, где он (при постановке пьесы Гауптмана “Таннеле”) встретился со Станиславским. В Художественно-общедоступном театре он сразу возглавил машинно-декорационный цех. Его мастерство монтировки спектакля и способности организатора-воспитателя нескольких поколений рабочих сцены высоко ценились обоими основателями театра, режиссерами и художниками. Т. был известен также как специалист по проектированию новых театров.

В. В.

Мария Андреевна Титова



(17.12.1899, дер. Кривцово, Тульская губ. — 7.3.1994, Москва) — актриса. Н.а. РСФСР (1948). После гимназии работала конторщицей. В 1920 г. поступила в Грибоедовскую студию, а в 1922-м — в школу Второй студии. В 1922—1924 гг. — актриса Второй студии, с 1924 по 1974 г. — актриса МХАТ. Жена М. Н. Кедрова. Первая испол-

нительница ролей Марии Меншиковой (“Елизавета Петровна”), Марианны (“Сестры Жерар”), Тони (“Квадратура круга”), Лизы (“Наша молодость”), Валентины (“Страх”), Наташи (“Чудесный сплав”), Косовой (“Земля”), Марины Гетмановой (“Глубокая разведка”), Мэг (“Русский вопрос”), Ольги Александровны (“Чужая тень”), Перепелицкой (“За власть Советов”), Паулины (“Зимняя сказка”). Среди ее ролей-вводов — Вода (“Синяя птица”), Гапка (“Пугачевщина”), Жермена и Ивонна (“Продавцы славы”), Натали

Ховинд (“У врат царства”), Наташа и Василиса (“На дне”), Лида (“Платон Кречет”), Панова (“Любовь Яровая”), Наташа (“Три сестры”), Клеопатра (“Враги”), Войницкая (“Дядя Ваня”). В ранние годы ей, с ее радостной свежестью, удавались мужественные, спортивные девушки-комсомолки, положительные героини советской молодежной пьесы.

Николай Федорович Титушин



(6.4.1893, Москва — 3.5.1957, Москва) — актер, педагог. З.а. РСФСР (1948). Окончил школу при Третьей (Вахтанговской) студии и с группой соучеников вошел в 1924 г. в МХАТ. Оставался тут до конца жизни. Первый исполнитель ролей Джекелера (“Битва жизни”), будочника Жигунова (“Торячее сердце”), митрополита

Серафима (“Николай I и декабристы”), дезертира (“Дни Турбиных”), товарища Флавия (“Квадратура круга”), капитана городской стражи (“Три толстяка”), Шатунова (“В людях”), мистера Уордля (“Пиквикский клуб”), Степана Петровича (“Илья Головин”), Терентия Васильцова (“Вторая любовь”), механика Нартова (“Ломоносов”).

Вводился на роли Голицына (“Елизавета Петровна”), Жихарки и Магина (“Блокада”), Хлеба (“Синяя птица”), Грунькина (“Хлеб”), письмоводителя (“Враги”), Голубя-отца (“Царь Федор Иоаннович”), Фирсова и Ишина (“Земля”), Никиты (“Последние дни”), Василия (“Последняя жертва”), Фирса (“Вишневый сад”), Ремезова (“Дни и ночи”), Карпа (“Лес”), Дудакова (“Дачники”). Режиссер-ассистент спектакля “Земля” (1937).

Иоасаф Александрович Тихомиров



(19.11.1872 — 1.10.1908, Одесса) — актер, режиссер. В 1895 г. окончил Филармоническое училище (класс Немировича-Данченко). До работы в МХТ играл в провинции. В МХТ с основания театра по

1904 г. Он был здесь первым исполнителем ролей князя Туренина (“Царь Федор Иоаннович”), учителя (“Потонувший колокол”), дожа Венеции (“Венецианский купец”), Медведенко (“Чайка”), Кикина (“Смерть Иоанна Грозного”), Гауффе (“Геншель”), Федотика (“Три сестры”), Мольвика (“Дикая утка”), режиссера Волоконова (“В мечтах”), Шишкина (“Мещане”), Требония (“Юлий Цезарь”). Вводился на роли Богдана Курюкова (“Царь Федор Иоаннович”), князя Сицкого и Татищева (“Смерть Иоанна Грозного”).

Принимая его в труппу, Немирович-Данченко рекомендовал его как актера с ограниченным репертуаром, но безусловно полезного и деятельного человека. Т. помогал по архивной части, которая сразу же была поставлена в МХТ весьма серьезно. Его влекла к себе режиссура (участвовал в работе Станиславского над “Властью тьмы”, 1902; по поручению К. С. подбирал бытовой материал для “Мещан”); однако руководители МХТ не слишком были обнадужены его дарованиями в этой области. Более удачными оказались его педагогические пробы в школе МХТ. Сильно повлияло на артиста сближение с Горьким. Характеризуя его “направление”, Немирович-Данченко писал летом 1902 г.: “Тихомиров — это Горький, Скиталец, Андреев, Чириков. Если автор издается “Знанием”, если он — с босячкой подоплекой, — он велик. Тихомировское течение очень симпатично по искренности и народническим вкусам, но узко, как все прямолинейное, узко и иногда тупо. А между тем это течение иногда самое бойкое и захватывает даже Алексея [Станиславского. — И. С.]”.

В 1903 г. Т. был приглашен режиссером в театр Народного дома в Нижнем Новгороде. В 1904 г. поставил у В. Ф. Комиссаржевской в Пассаже “Дачников” и “Привидения”. В 1906–1908 гг. — режиссер Общества народных развлечений и Введенского народного дома в Москве. Покончил жизнь самоубийством.

И. С.

Нина Васильевна Тихомирова



(24.5.1898, Москва — 5.3.1976, Москва) — актриса. З.а.РСФСР (1935). Театральное образование получила в Драматической студии А. О. Гунста (1918) и в

школе при студии Е. Б. Вахтангова (1919). В 1920–1924 гг. — актриса Третьей студии. В МХАТ с 1 сентября 1924 по 1 февраля 1964 г.

Первая исполнительница ролей Секлетей (“Пугачевщина”), Настасьишки (“Бронепоезд 14-69”), няньки Буслова (“Унтиловск”), Анны Матвеевны (“Блокада”), Марьи Павловны (“Воскресение”), Мокриной (“Хлеб”), бабушки (“В людях”), Марьи Тарасовны (“Платон Кречет”), Александры Ивановны (“Половчанские сады”), Зориной (“Хлеб наш насущный”), Савватеевны (“Чужая тень”), Галчихи (“Без вины виноватые”). Была введена на роли Анны (“На дне”, 1924), Ночи (“Синяя птица”, 1924), Вари (“Вишневы сад”, 1930), Ирины (“Царь Федор Иоаннович”, 1935), Марины (“Дядя Ваня”, 1947), Ольги (“Три сестры”, 1952), Шабловой (“Поздняя любовь”, 1954), Анны-Марии (“Кукольный дом”, 1960), Марьи Потаповны (“Хозяин”, 1961). Основатели МХТ высоко ценили ее дарование: в 1934 г., думая о возобновлении “Чайки”, Немирович-Данченко видел ее в роли Маши; в том же году Станиславский хотел заново поставить “Трех сестер” с Т. — Ольгой; она же играла эту роль с ним — Вершининым в I акте на юбилейном спектакле 29 октября 1928 г. Придя поздравить К. С. с его 70-летием, она была вовлечена в разговор об искусстве и внезапно — в репетицию их сцены из “Трех сестер”. После этого занятия Станиславский записал по просьбе Т. резюме своей жизни: “Долго жил. Много видел. Был богат. Потом обднел. Видел свет. Имел хорошую семью, детей. Жизнь раскидала всех по миру. Искал славы. Нашел. Видел почести, был молод. Состарился. Скоро надо умирать. Теперь спросите меня: в чем счастье на земле?”

В познании. В искусстве и в работе, в постигновении его. Познавая искусство в себе, познаешь природу, жизнь мира, смысл жизни, познаешь душу — талант! Выше этого счастья нет. А успех? Бренность. Какая скука принимать поздравления, отвечать на приветствия, писать благодарственные письма, диктовать интервью. Нет, лучше сидеть дома и следить, как внутри создается новый художественный образ. 1933-20-I. 70 лет жизни”.

И. С.

Залман Григорьевич Тобольцев



(наст. фам. Цильман; р. 17.4.1911, г. Дмитриев Курской губ.) — актер. З.а.РСФСР (1969). В МХАТ с 1929 по 1980 г. (перерыв по независящим от него причинам в 1951–1955). Сразу после поступления юношу заразили творческой работой (Просперо в “Трех толстяках” Ю. К. Олеси, Антон-Ульрих в “Елизавете Петровне” Д. П. Смолина, студент Миша в “Бронепоезде 14-69” Вс. Иванова, Фред в “Рекламе” М. Уоткинса).

В “Воскресении” играл управляющего Нехлодова, затем присяжного, затем Симонсона; еще больше разных ролей досталось Т. в “Пиквикском клубе” — сыграв на премьере зеленщика, играл потом надзирателя тюрьмы, свирепого извозчика, аптекаря, Винкеля-старшего, Иова Троттера, президента суда (которого на премьеру играл сам М. А. Булгаков). Первую роль по возвращении в театр Т. получил в том же спектакле (Уордль, 1956). Как один из ветеранов труппы, по праву участвовал в знаменитом “Соло для часов с боем”, дублируя М. И. Прудкина в роли Хмелика и А. Н. Грибова в роли Райнера.

Алексей Николаевич Толстой



(29.12.1882, г. Николаевск Саратовской губ. — 23.2.1945, Москва) — писатель, драматург. Длительная история его все не залаживавшихся взаимоотношений с Художественным театром закончилась единственной премьерой, состоявшейся после скоростной смерти автора. Завязались же переговоры еще в 1912 г., когда руководители

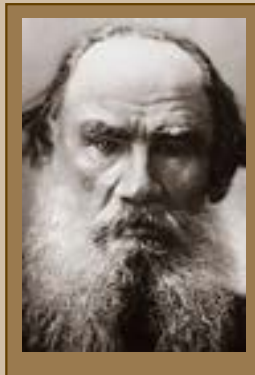
170

МХТ ознакомились с пьесой быстро входившего в славу писателя — “День Ряполовского”. В следующем году Т. предлагал им пьесу “Выстрел”. Драматург не хранил обиды, получая отказ, продолжал показывать свои работы: так, в 1933 г. труппе читали очередной вариант очеред-

ной пьесы — «Патент № 14». Чувствуя в нем талант, МХТ этот талант не находил себе близким: его пьесы больше шли Малому театру («Насильники», 1913, «Ракета», 1917) или Незлобину («Выстрел», 1914); с особым успехом их играли Е. А. Полевицкая, М. М. Блюменталь-Тамарина, Н. М. Радин, И. Н. Певцов в Московском драматическом («Нечистая сила», 1915; отмеченная Грибоедовской премией как лучшая пьеса года «Касатка», 1916; «Горький цвет», 1917). Выпуклость, осязаемость, телесность равно свойственны прозе и пьесам Т. Вместе с тем современные характеры и бытовые краски обретали под легким пером молодого мастера оттенок стилизованности, как если бы он писал их из большого исторического отдаления, восхищаясь, дивясь и посмеиваясь. Отсюда был естествен переход сперва к полудокументальным, полуавантюрным пьесам на материале истории совсем недавней («Заговор императрицы», 1924, написанный вместе с историком П. Щеголевым на сюжет убийства Распутина; «Азеф», 1926, — о судьбе известного террориста и провокатора), а также к разнообразным опытам в области исторической комедии («Любовь — книга золотая», 1924, Первая студия; студиицы обращались к Т. также с просьбой инсценировать «Левшу» Лескова — позднее эту работу выполнил для них Е. Замятин). Сближение автора и людей МХАТ было более естественным на почве исторической трагедии. МХАТ-2 поставил «На дыбе» (1930; вторая редакция под названием «Петр I» — там же, 1935). В дни войны 1941–1945 гг. Т. работал над циклом об Иоанне Грозном, которого трактовал как фигуру трагедийную и героическую, подчеркивая тему одиночества (первая часть — «Орел и орлица», вторая — «Трудные годы»). Исходно существовала договоренность, что эти пьесы автор назначает Художественному театру, но И. Я. Судакову удалось выговорить право на постановку первой части для Малого театра, которым он тогда руководил. Затем репетиции откладывались из-за сложностей «прохождения» трагедии (в соответствующих инстанциях требовали доработок и уточнений). К ним приступили лишь после войны. На генеральной репетиции «Трудных годов» 1 ноября 1945 г. умер Николай Хмелев, по свидетельствам немногочисленных зрителей игравший Грозного гениально. Автора уже не было в живых.

И. Соловьева

Лев Николаевич Толстой



69–70
124–126
148–150
177–179

(28.8.1828, Ясная Поляна — 7.11.1910, Астапово) — писатель. Станиславский впервые обращается к драматургии Т. в 1891 г. — в Обществе искусства и литературы играют «Плоды просвещения». В 1902 г. МХТ ставит «Власть тьмы», в 1911 г. — «Живой труп»; к столетию войны 1812 г. в театре задумывали инсценировку «Войны и мира», но постановка не осуществилась; в 1917 г. принимается к постановке неоконченная пьеса «И свет во тьме светит», работа не завершена. В советское время, еще при жизни основателей, Художественный театр дважды обращается к инсценировкам романов Т.: «Воскресение» (1930) и «Анна Каренина» (1937). Ставит спектакли Немирович-Данченко. Имя Т. и позднее возникает на афише МХАТ: «Плоды просвещения» (1951), «Живой труп» (1982). Принято считать самым важным автором для Художественного театра Чехова. Подтверждение этому — чеховская чайка на мхатовском занавесе. Чехов с первых дней был свой. В ткань его пьес вплетались такие понятные, близкие душе вещи, будто одним воздухом дышали на сцене и в жизни. С Т. — иначе. Казалось, предлагаемый им художественный масштаб крупнее, значительнее их собственного. Дружить, как с Чеховым, с ним нельзя, можно только учиться. Ставить Т. в Художественном театре одинаково готовы были и во время наибольшей близости с Чеховым, и в годы увлечения Горьким или символистами, в периоды успехов, творческой ясности и, наоборот, неуверенности и разлада. В Т. видели всегда необходимую русской душе нравственную опору, с ним соизмеряли уровень духовных запросов, по нему равнялись. Т. в поздние годы пьесы писал редко, уже готовые перedelывал, не доверял театрам. Постановку «Власти тьмы» согласовали легко, а вот новую, написанную в 1900 г. пьесу «Труп», позже названную «Живой труп», театр получил только после смерти автора. «Власть тьмы» МХТ не удалась. В записных книжках Станиславского зафиксированы итоги поездки в имение А. А. Стаховича,

куда отправились изучать «натуру»: зарисовки предметов обстановки в избе, словарики тульского деревенского говора, описания специфических мужицких жестов и повадки. Поездка, возможно, сбила с толку. Спектакль задавила этнография. В обилии тяжелых бытовых подробностей терялась суть темной и страшной жизни толстовских персонажей, оставшейся для них не понятой и бесконечно чужой. Та — другая — жизнь явится на сцене театра во всей мощи своего темного и угрожающего движения чуть позже, в горьковском «На дне». Через Т. хода к ней не нашли. В 1910 г. Станиславский тяжело болел, еле выжил. Из-за болезни не был на похоронах Т., писал Немировичу: жить без Т. так же страшно, «как потерять совесть и идеал». Потрясение от этой смерти, недавняя близость собственной, вынужденная оторванность от театральной повседневности — все вместе, возможно, помогло Станиславскому в сотворении его «системы». Т. в своей статье «Об искусстве» сформулировал мысль, мучившую Станиславского: чтобы не быть пустой забавой избранных, искусство должно стать «органом жизни», способом «братского единения людей». «Система» для Станиславского тоже не только сценический метод, но и мировоззрение, оправдывающее актерство. Артист должен творить образ из своего естества, из частиц собственной души, и результат таких затрат не забава, а правда. После кончины Т. МХТ получил право на первую постановку еще не опубликованного «Живого трупа» — пьесы, к окончанию которой автора подтолкнули впечатления от спектакля МХТ «Дядя Ваня». Пьесу Т. ставили в 1911 г., пережив смерть Чехова, 1905 год, самоубийство С. Т. Морозова, уход и смерть самого Т. На глазах кончалась эпоха, с которой кровно связаны «художественники». Федя Протасов, каким его сыграл Москвин, не мог больше существовать в мире, в котором родился и где его любят. Этот мир со всеми его жизненными ритуалами и бытовыми подробностями был родствен театру и большинству зрителей. Была понятна тоска, с какой Протасов, стоя на продуваемой холодным ветром улице, смотрел на теплые, светлые окна дома. Войти в дом было невозможно не только из боязни снова попасть в неволю глупых и стыдных «светских обязанностей». За окнами люди пили чай, разговаривали. Но все они жили не в настоящей, а прежней Феиной жизни, которую не воротить. Станиславский пробовал репетировать с актерами, занятыми в «Живом трупе», по «системе». Ему в этом помогал Сулержицкий, работавший преимущественно с молодежью. Сулер был учеником

Т. и в течение долгих лет проводником его идей в театре. Станиславский еще со времен постановки “Синей птицы” ценил его талант педагога. Неудивительно, что именно ему он доверил организацию в 1912 г. студии МХТ, где молодые должны были обучаться “системе”. Студия духовно цементировалась сулеровским “толстовством”. С простодушной серьезностью описывает Станиславский в “Моей жизни в искусстве” их общи идилические мечтания о “создании духовного ордена артистов”, живущих и работающих на природе. Позже, перед самой революцией, репетируя роль Ростанева в “Селе Степанчикове” Достоевского, Станиславский размышляет о тяге человека к простой жизни в гармонии с миром. Дядюшка для него “охранитель идиллии”, стремящийся к “любобной жизни”. Примерно в то же время он задумывал постановку неоконченной пьесы Т. “И свет во тьме светит”. Дело не пошло дальше репетиций. Темы в ней обычные для позднего Т.: гибель дома, попытки ухода, “опрошения”, крушение надежд и смерть героя. Сюжет почти автобиографичен. Герой — сам автор; один из персонажей, его ученик, явно писался с Сулера: здесь и отказ от службы в армии, и тюрьма, и сумасшедший дом. Может, это было важно для режиссера — Сулержицкий умер незадолго до того, в 1916 г.

В то время в работах Станиславского появился новый мотив — вины перед теми, чьи ожидания невольно обманываешь. Сарынцев из “Света...” винится перед пострадавшими учениками, дядюшка из “Села Степанчиково” — перед племянником и Татьяной. В театре в то время было смутно. Подозрения в собственной исчерпанности соединялись с захватившей всех сумятицей времени, всеобщим русским брожением. Станиславский всерьез думал об уходе из театра...

В 1921 г. Станиславский участвовал в репетициях инсценированной Михаилом Чеховым “Сказки об Иване-дураке и его братьях” Т. во Второй студии. Должно быть, его привлекала возможность окунуться в мир волшебного моралите, заняться на сцене тем, чего, по его собственным словам, “никогда не бывает в жизни, но что тем не менее правда”.

С. Курач

Василий Осипович Топорков



130
131
141
153–155
165–166
168
173
178–179

(5.3.1889, Петербург — 25.8.1970, Москва) — актер, педагог, режиссер. Н.а.СССР (1948). Окончил в 1909 г. Петербургское императорское театральное училище (ученик В. Н. Давыдова). Играл в театре Литературно-художественного общества; в 1919–1927 гг. — актер Театра б.Корш на характерные и комические роли

(Труффальдино в “Слуге двух господ”, Грумио в “Укрощении строптивой”, капитан Кристоферсен в “Анне Кристи” О’Нила, Михель в “Эугене несчастном” Голлера). Критика выделяла его, даже когда он играл роли второпланные или выступал в пустых поделках. В 1927 г. он перешел в МХАТ. За ним надолго закрепились роли, которые он в свои первые сезоны получил как вводы, — Елиходов в “Вишневом саде”, Мышлаевский в “Днях Турбиных”. Он на редкость точно улавливал жанр и стиль спектаклей, играя продавца воздушных шаров в “Трех толстяках” (1930) и Сэма Уэллера в “Пиквикском клубе” (1934). Немирович-Данченко восхищался его мастерством характерности в роли Павлина из “Егора Булычова” (1934): “Представьте себе вместо щуплого Т. жирного, сочного, мрачного, в шелковой лиловой рясе с наперсным крестом — большой боров, с темными бровями, в очках, — громогласного, зычного, ярко-черносотенствующего служителя храма. Играл он великолепно”. Пройдя под руководством Станиславского две роли (кассир Ванюшка в “Растратчиках” Катаева, 1928, и Чичиков в “Мертвых душах” по Гоголю, 1932), Топорков стал адептом его учения. Ему особенно удавались роли людей, одержимых своей идеей, все равно — истинной или ложной. Желанная, неизменная цель маячила перед разнообразно приспособляющимся к собеседникам покупателем “мертвых душ”; жил жадной служения великому святому ослепленный Оргон в “Гартюфе” (1939); знал одну свою работу, знать не желал ничего другого, ничего не видел вокруг, не чуял опасности чудак-геолог Морис (“Глубокая разведка” Крона, 1943); в силу своей истинно научной убежденности доходил до геркулесовых столпов глупости профессор-спирит

Кругосветлов (“Плоды просвещения” Толстого, 1951). И в этих ролях, и в роли жалкого приживала Дергачева в “Последней жертве” Островского (1944), и в роли сыщика Биткова, истомленного непонятными ему и пленившими его строками поэта, за которым он приставлен шпионить (“Последние дни” Булгакова, 1943), Топорков предстал мастером школы Станиславского. В перечне его ролей, сыгранных в Художественном театре, также predisполкома Берест, “Платон Кречет”, 1935 (в постановках других пьес Корнейчука сыграл Хрипуна, “Фронт”, 1942, и Мака, “Над Днепром”, 1961), Антонов, “Земля” (1937), Илья Головин в одноименном спектакле (1949), Лемм, “Дворянское гнездо” (1957), Эзоп, “Лиса и виноград” Фигейредо (1958), Семен Семенович в новой постановке “Бронепоезда 14-69” (1963), Добчинский в “Ревизоре” (1967), сторож Максим в новой постановке “Дней Турбиных” (1968), профессор, “Соловьиная ночь” (1969) и др. Поздние открытия учителя (метод психофизических действий) Т. пропагандировал и в режиссуре (вместе с Кедровым завершил постановку “Гартюфа”, с ним же ставил “Лес”, 1948, в котором сыграл Аркашку), и в педагогической практике (с 1948 преподавал в Школе-студии), и в статьях и беседах. Ему принадлежит полудокументальная, полумемуарная содержательная книга “Станиславский на репетиции”.

И. С.

Леонид Георгиевич Топчиев

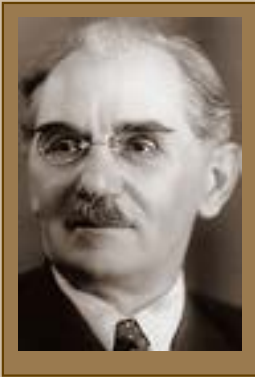


184–185

(р.9.1.1930, Москва) — актер, режиссер, педагог. З.а.РСФСР (1969). В ранней молодости играл в ЦДТ (центральная романтическая роль в спектакле “Снежок”). По окончании Школы-студии в 1952 г. был принят в МХАТ. После небольших ролей в премьерном составе “Залпа «Авроры»”, “Ломоносова”, “Завласть Советов”, после ввода в “Школу зловосия” (Чарльз Серфес) был первым исполнителем: Орсино (“Двенадцатая ночь”, 1955), Фредерик Эллис (“Осенний сад”, 1956), Юлий Кареев (“Золотая карета”, 1957), Юрий Державин (“Друзья и годы”, 1963), Незеласов (“Бронепоезд 14-69”, 1963), Датико (“Я вижу солнце”, 1964), Блюмкин (“Шестое июля”, 1965), Тропачев

(“Нахлебник”, 1969), Теллер (“Обратный счет”, 1970) и др. Вводы: Вово (“Плоды просвещения”), Родэ и Тузенбах (“Три сестры”), Лестер (“Мария Стюарт”) и др. Был режиссером-ассистентом у Б. Н. Ливанова в “Ночной исповеди”, под руководством П. А. Маркова поставил “Убийцу”. В 1975 г. ушел из МХАТ на должность главного режиссера в Вологду. В дальнейшем — педагог ГИТИС (РАТИ).

Константин Андреевич Тренев



(21.5.1876, хутор Ромашково, Харьковская губ. — 19.5.1945, Москва) — прозаик, драматург. Учительствовал в провинции. В 1924 г. издал в Москве историческую драму “Пугачевщина”; по прочтении ее Немирович-Данченко телеграфировал в Симферополь автору: “Огромным интересом прочел... прошу исключительного права для

103–105

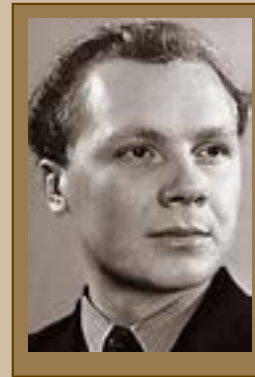
постановки Московском Художественном театре”. 7 октября 1924 г. приступили к репетициям; Т., выразивший желание принять участие в них, был незамедлительно приглашен. Объясняя свое увлечение, режиссер оценивал связь “Пугачевщины” с русской классической традицией (Пушкин, Лев Толстой). Репетируя 1-ю картину, Немирович-Данченко подсказывал не житейские мотивы ссор казачек, но общее состояние: “Все сдавлено, все затаено, насыщенно... Нужно найти спасение...”. Рядом с этой сдавленностью театр искал “аромат степи”, ширь, песенное и былинное начало. Впоследствии Т. полагал, что этот-то отказ от бытовых красок, условность декораций помешали успеху. Работа с МХАТ пристрастила его к драматургии, но следующую пьесу он поручил Малому театру. “Любовь Яровая”, которой было уготовано место в “золотом фонде” советской сцены, создавалась в союзе с труппой, которой были близки особенности авторского письма, выразительность жанровых фигур, сценичность реплик. В Малом театре с большим или меньшим успехом шли и последующие пьесы Т. Попытки новых контактов мхатовцев и когда-то открытого ими автора оставались или формальными, или конфликтными (в драму перерастало, например, то, что театр отклонил заказанную Т. пьесу о коллективизации “Ясный лог”, 1930).

То, что они разошлись, было органично; тем острее стали сомнения, когда летом 1934 г. в план на следующее трехлетие включили постановку “Любови Яровой”. Немирович-Данченко писал в октябре: “Если бы Вы знали, с какой неохотой занимаются актеры... Еще неизвестно, пойдут ли”. Репетиции вел И. Я. Судаков, они затягивались. В сентябре 1935 г., проведя совещание, П. А. Марков от лица артистов официально обратился к Немирович-Данченко с предложением прекратить эту работу и получил письмо: “Спешу ответить. Также совершенно официально. 1. “Любовь Яровая”. А вы в совещании считались с тем, что это было дважды выраженное желание Иосифа Виссарионовича? “Не пользуется поддержкой в труппе”, пишете Вы о пьесе. [...] “Любовь Яровую” И. В. смотрел 28 раз! Вряд ли на вашем совещании были высказаны соображения против “Любови Яровой”, каких не было много раз в наших прошлых совещаниях. Мало того, сам И. В. в упор задал мне вопрос, когда узнал, что репетиции “Врагов” затягиваются: “Не нравится актерам? Да?” И однако он не прибавил: если не нравится, так не ставьте. Во всяком случае, я считаю неприличным снять постановку “Любови Яровой” без того, чтобы И. В., получив обоснованное объяснение, сам отказался от высказанного желания. А так как это желание высказывалось мне как директору, то я и вовсе не могу допустить, чтобы в театре так просто от него отмахнулись. Если же все эти соображения вами в совещании в расчет приняты, и Конст. Серг. берет на себя, — я возражать не буду” (архив НД, № 1140). Премьера состоялась под новый — тридцать седьмой — год, 29 декабря 1936 г. Стремясь сблизить пьесу из репертуара Малого театра 20-х гг. с эстетикой МХАТ 30-х, Судаков добивался от автора существенных изменений, и тот шел навстречу (“я решил серьезно пересмотреть текст...”). Изначально силу Т. составляли пестрота бытовых красок, калейдоскопичность картин жизни города, переходящего из рук в руки в пору гражданской войны, живой юмор — в сочетании с мелодрамматизмом коллизий и с патетикой их разрешения. Сценически эффектная и достаточно искренняя в своей патетике, “Любовь Яровая” должна была многое утратить, чтобы превратиться — как формулировал задачу Немирович-Данченко — в посвященное “торжеству революции” целостное социально-историческое полотно, претендующее как на достоверность изображения, так и на его величественность по законам социалистического ре-

лизма. Попытка такого превращения на сцене МХАТ не дала полного успеха, хотя в спектакле, неожиданно нарядном в декорациях Н. П. Акимова, было несколько первоклассных работ (Б. Г. Добронравов — Михаил Яровой, О. Н. Андровская — Павла Панова, Б. Н. Ливанов — Швандя, А. Н. Грибов — протоиерей Закаатов, Ф. В. Шевченко — Дунька) и с заостренной театральной четкостью были очерчены эпизодические персонажи (главнокомандующий Белой армии — А. В. Жильцов). Проведенные Немировичем-Данченко репетиции “Любови Яровой” закреплены в стенограммах и описаны в статье Н. М. Горчакова (“Ежегодник МХТ” за 1951–1952).

И. Соловьева

Владимир Константинович Трошин



(р. 15.5.1926, Михайловский завод Свердловской обл.) — актер. Н.а. РСФСР (1984). Закончил Школу-студию (в первом выпуске), с 1947 г. в труппе МХАТ. После разделения театра с 1 октября 1987 г. — в МХАТ им. М. Горького. В 1988 г. ушел из театра. Первый исполнитель ролей Масленникова (“Дни и ночи”), Жигулева (“Илья Головин”), Вани Яркина (“Вторая любовь”), Гриши (“Ломоносов”), шута Феста (“Двенадцатая ночь”), матроса Куприянова (“Беспокойная старость”), Михаила (“Дорога через Сокольники”), генерала Бонавентура (“Три толстяка”), Петруши Фоминых (“Иду на грозу”), Данишевского (“Шестое июля”), Бринько (“Утоление жажды”), лейтенанта Федоровского (“Соловьиная ночь”), Иовеля (“Пока арба не перевернулась”), Ильи (“Последний срок”), Нестора (“Живи и помни”), лорда Гердфорда и бродяги Булля (“Принц и нищий”). Вводился на роли Модеста (“Зеленая улица”), Ворошилова (“Залп «Авроры»”), Семенова и Шалимова (“Дачники”), Кота (“Синяя птица”), Маслова (“Золотая карета”), Автолика (“Зимняя сказка”), Сагурова (“Битва в пути”), Стэнли (“Смерть коммивояжера”), Трошкина (“Все остается людям”), Аристарха (“Горячее сердце”), Бубнова и Кривого Зоба (“На дне”), Осипа (“Ревизор”), Ленина (“Кремлевские куранты”) и др.

Сергей Александрович Трушников



(20.3.1882, Сапожок – 1945) – административный работник МХТ с 1903 г.; исполнял обязанности контролера финансовой части, администратора, заведующего хозяйственной частью. Ценя его пунктуальность и корректность, Немирович-Данченко считал полезным поручить ему “сложное дело” – предварительную

запись билетов, контрамарки и пр. В годы гражданской войны умел обеспечить театр топливом, так что многие перебрались на зиму жить в свои артистические убожные. В круг забот Т. в эти годы входил весь быт – вплоть до похорон (так, ему удалось добиться разрешения похоронить брата Книппер на кладбище Ново-Девичьего монастыря – хотя новые погребения были тут настрого запрещены властями). Ушел на пенсию в 1938 г.

Мая Иосифовна Туровская

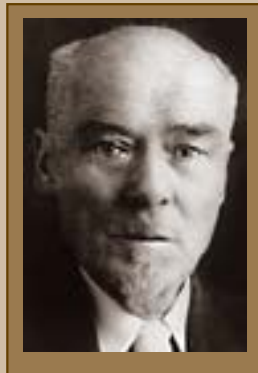


(р.27.10.1924, Харьков) – критик и историк театра, культуролог. Окончила филологический ф-т МГУ в 1947 г., а годом позже – театроведческий ф-т ГИТИС. Диссертацию посвятила творчеству О. Л. Книппер-Чеховой. Чувство изящного, непосредственного и тонкое восприятие фактов искусства так же дано этому театральному писа-

телю, как и сильный интеллектуальный аппарат, владение новейшими научными методами. При разбросе интересов (Т. пишет и о театре, и о кино, занимается и Чеховым, и немецкой культурой XX века, в частности искусством времен Гитлера) ее работы всякий раз построены на всецелом знании материала и обновляют существующее представление о том или ином предмете. Среди книг Т. – монографии о Книппер-Чеховой и о Бабановой, теоретический труд о Брехте, сборники критических статей. Как кинодокументалист не раз обращалась к истории и текущим делам МХАТ.

И. С.

Иван Куприянович (Киприанович) Тщедушнов



(29.8.1869, дер. Непейдино Клинского уезда – 9.3.1940) – портной-одевальщик, прослуживший в МХАТ со дня его основания до конца жизни. Ведал сценическими костюмами К. С. Станиславского, пользовался его особым доверием и любовью. После его кончины перешел в артистическую убожную Н. П. Хмелева. Каждый спектакль с участием

Хмелева начинался за кулисами их шуточным диалогом: “Привет вашей милости!” – “Красота вашей чести!” – “Розы, розы на плечах...” – “Благодарим вас на речах!” Это был своеобразный ритуал.

В. В.

Ефим Леонидович Удлер



(р. 23.10.1935, Одесса) – специалист в области театрального освещения и театральной техники. З.р.к.РСФСР (1969). Первоначальное профессиональное образование получил в Театральном художественно-техническом училище в Одессе, затем окончил постановочный факультет Школы-студии (1960). Начав работу в МХАТ с

1960 г., прошел там путь до главного художника по свету. Его творческое участие особенно заметно в спектаклях “Соло для часов с боем”, “Чайка”, “Так победим!”, “Господа Головлевы”, “Дядя Ваня”, “Ундина” и др.; он успешно сотрудничал и с Театром-студией под руководством Табакова – “Матросская тишина” (1991), “Ревизор” (1992), “Смертельный номер” (1994) и др. Практик театра, У. не только поднял на новый уровень искусство светорежиссуры, но и разработал теоретический курс профессии; на постановочном факультете, где преподает с 1962 г., создал отделение, готовящее специалистов светотехники. Принимал участие в реконструкции сцены МХАТ в Камергерском переулке. Автор ряда работ по проблемам художественного освещения спектаклей.

Николай Павлович Ульянов



(1875, Елец – 5.5.1949, Москва) – живописец, график, театральный художник. З.д.и.РСФСР (1934). В штате Художественного театра с 1906 по 1908 и с 1923 по 1925 г. Отец его – из крепостных крестьян. Мальчиком был отдан в учение иконописцу сначала в Ельце, а потом в Москве. Из мастерской

на Первой Мещанской, где жизнь ученика протекала на манер жизни чеховского Ваньки Жукова, его выгнали земляк-живописец В. Н. Мешков, способствовавший поступлению У. в Училище живописи, ваяния и зодчества. У. провел там более десяти лет. В его творческой судьбе решающую роль сыграл пришедший в Училище В. А. Серов. После первых успехов У. сблизился с художественной элитой круга “Золотого руна”, с С. Судейкиным, Н. Сапуновым, Н. Феофилактовым, М. Сарьяном, П. Кузнецовым. В 1905 г. У. — один из энтузиастов Студии на Поварской. Ему принадлежат декорации к спектаклю “Шлюк и Яу” и эскизы к “Продавцу солнца” (репетиции которого, впрочем, и не начинались). Для 3-й картины в пьесе Гауптмана, действие которой, по совету Станиславского, было соотнесено с “веком пудры”, У. придумал преувеличенные кринолины и парики, напоминавшие фантастические облачные башни. Семь принцесс в этих кринолинах сидели в семи беседках-трельяжах, сквозь которые сверкало небо в облаках-барашках; сетка на кринолинах повторяла рисунок трельяжей. Семь принцесс вышивали золотую ленту, мягко провисавшую между беседками, объединяя всю картину. С Мейерхольдом, о котором У. сохранил самые яркие впечатления (ему принадлежит знаменитый портрет Мейерхольда в костюме Пьеро), он вновь встретился в работах для сцены лишь в 1928 г. (“Горе уму”, костюмы). Станиславский же сразу после ликвидации Студии на Поварской привлек художника к дальнейшему сотрудничеству. У., который был участником выставки исторического портрета в Таврическом дворце (1905), помогал К. С. в постановке “Горя от ума” (костюмы). В “Драме жизни” Гамсуна (1907) У. получил важнейший для постановщика III акт — сцену ярмарки. У. воплотил режиссерский замысел, разместив на разновысоких уровнях палатки, — зажженные внутри огни превращали их в полупрозрачные экраны, на полотне колыхались тени людей, ветер усиливал эту игру, качая фонари. У. вводил световые удары — возникали столбы северного сияния, придававшие еще большую призрачность происходящему на обезумевшей, охваченной мором ярмарке. Все дополнялось кружением дикой карусели (в живописи У. будет повторяться этот мотив). Режиссер и художник сумели использовать высоту сценической коробки: возникала огромная холодная пустыня неба и под ним — суетливый театр теней. К. С. предлагал У. работу над “Жизнью Человека” и “Синей птицей”, но период бурного театрального энтузиазма худож-

ника закончился. У. вернулся к живописи. Преподавал в Строгановском училище, затем во ВХУТЕМАСе. Для сцены он стал снова работать с начала 20-х гг. В 1921 г. делал для Музыкальной студии МХАТ эскизы к “Орфею в аду” Оффенбаха и черновые наброски к опере Ребикова “Дворянское гнездо” (не осуществлены). Работал также для Малого театра (оформление спектаклей Мольера, 1919) и для Показательного театра (“У Дидро”). Станиславский искал нового сближения с У., предложив ему участие в “Евгении Онегине” (Оперная студия) и затем уговорив взяться за “Дни Турбиных”. Художник не очень ценил эту свою работу из-за ее “живописной скупости”. Зато ее оценили и актеры, и публика. “Спектакль по своей внешней форме мог казаться подчеркнuto традиционным, кричаще традиционным, но — только казаться. Художник Н. П. Ульянов почувствовал строгую выразительность пьесы, и он словно отходил на второй план, становился как бы незаметен и неслышен. Но он до конца проникся атмосферой квартиры с кремовыми занавесками, с какой-то примирительно голубовато-серебристой окраской обоев, со строгими и точными линиями немного скошенной комнаты, со скудной и немногочисленной мебелью, — без увлечения бытовыми подробностями. В самом воздухе просто оформленной сцены ощущалась тревога. И ее-то, внутреннюю тревогу, передавал весь коллектив актеров — зараженных, мучимых, разбереженных ею” (П. А. Марков. Книга воспоминаний. М., 1983, с. 232-233). Так же глубоко жила тревога в световом и пространственном решении сцены “Гимназия” — крутые парадные марши лестницы, поднимающейся к портрету Александра I (смутно виден фон фигуры — боевой стан); высокие скругленные окна, в которых тьма. У. продолжил сотрудничество с необыкновенно дорогим для него режиссером, взявшись за “Мольера” (эскизы костюмов). Станиславский с восхищением принял работу У. над “Кармен” в Оперном театре: “Впечатление очень большое, волнительное, хорошее и неожиданное. Это Испания! [...] Я всему, всему верю. В “Кармен” верно все то, что сделает постановку и оперу народной, солдатской, крестьянской, контрабандистской. Это очень хорошо. Обнимаю Николая Павловича и поздравляю его с чудесной работой. Он теперь наша художественная радость в театре” (из письма к П. И. Румянцеву от 23.3.1934). В Музее им. Бахрушина хранится более ста эскизов декораций и костю-

мов к поставленной в Оперном театре им. Станиславского опере Бизе (1935). Кроме множества рисунков, сделанных с натуры во время оперных репетиций К. С., У. оставил картину-портрет “Станиславский за работой” (1947). Ею завершается его цикл портретов деятелей МХАТ (О. Л. Книппер в жизни и в роли из “Вишневого сада”, 1904; портреты Л. М. Леонидова и М. М. Тарханова; между прочим, Тарханов послужил У. моделью для Кутузова в картине “Лористон в ставке Кутузова”).

И. С.

Илья Матвеевич Уралов



(наст. фам. Коньков; 1872, Орск Оренбургской губ. — 16.10.1920, Новгород Северский) — актер. Происходил из оренбургских казаков. Вел смолоду бродячую жизнь, работал на нефтяных заводах в Баку, на рудниках Донбасса и пр. В Ашхабаде примкнул к разведке украинскому театру. В 1904 г. вступил в театр В. Ф.

Комиссаржевской, где с успехом играл в пьесах Горького. В 1907–1911 гг. работал в МХТ. На премьере “Бориса Годунова” (1907) — Варлаам, на премьере “Ревизора” (1908) — городничий (в расчете на постановку Гоголя У. и был приглашен в МХТ), на премьере “Месяца в деревне” (1909) — Большинцов, на премьере “Братьев Карамазовых” (1910) — Григорий. Был также первым исполнителем роли Некто в сером (“Жизнь Человека”), Шлеймы (“Miserege”), был введен в “Царя Федора” (князь Мстиславский). Станиславский подсказывал У., что в роли городничего ее ведущий мотив — страх — должен быть выражен через максимальную сосредоточенность: “Когда он настраивает себя на это — не только первый акт, но и весь вечер — вся роль проходит прекрасно и смешно по выражению страха”. То, что с 1911 г. этот органичный, сочный артист “бытовик” перешел в Александринский театр, К. С. считал упущением МХТ.

Мария Алексеевна Успенская



(16.7.1887 – 1949, Голливуд) – актриса, педагог. В труппе МХТ и в Первой студии с 1911 по 1924 г.; на сцене МХТ кроме вводов в “Синюю птицу” (Насморк) и “На всякого мудреца довольно простоты” (приживалка Турсиной) играла мальчика Журу в “Екатерине Ивановне” (1912), сиделку Васильеву в “Мысли” (1914); роли в

студии – девочка-нянька Тилли, “Сверчок на печи” (1914); эльф Хохлик, “Балладина” (1920). В сезон 1916/17 г. играла Анну в “На дне”, в сезон 1921/22 г. – Глумову (“На всякого мудреца...”). Во время зарубежных гастролей 1922–1924 гг. ей были поручены Шарлотта в “Вишневом саде”, нянька Марина в “Дяде Ване”, Авдотья Назаровна в “Иванове”, Леночка в “Смерти Пазухина”.

У. осталась в США после американских гастролей МХАТ. Ее первой ролью на английском языке была дрессировщица свиней в водевиле Старка Янга “Святой” (1924).

В 1928 г. вместе с Р. Болеславским У. основала Американский Лабораторный театр. Она была беспощадным педагогом, способным довести студентов до слез своими замечаниями, и в то же время, войдя в класс, сказать что-то вроде “Сделайте мне дружескую атмосферу” (ее английский оставлял желать лучшего). Маленькая, некрасивая, с моноклем на шнурке вокруг шеи, она, как рассказывают, поддерживала себя во время занятий, прихлебывая джин из фляжки. В 1932 г. У. открыла в Нью-Йорке свою театральную школу.

У. была приглашена в Голливуд сыграть баронессу в киноверсии “Голубки” (1936) и была выдвинута на премию “Оскар” как лучшая исполнительница второго плана. Многие годы она отказывалась от долгосрочных контрактов, чтобы не прерывать педагогической деятельности, но потом окончательно переехала в Лос-Анджелес и имела стабильную работу в кино. Среди ее экранных ролей – сумасшедшая графиня, тетка Марии Валевской, в “Покорении” (1937), за которую она повторно была выдвинута на “Оскара”, а также “Роман” (1939). Ее сильный русский акцент и странный вид позволяли ей играть в основном роли иностранок – мудрую

Махарани в “Пришли дожди” (1939), Мать в “Смертельной буре” (1940), бабушку в “Королевском ряду” (1942). Ее последней работой в кино был “Поцелуй во тьме” (1949).

У. продолжала преподавать, занимаясь с актерами прямо на съемочных площадках крупнейших киностудий. Среди ее студентов были Джон Гарфильд, Энн Бакстер и Франшот Тоун. Заядлая курильщица, она курила даже в постели и умерла от ожогов, полученных во время пожара от непотушенной сигареты.

Лоренс Селелик

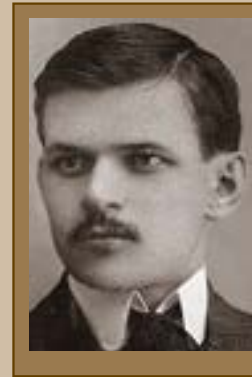
Константин Алексеевич Ушаков



(27.10.1908 – 11.4.1985, Москва) – директор МХАТ с декабря 1965 по июль 1982 г. З.р.к.РСФСР (1966). С 1919 г. работал в художественно-постановочных цехах Театра б.Корш и оперетты. В октябре 1941 г. в условиях паники, вызванной прорывом немецких танков на Москву, был срочно назначен начальником

Управления по делам искусств Мосгорисполкома. В этой системе с небольшим перерывом (в 1947–1949 был директором Театра им. Моссовета) оставался, меняя должности или их наименования, вплоть до назначения на МХАТ. Образцовый номенклатурный работник, У., как это ни парадоксально, оказался рядом с О. Н. Ефремовым, когда тот пытался реформировать МХАТ. Сменив проработавшего до него два года Б. В. Покаржевского, ушедшего на пост секретаря Свердловского райкома партии, У. из всех директоров после Станиславского и Немировича-Данченко долее всех занимал это место.

Михаил Григорьевич Фалеев



(7.11.1884, дер. Щитниково, Московская губ. – 6.1.1956) – гример-художник и парикмахер. З.д.и.РСФСР (1943). Окончил церковно-приходскую школу при Измайловской богадельне, где работал заведующим хозяйством его отец. В период репетиций “Царя Федора Иоанновича”, “Чайки” и других спектаклей первого сезона был при-

нят в МХТ Я. И. Гремиславским в качестве ученика гримера. Впоследствии заведовал гримерным цехом. Принимал участие в гастролях театра в странах Европы (1906), в странах Европы и в Америке (1922–1924) и во Франции (1937). В 1955 г. вышел на пенсию.

С 1918 г. преподавал грим в театральных студиях Пролеткульта. Работал в Оперной студии Станиславского с момента ее открытия до 1941 г., с 1946 г. преподавал грим в Школе-студии.

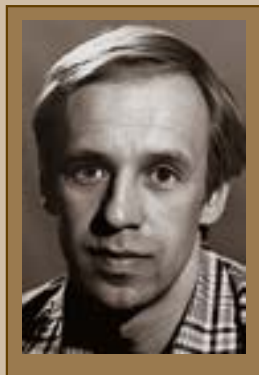
Г. Бродская

Анна Григорьевна Фалеева



(17.1.1884, Москва – ?) – гример-художник и парикмахер. З.д.и.РСФСР (1943). Жена М. Г. Фалеева, вместе с ним начинала ученицей в гримерной части МХТ в 1898 г. Принимала участие в гастролях театра в странах Европы (1906), в странах Европы и в Америке (1922–1924) и во Франции (1937). В 1953 г. ушла на пенсию.

Александр Васильевич Феклистов

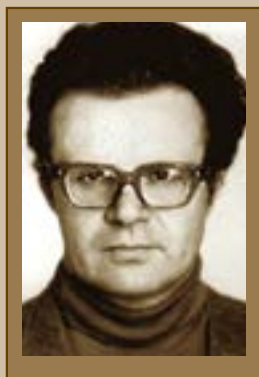


(р. 7.12.1955, Ленинград) — актер, режиссер. Окончил Школу-студию (1982, руководитель курса О. Н. Ефремов) и в том же году был принят в труппу МХАТ. В свой первый сезон сыграл Мышлаевского в новой постановке “Дней Турбиных” и Петеньку в “Господах Головлевых”, а также танкиста (“Уходя, оглянись!”), Рабочего

244

(“Так победим!”), Нинику (“Обвал”), 2-го крестьянина (“Украденное счастье”), коммивояжера (“Татуированная роза”). При большой загруженности в репертуаре МХАТ (роли в спектаклях “Призраки среди нас”, “Волоколамское шоссе”, “Бои имели местное значение”, “Чокнутая”, “Бал при свечах”, “Колея”) продолжал “сепаратные” эксперименты, начатые в “Эмигрантах” С. Мрожека (запрещенная работа режиссера М. Д. Мокеева) и в полуабсурдистских пьесах Евгения Попова. В 1988 г. перешел в студию “Человек”. Один из организаторов Пятой студии МХАТ, где играл в перенесенных сюда прежних постановках (Мрожек, Петрушевская) и в “Маскараде” Лермонтова (роль Арбенина, 1990). После закрытия этой студии последовало короткое пребывание в Театре им. Станиславского (роль Санчо Пансы) и новый опыт при содействии агентства Богис: в 1993 г. был поставлен спектакль “N”, навеянный образом Нижинского (Ф. играл его антагониста), а в 1994 г. — моноспектакль “Башмачкин” в декорациях С. Якунина по “Шинели” Гоголя, подтвердивший высокую репутацию Ф. — мастера школы Станиславского и театрального новатора. По возвращении в МХАТ в 1995 г. сыграл Захедринского в спектакле по Мрожеку “Любовь в Крыму”, Анучкина в “Женитьбе” (1997).

Олег Максимович Фельдман

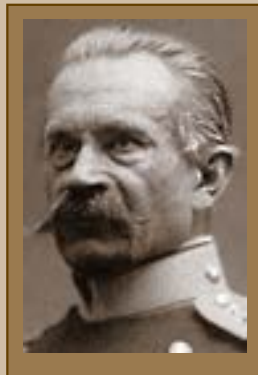


(р. 23.9.1937, г. Верхотурье) — историк русского театра. Окончил ГИТИС в 1960 г. Ученик П. А. Маркова и публикатор его наследия (“В Художественном театре. Книга завлита”, 1976; “Книга воспомина-

ний”, 1983), Ф. — один из самых последовательных представителей “мхатовской” школы в театроведении. Искусство МХТ он вписывает в общий ход развития русской сцены с тем большей убедительностью, что обладает широким кругозором: принимал участие в семитомной “Истории русского драматического театра” (М., 1977–1987); подготовил и сопроводил статьями-исследованиями двухтомное издание документов, посвященное М. С. Щепкину (М., 1984), книгу “Горе от ума” на русской и советской сцене. Свидетельства современников” (М., 1987). Ему принадлежит капитальная работа “Судьба драматургии Пушкина” (М., 1974), где, в частности, рассмотрены взаимоотношения искусства МХТ и пушкинских законов. Его труды отличаются исключительной добросовестностью и силой строгой мысли. С 80-х гг. посвятил себя исследованию и подготовке к печати творческого наследия Мейерхольда.

И. С.

Леонид Александрович фон Фессинг



(22.4.1847 — 11.2.1920, Москва) — инспектор Художественного театра с его основания до конца своих дней. Вступил в эту должность, будучи с 1890 г. полковником в отставке, и нес ее с исключительным чувством ответственности. Его связь с молодым театром отчасти объясняется тем, что здесь начинал под сценическим именем Загаров

его сын Александр Леонидович — выпускник Филармонического училища, класс Немировича-Данченко. Нарочитая строгость, подчеркнутая порядливость делала Ф. фигурой столь же полезной театру, сколь и легко становящейся предметом актерского фольклора. Полный достоинства, маленький плотный “полковник” с пульверизатором в руках, усердно освежающий хвойным экстрактом помещение перед репетицией, — герой множества воспоминаний. Ф., впрочем, еще более, чем строгой подтянутостью, был известен своей добротой; так, именно ему поручил Станиславский в свое отсутствие заботу об умиравшем молодом актере А. Ф. Гореве.

И. С.

Любовь Марковна Фрейдкина



(р. 12.12.1910, Прилуки) — театровед, критик, педагог. Окончила ГИТИС в 1935 г. Ее работы, посвященные Немировичу-Данченко — театральному критику, получили одобрение основателя МХАТ (сохранилось его письмо — благодарность молодому ученому, а также его поздравительная телеграмма в день защиты кандидатской диссертации).

Успешно продолжая свой труд исследователя и биографа, Ф. выпустила монографию “Вл. И. Немирович-Данченко” (1945) и обширную летопись “Дни и годы Вл. И. Немировича-Данченко” (1962); с ее развернутым предисловием вышли стенограммы его репетиций “Кремлевских курантов”, а также том его театрально-критических статей. Как автор предисловий или составитель, редактор и комментатор участвовала в большинстве трудов, подготовленных Комиссией по изучению и изданию наследия Станиславского и Немировича-Данченко.

Ольга Юрьевна Фрид



(р. 8.11.1923, Москва) — актриса, педагог. З.р.к. РСФСР (1976). В 1942 г. поступила в Театральное училище им. Щепкина, в 1943 г. перешла в только что созданную Школу-студию МХАТ. После окончания ее в 1947–1958 гг. играла в ЦДТ; там же начала преподавать сценическую речь. С сентября 1960 г. — педагог Школы-студии

(профессор). Участвовала в выпуске нескольких актерских курсов, руководимых П. В. Массальским, В. К. Моноковым, И. М. Тархановым и другими. Автор научно-методических и исследовательских работ, посвященных сценической речи.

**Софья Васильевна
Халютина**



(10.1.1875 – 10.3.1960) – актриса, педагог. Н.а.РСФСР (1948). В труппе Художественного театра с 1898 по 1950 г. Театральное образование получила в классах Филармонического училища; еще оставаясь на школьной скамье, играла в МХТ со времени его открытия. В начальные годы была на ролях “гравесты” (Анютка во “Власти тьмы”, 1902; Эйлиф – сын доктора Штокмана, 1902; Олаф в “Столпах общества” Г. Ибсена, 1903; Гриша в “Иване Мironыче” Е. Н. Чирикова, 1905; безумная Герд в “Бранде”, 1906; играла обеих сыновей Отермана в “Драме жизни” К. Гамсуна, 1907). Первая исполнительница ролей Дуняши (“Вишневый сад”, 1904) и Тильгиля (“Синяя птица”, 1908). Продолжая мечтать о молодых драматических ролях (писала Немировичу-Данченко о том, как видит Нину Заречную, как готовит себя к ней), Х. в то же время удачно пробовала себя в экспрессионистском рисунке почти бессловесной трагикомической роли (торговка, у которой умирает сын, “Анатэма” Л. Н. Андреева, 1909). В спектакле К. А. Марджанова “Пер Гюнт” (1912) достигала поэтической силы в сцене смерти старухи Озе. В 1909 г. открыла собственную театральную школу, работавшую до 1914 г. Среди ее здешних режиссерско-педагогических опытов – “Незнакомка” Александра Блока, сезон 1913/14 г. Пробовала создать “Театр Блока”. Среди ее позднейших ролей в МХАТ – Амалия, “Страх” А. Н. Афиногенова; миссис Уордль, “Пиквикский клуб”; Горностаева, “Любовь Яровая” К. А. Тренева; графиня-бабушка, “Горе от ума”; Марфа Астахова, “Хлеб наш насущный” Н. Е. Вирты. На пенсии с 1950 г.

И. С.

**Евгения Никандровна
Ханаева**



(2.1.1921, Ногинск – 8.11.1987, село Глухово) – актриса. Н.а.СССР (1987). Дочь выдающегося солиста Большого театра. В 1938–1939 гг. – студентка Юридического института. В 1939–1941 гг. занималась в Училище им. Щепкина, а в 1941–1943 гг. – в Московском городском театральном училище. Перешла в Школу-студию при ее

179
210
213

создании. Х. была одной из самых ярких выпускниц первого набора, принятых в МХАТ в 1947 г. Диапазон ее актерской индивидуальности был широк. Она играла и характерные, и комедийные роли – такие, как ее первая работа в театре миссис Чик (“Домби и сын”, 1949) и ее Зюзюшка (“Иванов”, 1976). Х. любила находить юмор и остроту рисунка, доводя его порой до гротеска (княжна в “Плодах просвещения”, 1951). Резко характерной ролью становилась у нее королева Елизавета в “Марии Стюарт”, которую она играла с 1962 г. Но были у нее и роли, в которых она находила глубокое драматическое содержание (как в своей ранней работе – Татьяне из “Мещан”, 1949, во фру Линне из “Кукольного дома”, 1960, в Полине Андреевне из “Чайки”, 1968). В ее репертуар входили современные пьесы А. Гельмана (Миленина, “Заседание парткома”), М. Рождина (Анна Романовна, “Старый Новый год”), М. Шатрова (Фотиева, “Так победим!”). В списке ее ролей также столь разные работы, как прямодушная Паулина (“Зимняя сказка”, 1958) и сыгранная в том же году мелочная и неукротимая интриганка Фанни Лиминг (“Юпитер смеется”). Х. так же ярко выступала в кино (снималась с 1973).

В. Давыдов

**Леонид Владимирович
Харитонов**



(29.5.1930, Ленинград – 20.6.1987, Москва) – актер, педагог. З.а.РСФСР (1972). В 1949–1950 гг. учился на юридическом ф-те Ленинградского университета. Школу-студию окончил в 1954 г. и был

принят в МХАТ (уходил в 1962, вернулся в 1968). Одновременно дебютировал в кинематографе (Борис Гориков, “Школа мужества” по А. Гайдару, 1954). В театре, как и на экране, составил себе имя прежде всего лирико-комедийными ролями подростков и юношей, упрощенными или полемическими вариациями на темы ищущих себя “розовских мальчиков” (он снимался в экранизации “В добрый час!”, 1957, до того сыграв в кино солдата Ивана Бровкина). В МХАТ на юморе, сценической легкости и житейской узнаваемости сыгранной им роли “домработницы” Алешки Вронского держалась полуодевидельная “Дорога через Сокольники” (1958), имевшая долгий успех у публики. Среди других его ролей – Гоша (“Забывтый друг”, 1956), Джо (“Пиквикский клуб”, 1956), Алешка (“На дне”, 1956), Кристи (“Ученик дьявола”, 1957), Караваев (“Мятеж”, 1977), кулак (“Так победим!”, 1981).

**Григорий Михайлович
Хмара**



(1882 – 3.2.1970, Париж [?]) – актер, театральный деятель. В МХТ вступил в 1910 г. вместе с Алексеем Диким и Софьей Гиацинтовой, которая вспоминала, что впервые увидела его во время экзаменов лежащим в обмороке: как еврей не имея права жительства в Москве, он три ночи провел на бульварной скамейке и ничего не ел. “До сих

пор не знаю, был ли это точно обморок или первая талантливо сыгранная роль, но вокруг него суетились, приводили в чувство. Потом его приняли, и театр выхлопотал ему вид на жительство” (Гиацинтова, с.76). В МХТ Х. участвовал в народных сценах, имел небольшие роли в премьерах (боцман в “Пер Гюнте”; слуга Варвары Петровны в “Николае Ставрогине”; писатель Федорович в “Мысли”). В “Пер Гюнте” также имел ввод (отец Сольвейг). В спектакль “Гамлет” вошел на роли Бернардо и Вольгиманда. Когда в 1915 г. обсуждалось возобновление постановки Крэга, Немирович-Данченко назначал ему роль Духа короля; вслед за П. А. Бакшеевым играл Председателя в “Пире во время чумы”. Эти роли достались Х. уже после того, как он стал одним из самых заметных артистов Первой студии.

Даром Х. была непротиворечащая правде приподнятость, внешняя и внутренняя. “Актер удивительного сценического обаяния” (как писала о нем С. Г. Бирман), “чудесно талантливый”, то, что называется “герой” (это слова С. В. Гиацинтовой), Х. раскрылся в “Гибели «Надежды»” (Герд), в “Празднике мира” (Шольц), в “Потопе” (О’Нейл), в “Росмерсхольме” (Росмер). Играл доктора Керженцева в киноленте “Мысль” по Леониду Андрееву (1916), Раскольников в двух фильмах, снятых по “Преступлению и наказанию” (первый — в России, 1918, второй — в Германии, 1923, реж. Р. Вине), а также Иисуса Христа (с Магдалиной — Астой Нильсен, которая стала его женой). В книге, посвященной Первой студии и МХАТ-2, Марков определил Х. как актера глубокого и сосредоточенного пессимизма, которому свойственны острота мысли и мрак глубокого чувства. Впрочем, для большинства публики Х. ассоциировался с иными впечатлениями: он был первым добряком Джоном Пирибинглем в “Сверчке на печи” (он же снялся и в ленте, сделанной на основе спектакля студии). Окончательно покинул Россию в 1923 г. Сделал блистательную карьеру в немом кино. С приходом звука вернулся к сценической работе; играл и ставил в русских театрах в Париже (Лопухин в “Вишневом саде”, Бессеменов в “Мещанах”, Борис Савинков в пьесе Романа Гуля). Одна из его поздних удач на сцене — трагически-буффонный Шейлок в “Венецианском купце”. Стал одним из первых преподавателей “системы” в Европе (“Карманный театр”, студия “Монпарнас”). Ему посвящена изданная во Франции книга его вдовы Веры Вольман “Григорий Хмара — экспрессивный человек”.

И. С.

Николай Павлович Хмелев



(28.7.1901, Сорново — 1.11.1945, Москва) — актер, режиссер. Н.а. СССР (1937). Отец был мастером на заводе. Начинал в 1919 г. во Второй студии; в первые годы искал экспрессионистских резких тем и форм в ролях “злodeев” (Шпигельберг в “Разбойниках” Шиллера, Ушаков и Бирон в “Елизавете Петровне” Д. Смолина). Самолюбивый

и сомневающийся в себе, трудный в контактах, он был воспринят как одна из самых интересных фигур “второго

106–107
110–113
116
122
124
142–143
149
150
151
170–173

поколения” после первых же ролей (старик Марей, “Пугачевщина”, 1925; Силан, “Горячее сердце”, 1926). Это положение закрепилось за ним после роли полковника Алексея Турбина (“Дни Турбиных”, 1926).

Сохраняя связь с традицией МХТ — “театра живого человека”, Х. придавал сценическим образам предельное напряжение и четкость; искал то, что он сам парадоксально определял поставленным перед собой вопросом: “какой у меня здесь балет”. Его решения отличались продуманностью и внезапностью, он был свободен в выборе стилистических средств и душевных тонов. Он любил смену задач. Он разрабатывал неожиданно мягко и насыщал психологическими нюансами набросок фигуры большевика Пеклеванова в “Бронепоезде 14-69” Вс.Иванова (1927). Он играл в “Дядюшкином сне” по Достоевскому (1929) князя К. — существо механическое, разлаженное и несчастное, с вывихнутыми и причиняющими боль шарнирами. В “Растратчиках” Катаева (1928) он гениально репетировал кассира Ваничку — простака, подхваченного волной поэзии, нарастающим ритмом авантюры; при изменившемся распределении ролей он нашел жесткую краткость штриха для инженера Шольте, растратчика холодного и чужогого близкий край своего приключения.

В один и тот же год (1935) он нашел своего обреченно-светлого, вопреки всему исповедующего мир царя Федора и сыграл прокурора Скроботова во “Врагах” Горького, донося не только разницу человеческих характеров, но разницу эстетики и философии двух полярных спектаклей, равно важных в репертуаре МХАТ в 30-е годы. Сторожев в “Земле” Вирты и Каренин в “Анне Карениной” (обе роли — 1937), с их резким, непререкаемым идейным чеканом, — и тотчас вслед за ними Тузенбах в “Трех сестрах” (1940), роль, пронизанная неуловимым лиризмом и построенная на точности физического состояния (предвкушение праздника в II акте, мягкий зимний вечер, теплый снег, под которым Тузенбах ждал на улице, чтобы проводить Ирину со службы домой; предчувствие смерти в IV акте, бессонная ночь, желание взбодриться — “я сегодня не пил кофе”). Немирович-Данченко согласился, что именно Хмелеву должна быть отдана роль Астрова в задуманном в 1940 г. “Дяде Ване”: сильный ум, суммирующий свое объективное бессилие, — он мог это сыграть остро и мощно. Драмы ума были вообще его сферой. Долгие годы его мечтой был Гамлет, он начинал эту работу с Немировичем-Данченко, пока по логике эпохи режиссер не сменил толкование

образа героя — вместо трагического приключения мысли, идущей по лабиринтам реальности, в центр вставляла энергию сопротивления, способность обнажить шпату, и роль перешла к Б. Н. Ливанову (которому так же не суждено было ее сыграть). По обстоятельствам военного времени Х. пришлось перед выпуском “Кремлевских курантов” сменить М. М. Тарханова, репетировавшего роль инженера Забелина; в отличие от героя Тарханова — русского ученого из самоподков, озорника и юрода — его герой был петербуржцем, наследником культуры, логике гибели которой он мучительно заставлял себя постигать на площади перед Иверской, на здешнем пугливом, глумливом торжке.

Х. тяготел к режиссуре (был травмирован прекращением его работы в МХАТ над “Первой Конной” Вс.Вишневого, 1930). Создал собственную студию в 1932 г. В 1937 г. она слилась со Студией им. Ермоловой, образовав Театр им. Ермоловой, которым Х. руководил до конца жизни. Режиссировал в МХАТ (“Фронт”, 1942, “Русские люди”, 1943, “Последняя жертва”, 1944). Был членом руководства (так называемых “шестерки” и “пятерки”) еще при жизни основателей театра. Принял на себя ответственность за труппу в годы войны, когда Н.-Д. был в эвакуации в Тбилиси. После смерти Н.-Д. в 1943 г. Х. стал художественным руководителем МХАТ (директором стал Москвин). Его выдвижение так же было предопределено его дарованиями, как и особым к нему отношением И. В. Сталина: Сталин восхищался его Турбиным, его Карениным — после “Анны Карениной” Х., как и А. К. Тарасовой, в нарушение обычного порядка присвоения почетных званий, сразу “дали народного СССР”. Последней его актерской работой был Иван Грозный в трагедии А. Н. Толстого “Трудные годы”. Умер в театре в день генеральной репетиции.

И. Соловьева

Евгения Алексеевна Хованская



(Дмитриева; 10.3.1887, Саратов — март, 1977, Москва) — актриса. З.а. РСФСР (1948). Из дворянской семьи. Училась в С.-Петербургском театральном училище по классу В. Н. Давыдова. Была женою извест-

190

ного поэта-кабаретиста П. Потемкина, в дальнейшем эмигранта, с которым рассталась в 1918 г., выйдя за большевика И. Дмитриева (погиб в лагерях в 1941-м). Играла в Петербурге в “Доме Интермедий” и в “Кривом зеркале” (в 1910–1914 и в 1915–1916). Затем в Москве: театр “Летучая мышь”, Красноармейский театр, театр-студия рабочих организаций ХПСРО, Масткомдрам, Театр Сатиры. В 1921 г. была у Мейерхольда. Одна из основательниц профсоюзной организации работников искусств (ВСЕРАБИС). В МХАТ с октября 1930 г. С 1 января 1964 г. вышла на пенсию. Среди ролей: Надежда Львовна (“Бронепоезд 14-69”, 1930), вице-губернаторша (“Мертвые души”, 1932), баронесса (“Любовь Яровая”, 1936), княгиня Мягкая (“Анна Каренина”, 1937), Хлэстова (“Горе от ума”, 1939), г-жа Пернель (“Тартюф”, 1941), княгиня (“Плоды просвещения”, 1951), Войницкая (“Дядя Ваня”, 1954), Эмилия (“Зимняя сказка”, 1958).

Александр Николаевич Хомутовский



(18.3.1938, Москва) – театровед. Закончил ГИТИС в 1968 г., здесь же учился в аспирантуре. В литературный отдел МХАТ пришел в конце 1983 г., имея за плечами опыт редакторской работы в Библиотеке им. Ленина и в Главном управлении культуры Мосгорисполкома. С 1987 г. – исполняющий обязанности, а с 1990-го

– помощник главного режиссера МХАТ им. Чехова по литературной части.

Константин Павлович Хохлов



(20.10.1885 – 1.1.1956) – актер, режиссер. Н.а. СССР (1944). Окончил Московское императорское театральное училище по классу А. П. Ленского в 1908 г. и вступил в труппу МХТ (первая роль – благородный Каштан на премьере “Синей птицы”

в картине “Лес”, вскоре купированной). Немирович-Данченко уверенно присоединил его к числу “интересных” среди молодых актеров (см. НД. ИП, т.2, с.11), считал, что он идеален в “Анатэме” (Пурикес, 1909), что в “Братьях Карамазовых” прокурора он сыграл “отлично” (1910). Роль Горацио в “Гамлете” (1911) с ним готовил Станиславский; когда в 1915 г. обдумывалось возобновление постановки Крэга (оно не состоялось), Х. прочили роль Духа короля: актер обладал не только благородной внешностью, импозантностью, но и внутренней значительностью. “Породистость”, тонкая порядочность чувствовались в его Маврикий Николаевиче (“Николай Ставрогин”, 1913). Среди его ролей также Елецкий (“Нахлебник” Тургенева, 1912), Ликаст (“Брак поневоле”, 1913); был дублером Качалова в “Живом труп” (Каренин). Спорадически принимал участие в спектаклях студий МХТ (Бир в “Потопе”, граф Киркор в “Балладине”, дядя Мика в “Зеленом кольце”). Дальнейшая судьба Х. – актера и режиссера БДТ, режиссера Ленинградской Актдрамы и московского Малого, многолетнего руководителя русского драматического театра им. Леси Украинки в Киеве и т.д. – после 1920 г. с судьбами МХАТ не пересекалась.

И. С.

Елена Афанасьевна Хромова



(р.5.9.1925, Москва) – актриса. З.а. РСФСР (1959). Она была еще студенткой первого набора Школы-студии, когда ей после более чем удачного исполнения Сонечки Мармеладовой в отрывке из “Преступления и наказания” в 1946 г. поручили роль Сони в “Дяде Ване”. Спектакль ставил в МХАТ М. Н. Кедров. Драматический темперамент, целеу-

стремленность ее Сони, граничащая с фанатизмом, поразили всех. Она была достойным партнером великих артистов, с которыми оказалась рядом. И хотя после “Дяди Вани” (1947) Х. играла много (наиболее заметны были ее Груня Васильцова, “Вторая любовь”; Цветаева, “Мещане”; Варвара, “Живи и помни”. Из вводов – Поля, “Мещане”, 1953; Параша, “Горячее сердце”, 1954; Клеопатра, “Враги”, 1968),

– именно роль Сони была для нее решающей. В финале, когда она смотрела в полные слез голубые глаза Добронравова – дяди Вани, она на его слова “Дитя мое, как мне тяжело!” отвечала страстным монологом, который звучал как заклинание, как клятва: “Что же делать, надо жить! Мы, дядя Ваня, будем жить... будем терпеливо сносить испытания, какие пошлет нам судьба, будем трудиться для других и теперь и в старости, не зная покоя...” Здесь слышалась еще и собственная клятва, которую могли бы повторить ее однокурсники, – клятва в верности театральному призванию, готовность к его тяготам.

В. Давыдов

Элизабет Рейнольдс Хэпгуд



(1894–1974) – переводчик и редактор теоретических трудов Станиславского на английский язык. Жена известного театрального критика и журналиста Нормана Хэпгуда (1868–1937), который еще в 1914 г. зазывал Станиславского на постановку в США. Х. познакомилась со Станиславским в 1924 г., когда она была при-

глашена в качестве переводчика на прием, который президент Кулидж устроил в честь труппы МХТ в Вашингтоне. В 1929 г. Хэпгуды встретились со Станиславским в Баденвейлере, где он прочел им отрывки из “Дневника ученика”. Х. согласилась перевести, а ее супруг – отредактировать книгу для американского читателя. Сотрудничество продолжилось в Ментоне, где Хэпгуды и Станиславский жили по соседству. Х. учредила Американский фонд Станиславского, а также открыла для русского режиссера счет во французском банке. В 1930 г. Станиславский выдал ей доверенность на ведение от его имени переговоров по авторскому праву и гонорарам за все свои работы.

Не найдя издателя для полного перевода книги, Х. согласилась на выход в свет в издательстве “Theatre Arts Books” варианта, который изобилует сокращениями и переработками текста. Книга была издана в 1936 г. под названием “An Actor Prepares” (в России книга вышла под названием “Работа актера над собой”). Х. была указана в качестве “соавтора”. Не имея представления о театральной терминологии,

Щ

Х. консультировалась с Р. Болеславским и М. Успенской, но перевод получился не всегда точным.

Х. в последний раз виделась со Станиславским в Москве в мае 1937 г. Материалы для книги "Building a Character" (1949) были переданы ей Игорем Алексеевым не ранее 1947 г. В 1948 г. Х. удалось получить права на книгу "Моя жизнь в искусстве", а в 1961 г. она выпустила свою версию "Работы актера над ролью" (русское издание — 1957) под названием "Creating a Role". Позднее она издала еще две книги с выдержками из Станиславского: "Наследие Станиславского" и "Учебник для актера", а также свой перевод пьесы Евг. Шварца "Дракон". В 1964 г. она возобновила свои права как "соавтор" (хотя никаких авторских отчислений вплоть до 1957 и не получала), закрепив за собою таким образом полный контроль над наследием Станиславского за пределами Советского Союза. После ее кончины права перешли ее наследникам и издательству "Theatre Arts Books".

Лоренс Сепелик

Николай Михайлович Церетелли



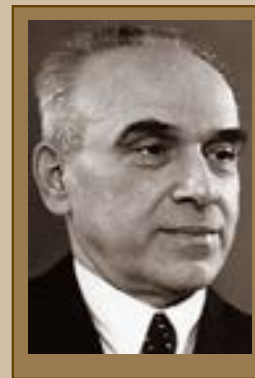
(Церетели; 1.10.1890, Москва — 6.2.1942, Киров [?]) — актер, режиссер. Входил в число воспитанников МХТ, ставших (подобно Иде Рубинштейн, Алле Назимовой, Е. Т. Жихаревой, А. Г. Коонен) ведущими персонажами искусства модерна и экспрессионизма. Учился на Курсах драмы Адашева и отсюда был приглашен

Рейхардтом; играл в Мюнхене, Вене, Париже. В 1913—1916 гг. был сотрудником МХТ. Исполнял выходные роли и участвовал в народных сценах: 2-й слуга в гостинице ("Хозяйка гостиницы"), 1-й, 2-й и 4-й гость ("Каменный гость"). В очередь с Р. В. Болеславским и Е. Б. Вахтанговым исполнял роль Сахара в "Синей птице" (1915). Когда в планы МХТ входило возобновление "Гамлета" (перед сезоном 1915/16), Немирович-Данченко намечал Ц. на роль актера, играющего королеву в "Мышеловке". Однако Ц. в 1916 г. дебютировал в Камерном театре в заглавной роли трагедии И. Анненского "Фамира-кифарэд". Он был партнером Алисы Коонен, играя пророка Иоаканаана в "Саломее" Уайльда, Арлекина в "Короле-Арлекине" Лотара, Гяура в "Голубом ковре" Столицы, Мориса Саксонского в "Адриенне Лекуврер" Скриба, Ромео в "Ромео и Джульетте" Шекспира, Ипполита в "Федре" Расина, Мараскина в "Жирофле-Жирофля" Лекока, Гемона в "Антигоне" Газенклевера, Ибена в "Любви под вязами" О'Нила. Его аристократическая, несколько изнеженная красота, речь-пение, жест-танец, притягательная таинственность внутреннего мира позволяли Ц. первенствовать среди актеров-мужчин, покуда Камерный театр сохранял свои исходные эстетические установки. В 1928 г. ушел из труппы, работал как режиссер в музыкальных театрах Москвы, в 1934—1940 гг. — в областных театрах; с 1941 г. — в Ленинградском театре Комедии.

И. С.

Ч

Александр Иванович Чебан



(наст. фам. Чебанов; 30.8.1886, Саратов — 8.10.1954, Москва) — актер. На РСФСР (1947). Получил поначалу техническое и коммерческое образование. Затем с 1907 по 1910 г. — студент Московской консерватории по классу пения. Работу в МХТ начал в вокальной части в 1909 г. Вошел в состав Первой студии МХТ при ее создании. С 1911 по 1924

г. — в труппе МХТ и в студии (на сцене метрополии сыграл офицера из "Трех сестер", дворецкого из "Где тонко, там и рвется", Пса из "Синей птицы", Федюка Старкова из "Царя Федора Иоанновича"). С 1924 по 1936 г. — артист МХАТ-2 (Стрэттон в "Потопе", отец Карин в "Эрике XIV", король в "Гамлете", Мендель Крик в "Закате", Иоанн в "Смерти Иоанна Грозного"). Его искусство, лишенное расколотости, столь характерной для иных студийцев, тяготело к монументальному реализму; в студийных ролях он отметал все лишнее, хотя бы и характерное, но сценически недейственное; строго отбирал считанные черты, искал крупности и четкости.

После ликвидации МХАТ-2 Ч. был вновь принят в труппу МХАТ. Наиболее приметные из сыгранных после возвращения ролей — Татарин ("На дне", 1936), Кошкин ("Любовь Яровая" К. А. Тренева, 1936), Вернер ("Русские люди" К. М. Симонова, 1943), Прибытков ("Последняя жертва" А. Н. Островского, 1945), Макферсон ("Русский вопрос" К. М. Симонова, 1947), Бодаев ("Лес" А. Н. Островского, 1948), мистер Домби ("Домби и сын" Н. А. Венкстерна по Ч. Диккенсу, 1949), Сахатов ("Плоды просвещения" Л. Н. Толстого, 1951).

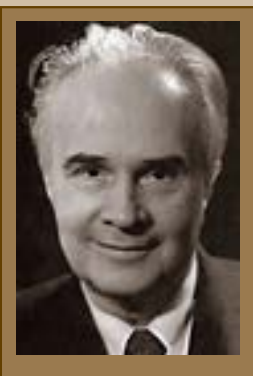
Петр Григорьевич Чернов



(7.11.1917, пос. Медведчиково, Кемеровская обл. – 7.1.1988, Москва) – актер. Н.а.РСФСР (1967). Окончил ГИТИС в 1939 г., в 1939–1941 гг. играл в Гомельском облдрамтеатре; в 1941–1943 гг. – артист ДК Западного фронта. В МХАТ был принят с октября 1943 г. (одновременно был “вольнотелом” в созданной

тогда же Школе-студии). Оставался тут до конца жизни. Сыграл 43 роли. Был первым исполнителем в спектаклях “Офицер флота” (Граница), “Трудные годы” (Суворов), “Лес” (Петр), “Зеленая улица” (Модест), “Вторая любовь” (Матвей Русанов, роль отмечена Сталинской премией), “Забытый друг” (Гуськов), “Беспокойная старость” (Бочаров), “Чайка” (1960, Медведенко), “Цветы живые” (Николай) и др. Он вошел в спектакли “золотого фонда” МХАТ (Васька Пепел, “На дне”; Гаврило, “Горячее сердце”; Васька, “Таланты и поклонники”; Рябцев, “Враги”). К своим данным “социального героя” Ч. счастливо присоединял мягкость, тихий юмор, улыбку. В его Пепле была трогательность; естественно было сострадать горькой судьбе его Гуськова. Этот дар вызывать сочувствие выделял Ч. в его актерском поколении.

Виктор Николаевич Чесноков



(25.9.1912, Иваново – 6.10.1993) – машинист сцены. З.р.к.РСФСР (1969). В МХАТ пришел как рабочий сцены в 1939 г. из Оперного театра им. Станиславского. Уходил на фронт ополченцем в 1941 г., в 1943 г. вернулся и работал здесь до ухода на пенсию в 1986 г. Окончив курсы, был машинистом сцены, потом главным машинистом, возглавлял

машинно-декорационный цех сцены на ул. Москвина. Зарекомендовал себя как знающий и ответственный за свое дело работник, успешно воспитывавший молодых рабочих сцены.

Антон Павлович Чехов



(17.1.1860, Таганрог – 2.7.1904, Баденвейлер) – прозаик, драматург. Место Ч. в русской художественной традиции – особое. Начав с юмористики Антоши Чехонте, он никогда не представлял ни “учителем жизни”, ни “утопистом”, ни “пророком”. Его “объективность” есть форма диагноза. Его диагноз – разлом эпох. Человек на разломе эпох – тема,

14–16
17–20
26–29
39–40
41–43
156–159
211–214
264–269

которая пронизала его драматургию, изнутри преобразила сценические каноны и обеспечила драме Ч. почетное место в репертуаре мирового театра. Она не столько завершала собою прошлое, сколько начинала новое.

Для МХТ Ч. был больше, чем первым среди современных драматургов. Мечта о “Чайке”, потерпевшей публичное поругание в Александринском театре, была той путеводной звездой, под которой и был учрежден МХТ.

Ч. не без колебаний и сомнений согласился предоставить молодой, неизвестной труппе свою пьесу, еще не зная, что это не только определит судьбу театра, но и его собственную судьбу. Здесь же на репетициях, еще до открытия театра, Ч. познакомится со своей будущей женой О. Л. Книппер, которая станет неизменной исполнительницей в его пьесах, создав собирательный образ “чеховской женщины”. Их переписке мы обязаны большей частью указаний Ч. к своим пьесам.

“Три сестры” и “Вишневый сад” Ч. пишет уже специально для МХТ, ориентируя, а иногда даже корректируя их, в соответствии с возможностями труппы.

Автор был связан с театром и организационно. Ч. вступил в число пайщиков МХТ. В репертуар МХТ вошли основные пьесы Ч.: “Чайка”, “Дядя Ваня”, “Три сестры”, “Вишневый сад”, наконец, “Иванов”, сыгранный уже после смерти автора. Тогда же, в конце 1904 г., были поставлены три рассказа Ч. – “Злоумышленник”, “Хирургия” и “Унтер Пришибеев”.

Реформа сцены, осуществленная режиссером МХТ – Немировичем-Данченко, рано осознавшим драматургическую новизну чеховских пьес, и Станиславским, отдавшим им свою могучую интуицию, – в значительной степени обязана своим успехом именно этим спектаклям.

Современников постановки театра поражали невиданной правдивостью. Зрители треплевской пьесы, непринужденно расположившиеся спиной к театральному залу, вечерняя полутьма в доме трех сестер, потрескивание поленьев в печи, пеньё свечка, одинокая свеча, звуки пожара, пониженные неактерские голоса, провинциальная невзрачность генеральского дома, забытый детский стульчик в имении Раневской – все вместе создавало столь властное ощущение протекающей жизни, что зрителям казалось, будто сняли “четвертую стену” и они оказались “в гостях у сестер Прозоровых” (так называлась одна из рецензий) или в запущенном имении Раневской. Сценография В. Симова отличалась тем же интимным знанием материальной среды, что и наметки Станиславского в его режиссерских эскизах.

Еще более радикально обновили требования чеховской драмы актерскую игру. Термины, которые вошли в театральный обиход с этими спектаклями, – “пауза”, “настроение”, “второй план”, “актерский ансамбль” – зафиксировали новое качество: неизвестный прежде “психологизм”. Для российской интеллигенции изо всех углов страны посещение чеховских спектаклей МХТ стало своего рода паломничеством. Они узнавали в них себя, но узнавали по-разному. “По-видимому, с пьесой А. П. Чехова произошло крупное недопонимание, – писал Джемс Линч (молодой Леонид Андреев), – и, боюсь сказать, виноваты в нем критики, признавшие “Трех сестер” глубоко пессимистическою вещью... Тоска о жизни – вот то мощное настроение, которое с начала до конца проникает пьесу и слезами ее героинь поет гимн этой самой жизни. Жить хочется, до истомы, до боли жить хочется – вот основная трагическая мелодия “Трех сестер”.

Если античность создала трагедию рока, если драма нового времени – от Шекспира до Островского – персонифицировала конфликт в столкновении характеров, то партнером и оппонентом чеховских людей становится сама жизнь. И если спросить, почему три сестры не уехали в Москву, а Раневская не спасла имение, то в самом общем виде надо будет ответить: такова жизнь. Ситуации, разрешимые на житейском уровне, становятся неразрешимы исторически и лично. Герои больше не хотят того, чего они хотят. Характеры детерминированы разломом эпох, где новое еще короче старого. Так у Треплева: мать еще играет Дюма-фиса, а он уже изжил символизм.

Ч. выразил это в короткой записи: “Теперь стреляются оттого, что жизнь надоела и

пр., а прежде — казенные деньги растратил”.

Молодой театр, для которого Ч. был современником, очень остро ощущал особую роль жизни, ее протекания в чеховской драме. Это она тяготила Треплева, теснила сестер, отнимала почву у Раневской, заставляя ее балансировать над пустотой, между смехом и слезами. Быт не был самоцелью, он был партнером чеховских персонажей; их масштаб и достоинство измерялись силой их противостояния, их внутренняя жизнь не принадлежала быту.

Позднейшая молва о “бытовизме” МХТ во многом зависела от того, что рецензировалась премьера. В 1908 г. Немирович-Данченко писал критику Н. Эфросу: “Посмотрите “Вишневый сад”, и Вы совершенно не узнаете в этой кружевной, грациозной картине той тяжелой, грузной драмы, какую “Сад” был в первый год. Но если бы театр хотел дать то же впечатление сразу, он должен был бы отказаться от целого потока подробностей быта и психологии, которые тогда лезли в глаза своей подчеркнутостью и преувеличениями, а теперь мелькают, как брызги, отчетливо, но легко”. Чеховские спектакли в МХТ создавались надолго и отличались завидной прочностью.

Самым коротким оказался век “Чайки” — она прошла 63 раза и не была возобновлена в прежнем рисунке. Не то чтобы театр не хотел — попытки делались, но спектакль восстановить можно, а чудо — нет. “Чайка” осталась легендой МХТ и его эмблемой. “Дядя Ваня” и “Три сестры” шли годами, менялись составы, но основной рисунок оставался. Обе пьесы игрались на гастролях, в том числе заграничных — чеховский репертуар стал основой мировой славы театра.

Самым долгоживущим оказался “Вишневый сад”, который дался театру труднее всего, породив не решенные до конца споры с автором. Время революции и “великой утопии” не могло быть благоприятно для Ч. Маяковский писал о “чеховско-станиславском смердении” (1920) и о “проплеванности и гнили с нытьем” чеховского языка (1925). Восстанавливая “Вишневый сад” в 1928 г., в театре испытывали сомнения. “То, что можно было сделать в смысле некоторого освежения пьесы, сделано, — писал Ю. Соболев, — в особенности это сказалося на темпах I акта [...], в котором слышится гораздо больше смеха, чем это было раньше... Кое-что уменьшено в смысле создания элегического настроения и в последнем акте”.

В отличие от “Вишневого сада” “Три сестры” (1940) были не возобновлены

ем, а новой постановкой Немировича-Данченко, осуществленной после смерти Станиславского и, может быть, в его память.

Объявленный во всеулышание лейтмотив — “тоска по лучшей жизни” — был обращен не в будущее, а в прошлое. На самом деле это была тоска по несбыточному — по молодости театра, по встречам с Ч., по прежним спектаклям. В “Трех сестрах” режиссер воссоздал собирательный образ чеховского спектакля МХТ, просветленный и гармонизированный временем. Сценография В. Дмитриева была воспоминанием, но не повторением. Дом стал просторнее, светлая березовая аллея — место расставаний и утрат — делала их томительнее. Кантиленность спектакля, слитность актерского ансамбля останутся неповторимы на сцене. “Три сестры” станут вершиной театра 30-х гг., и вместе с ними Ч., прочитанный изнутри его эпохи, отойдет в область преданий.

“Дядя Ваня” в постановке М. Кедрова (1947) вышел попыткой “оптимистического” решения Ч. Его добросовестное эпигонство искушалось великолепным исполнением заглавной роли Б. Добронравовым. Но ансамбля, который сводил бы воедино более и менее удачные роли, уже не было. “Дядя Ваня” стал своего рода моноспектаклем, хотя считался продолжением традиции.

МХАТ пытался еще некоторое время поддерживать ее: последовала реставрация “Трех сестер” в рисунке Немировича-Данченко в новом составе, но без прежнего очарования. Они призваны были представлять традицию дома и на зарубежных гастролях, но представляли только ее скорлупу.

К 60-летию МХАТ В. Я. Станицын поставил “Вишневый сад”, а в 1960 г. вместе с И. М. Раевским — “Чайку”. Более самостоятельной была “Чайка” Б. Н. Ливанова (1968). Она предвещала грядущий конфликт с традицией, но и только.

В 70-е гг. чеховская драматургия пережила бум. Ч. перестал быть современным автором — его пьесы, оставшись теми же, стали другими. Из них испарилось нечто, что во времена МХТ было не в тексте и не в подтексте, а рядом с текстом и вокруг него, — воздух. Зато добавилась историческая перспектива. Жизнь уже не выступает в эти годы на сцене в формах самой жизни. Разлом эпох выражает себя прямо — через разлом быта. Чеховские спектакли этих лет принципиально безбытны.

В эту пору на сцене МХАТ появляется “Иванов” (1976) в постановке О. Н. Эфремова. Спектакль представлял собою

редкий случай столько же воспоминания о традиции МХТ, сколько и заявленного отталкивания от нее. Сценография Д. Боровского, радикально порывая с бытовизмом Симона, в то же время как бы развертывала его декорацию в обратной перспективе. Старый барский дом, отодвинутый далеко вглубь сцены, охватывал своими трухлявыми колоннами демонстративно-пустую, необживаемую сценическую площадку. На ней можно было только стоять — все “удобное” было полностью изжито. Пьеса была перемонтирована: сплетни предвараля появление заглавного персонажа, которого театр сумел не героизировать, но и не обличить. Театр сумел сохранить высокую объективность, экспонируя на голой сцене упадок прекрасных человеческих возможностей в выморочной среде обитания. Это и сыграл И. Смоктуновский.

Диагноз, поставленный Ч. на рубеже XX в., оказался долговечнее утопии и попытки их воплощения, прогноза и пророчеств. “Конец великой эпохи” выступил на пороге новой эры повсеместно на поверхности во всей своей наготы, обеспечив пьесам Ч. долгую жизнь. Если единственное, что обнадеживало автора “Чайки”, была терпеливая работа культуры, то чеховский репертуар МХТ сделал в нее свой вклад. Последняя чеховская премьера перед столетием Художественного театра — “Три сестры” в постановке О. Эфремова. В афише МХАТ им. Чехова 1998 г. пять пьес Ч., а на Новой сцене идет его неоконченный “Платонов”.

М. Туровская

Михаил Александрович Чехов



84
85
86
88

(16 [28].8.1891, Петербург — 1.10.1955, Беверли-Хиллс, Калифорния) — актер, режиссер, педагог, теоретик театра. В 1907 г. Ч. поступил в Театральную школу А. С. Суворина. По окончании школы в 1910 г. был принят в труппу Суворинского театра. В 1912 г. перешел в МХТ, на сцене которого исполнил несколько эпизодических ролей, был введен на роли Епиходова в “Вишневом саде” и Вафли в “Дяде Ване”, сыграл Хлестакова в “Ревизоре”. При создании Первой студии МХТ (в 1924 переформирована в МХАТ-2) стал ее артистом, а с 1922 г. — ее

директором. В 1928 г. покинул Советскую Россию.

Станиславский говорил молодым артистам МХТ, что все, чему он их учит, заключено в индивидуальности Ч. Сам Ч., с блеском сыграв в студии, где Сулержицкий с Вахтанговым обучали молодежь работать по “системе”, нескольких характерных стариков – Кобуса в “Гибели «Надежды»” (1913), Фрибэ в “Празднике мира” (1913), Калеба в “Сверчке на печи” (1914), Фрэзера в “Потопе” (1915), Мальволио в “Двенадцатой ночи” (1920), начал задумываться о других театральных формах, о театре без жизнеподражания, “натурализма” (в котором упрекали Художественный театр), театре обобщений, говорящего о жизни духа и на его языке.

Две свои знаменитые роли – Хлестакова и Эрика XIV (1921) – Ч. сыграл до того, как смутные поиски вылились в контуры театральной системы. Он играл в спектаклях Станиславского и Вахтангова, следовал их руководству, но критики отмечали, что Ч. существует на сцене как будто отдельно от остальных актеров. Большинство видело причину в огромности его таланта, рядом с которым померк даже несравненный Москвин (городничий в “Ревизоре”). Но дело было не только в этом. В чеховских перевоплощениях всегда было преувеличение, гротескное заострение и гротескное же сведение полюсов – смешного и ужасного, комедии и трагедии. Его дар не признавал жанровых рамок. Психологическая трактовка характера казалась Ч. ограниченной. Не всматриваясь в жизненные подробности, он поразительно естественно, с щемящей узнаваемостью умел играть то, что можно бы назвать “жизнью человеческой души”. Но в роли он искал не психологическое “зерно”, а внутреннюю “идею”, ценность которой универсальна. Хлестаков болтался по сцене на тонких, почти прозрачных ножках без мысли и цели, глаза его блуждали, не фиксируя вокруг ни одного предмета, конечности беспорядочно двигались, живя отдельной от остального тела жизнью. Чеховские импровизации делали движения Хлестакова все фантастичнее от спектакля к спектаклю. Актер играл не ничтожество, а “ничто”, абсолютную пустоту. Эта жалкая фигурка была так одинока в своей эфемерности на фоне подчеркнутой телесности городничего и К., что вызывала даже сочувствие зрителей. Тема порванности связи героя с реальностью, разлада с миром, обернувшегося душевным распадом и гибелью, была главной в “Эрике XIV”. Корона гнула голову несчастного короля, сгибала плечи, вбирая в себя всю тяжесть бремени власти

и ответственности, всю невыносимость жизни. Хлестаков был воплощенным “ничто”, Эрик, спасавшийся от жизни в безумии, представлял собой хаос. Следующую роль – Гамлета – Ч. сыграл только в 1924 г. За три года, прошедших со времени последней премьеры, начали обретать формы его мечты о новой театральности. Его Гамлет поражал спокойным знанием цели, какой-то запредельной ясностью. Эстетика спектакля была аскетичной. Простота и статичность мизансцен, приглушенные краски. Мастерство “говорящих жестов” было доведено до символической отточенности. Их непривычный лаконизм сочетался с изумительной внутренней сосредоточенностью и какой-то глубинной, сдерживаемой эмоциональностью. Зрители наблюдали напряженные движения души, ищущей и находящей гармонию не на земле, а в тех высотах, где обитает дух, преобразующий распад.

Две последние роли, сыгранные Ч. на родине, были почти контрастны. В гипертрофированно огромном черепе сенатора Аблеухова из “Петербурга” Белого (1925) вмещались, кажется, все знания умирающей эпохи. Это была драма исчерпанности, тупика, конца времен. Муромский в “Деле” Сухово-Кобылина (1927) походил на одряхлевшего младенца. Ч. играл кристальную, абсолютную наивность. Трагедию непонимания, нелепого несоответствия героя “взрослой” жизни. Этих чеховских героев объединяла близость конца. Ужас предсмертного старческого одиночества, в котором виделся отсвет уже иного бытия.

Ч. уезжал из Советской России в поисках свободы, необходимой для воплощения театрального учения, оформившегося впоследствии в “школу Чехова”.

Ч. приехал в Нью-Йорк в 1935 г. на гастроль по приглашению импресарио Сола Юрока во главе созданной им за год до этого в Париже труппы “Moscow Art Players”. Гастроли, которые проходили в Нью-Йорке в театре “Мажестик”, а также в Бостоне и Филадельфии, включали спектакли “Ревизор”, “Бедность не порок” и “Дни Турбиных”. Group Theatre пригласил Ч. для переговоров о сотрудничестве, но его лекции вызвали противоречивую реакцию у членов труппы, многие из которых сочли его подход чересчур мистическим. Вместо этого актриса Беатрис Стрейт пригласила его создать в Англии Театр-студию Чехова в семейной усадьбе семьи Элмхерст Дартингтон-холл в графстве Девоншир. Эта студия, возникшая в 1936 г., три года спустя, накануне войны, переехала в США и разместилась сначала в

Риджфильде, штат Коннектикут, затем в Нью-Йорке – с 1941 г. до своего отпуска в 1942-м. Избавившись от политических и экономических проблем, Чехов сумел вернуть свою “технику актера” в систему обучения и стал замечательным педагогом. Однако первая же премьеры его студийцев на Бродвее – “Бесы” по Достоевскому (сценография и костюмы М. Добужинского, 1939) была уничтожена критиками. Более одобрительно были встречены “Двенадцатая ночь”, “Сверчок на печи”, “Doublemaker-Troublemaker” и “Король Лир”, которые игрались по школам и клубным площадкам Америки в 1940–1942 гг. В 1941 г. Ч. прочел в Нью-Йорке цикл из 14 лекций для профессиональных актеров, а в 1942 г. впервые выступил на английском языке с “Вечером рассказов А. Чехова”. Последний период своей жизни (1942–1955) Ч. провел в Голливуде, где снялся в 11 фильмах, в основном в ролях добросердечных стариков. Среди его наиболее интересных ролей в кино – профессор-психиатр в фильме А. Хичкока “Spellbound” (1945), за которую актер был выдвинут на премию “Оскар”, и неудачливый балетный импресарио в картине Бена Хехта “Призрак розы” (1946). Любимой ролью самого Ч. была роль еврейского отца в фильме “Ирландская роза для Эбби” (1946). В своих письмах к М. Добужинскому актер признавался, что он окончательно разочаровался в системе голливудских студий и тамошнем образе жизни. Сам Ч. жил в уединении в небольшом коттедже на берегу океана с женой Ксенией и собаками. Свою страсть к работе Ч. реализовывал в педагогике. В доме Акима Тамирова он давал частные уроки таким голливудским звездам, как Юл Бриннер (ранее учившийся у него в театре-студии), Джоан Колфилд и Грэгори Пек. Последней работой Ч. стал “Ревизор”, поставленный им в Лаборатории актеров в Лос-Анджелесе в 1946 г. с Морисом Карновским в главной роли. На основании этих занятий 1941–1942 гг. возникло несколько книг, изданных в США: “К актеру”, где основное внимание уделялось “психологическому жесту”, ее продолжение – “Режиссеру и драматургу” и “Уроки для профессиональных актеров”. В 1980 г. Беатрис Стрейт и Роберт Коля создали в Нью-Йорке Студию Михаила Чехова, где занятия велись бывшими учениками Ч. Позднее в Лос-Анджелесе возник Центр изучения творчества Ч., созданный Эдди Гровом. В наследии Ч. особое место принадлежит его мемуарам “Путь актера”, написанным, когда автору было 36 лет (М., 1928), и

книге “О технике актера” (на русском языке издана в 1946-м, на английском — в 1953 г., США).

С. Курач, Лоренс Сенелик

Евгений Николаевич Чириков



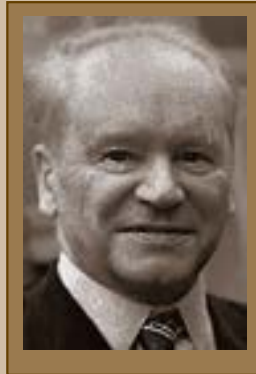
(24.7.1864, Казань — 18.1.1932, Прага) — писатель, драматург. Входил в число авторов, группировавшихся вокруг Горького, и именно в этом качестве сблизился с МХТ. Его успех Немирович-Данченко называл “успехом в хвосте кометы”. Ч. привлекал колоритностью жанровых сцен, а еще больше — энергичностью отклика на волнующие

события. “Евреи” (1903), написанные под впечатлением кишиневского погрома, и “Мужики” (1905) были запрещены театральной цензурой; за рубежом “Евреев” играла труппа П. Н. Орленева. МХТ в 1905 г. поставил “Ивана Мироныча” — пьесу о бунте против пошлого быта. В ней В. В. Лужский играл самого Ивана Мироныча — вариацию “человека в футляре”, Н. Н. Литовцева играла его молодую жену, Л. В. Гельцер и С. В. Халютин — его детей от первого брака, А. П. Лось — “человека со стороны”, Сергея Борисовича. В роли учителя Соловьева был занят А. Р. Артем. Станиславский зафиксировал ход работы над пьесой в обширном режиссерском дневнике. Хотя спектакль был явной неудачей (что было обусловлено посредственностью дарования автора), Ч. спешил предлагать свои последовавшие пьесы Художественному театру, были ли они написаны в экспрессионистской манере, близкой Леониду Андрееву (“Легенда старого замка”, 1907), или тяготели к фольклорным и космическим мотивам (“Колдунья”, 1909). В пьесе “Дом Кочергинных” (1910) была сделана попытка в духе Горького срастить драму вырождающейся семьи с резким социальным фоном. Одновременно Ч. следует и своим пристрастиям бытовика: в “Шакалах” (1911), с которыми он также знакомит МХТ, фабула связана с преступной борьбой вокруг наследства. В 1916 г. драматург посылал Немировичу-Данченко пьесу “Краса Ненаглядная”, побудив того в пространном отзыве к раздумью о русском характере, как он выразился в народной сказке. Ч.

стал соседом Станиславского, незадолго до октябрьского переворота построив дом в известном Батилимане — романтической колонии российских интеллигентов в Крыму. Умер Ч. в эмиграции.

И. С.

Николай Николаевич Чушкин

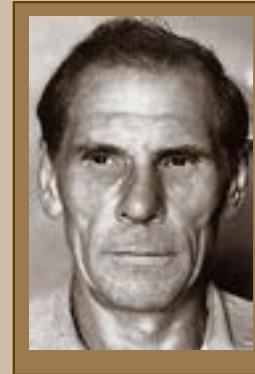


(20.11.1906, Москва — 27.5.1977, Москва) — театровед. Окончил ф-т литературы и искусства МГУ (театроведческий цикл) в 1931 г. Посвятил себя изучению Художественного театра, в 1937—1941 гг. работал в музее МХАТ (ученый секретарь, зав. кабинетом К. С. Станиславского), с 1951 г. — старший научный сотрудник Комиссии

72

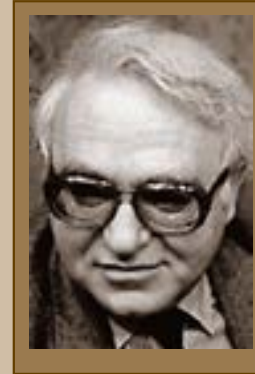
по изучению и изданию трудов К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко. Автор книги “Качалов—Гамлет” (М., 1966), исследователь спектаклей “Царь Федор Иоаннович”, “Юлий Цезарь”, работ художника В. А. Симова и др.; публикатор (в соавторстве с Б. И. Ростоцким) режиссерских партитур Станиславского и Немировича-Данченко (“Юлий Цезарь” Шекспира). Он же готовил к печати рукописи “Царя Федора Иоанновича”, “Смерти Иоанна Грозного”, “Трех сестер” и “Вишневого сада”, вошедшие в шеститомник режиссерских экземпляров Станиславского. Трудам Ч. свойственна полнота сбора фактов, образцовая научная выдержка, высокая культура архивиста и живое чувство сцены.

Андрей Семенович Шаршков



(1909 — 21.12.1995) — художник-декоратор, макетчик. В Художественном театре работал с 1925 по 1995 г. (с перерывом в 1934—1937). Всеобщее уважение к нему было обусловлено не только его поистине сказочным стажем (70 лет!), но и безупречностью отношения к делу, деликатностью и профессиональным совершенством.

Михаил Филиппович Шатров



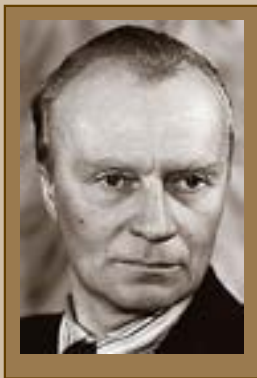
225—227

(наст. фам. Маршак; р. 3.4.1932, Москва) — драматург. Окончил Горный институт в 1956 г., до того уже дебютировав в театре. Неоднократно разрабатывал “молодежную тему”. Делал опыты сценического репортажа (“Погода на завтра” — драматический хронометраж одного дня на автозаводе, “Современник”, 1973). Но его призванием оказался жанр документальной публицистической драмы. Срабатывала сильная и неожиданная логика, энергичная подача фактов, сводимых в монтаже (излюбленный прием — пристальное рассмотрение событий исторического дня, ставящих всех перед нравственной и политической дилеммой). Темперамент гражданского расследования сблизил драматурга с “Современником” (наиболее яркая работа — “Большевики”, 1967, реж. Олег Ефремов). После прихода Ефремова в МХАТ, где Ш. ставился и раньше (“Шестое июля”, 1965), они продолжили сотрудничество. МХАТ упорно боролся за право показать драму “Так победим!”. В этой работе, однако, взаимное тяготение

как бы исчерпало себя: следующая пьеса (“Брестский мир”), задержанная цензурой на долгие годы, в конце 80-х пошла у ваханговцев, “Революционный этюд” и “Диктатура совести” – в “Ленкоме”. Не пошла в Художественном театре и предлагавшаяся ему пьеса “Дальше... Дальше... Дальше...”. По мере идеологических переориентаций в постсоветском обществе драматурга очистили идеалы социализма от того, что он предполагал их искажением, а не природой. Пьесы Ш. сошли с репертуара, а сам он выезжал на некоторое время работать в США. Вернувшись в Россию в 1994 г., к драматургии уже не обращался.

И. С.

Вадим Васильевич Шверубович



(28.7.1901, Москва – 13.6.1981, Москва) – сотрудник постановочной части, педагог. З.д.и.РСФСР (1948). Сын В. И. Качалова и Н. Н. Литовцевой, Ш. был в детстве и отрочестве любимым воспитанником Л. А. Сулержицкого, от которого, как и от родителей, на всю жизнь воспринял благородство принципов, способность брать на себя обязанно-

сти других, демократизм, верность своему слову. Высшего образования Ш. не успел получить в силу обстоятельств: ушел в 18 лет добровольцем в Белую армию, а после тифа начал работать как помреж и сотрудник постановочной части “качаловской группы”, гастролировавшей с 1919 по 1922 г. по югу России, а затем за границей. Те же обязанности были на него возложены Станиславским и во время зарубежных гастролей воссоединившегося в Москве Художественного театра (1922–1924). С 1932 г. Ш. – заместитель заведующего, а затем заведующий постановочной частью МХАТ (в 1926–1930 – зав. постановочной частью Ленинградской акдрамы, в 1930–1932 гг. – Студии Малого театра). Оба основателя, как и все “старики” МХАТ, видели в Ш. одного из тех строителей театра, которым он обязан мировой славой. К этому были все основания. И. Я. Гремиславский и Ш. превратили постановочную часть театра из вспомогательно-служебной в творческую, а постановочную технику возвели в степень искусства. Как работник МХАТ Ш. с начала

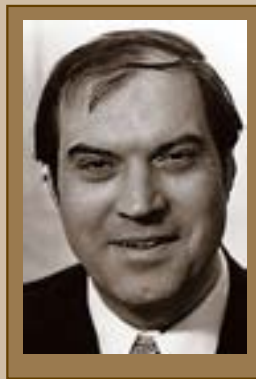
Отечественной войны имел бронь, но ушел в ополчение. Под Вязьмой попал в плен. Его дальнейшая эпопея включает побег из лагеря, переход через Сен-Готар в Италию, где его спрятали в одном из горных монастырей монахи-бенедиктинцы, участие в итальянском антифашистском Сопротивлении на севере страны. После победы он работал в резервации бывших военнопленных в Модене, где его по запросам отца разыскали; он получил бумаги для возвращения на родину, но с пограничной станции был немедленно отправлен в другой лагерь – советский. Ограбленный до нитки, в рубище из мешковины, истекающий кровью от дизентерии и побоев, он был чудом вновь найден и после десятидневного допроса на Лубянке вернулся наконец домой и на работу в МХАТ.

С 1946 г. начал театрально-педагогическую деятельность в Школе-студии, где с 1954 г. возглавил постановочный ф-т после кончины его основателя Гремиславского. Он был одним из создателей вышедшего из недр Школы-студии театра “Современник”.

Незаурядный литературный дар Ш. открылся в мемуарных книгах “О людях, о театре и о себе” (1976) и “В старом Художественном театре” (посмертное издание, 1990). Автобиография как бы сливается здесь воедино с биографией Художественного театра. Подкупает живость намеренно “нелитературного”, “разговорного” повествования. Уникально его проникновение во внутренний творческий мир Качалова. Перу Ш. принадлежит едва ли не самый живой портрет Станиславского: всего на нескольких страницах книги – восприятие духовной квинтэссенции и мирового значения его знаменитой “системы”.

В. Виленкин

Георгий Львович Шевцов



(р.10.7.1924, Киев) – актер. Н.а.РСФСР (1991). Участник Отечественной войны. В МХАТ с 1964 г., сыграл здесь более 50 ролей. Ему удавались персонажи, наделенные по сюжету пьесы функциями “начальника”: Дзержинский в спектаклях “Шестое июля” и “Кремлевские куранты”; Подвойский, “Шестое

июля”; командир сводного отряда моряков Седых, “Чрезвычайный посол”; прокурор Крафт, “Потусторонние встречи”; король Фердинанд, “Сон разума”; Босс, “Сладкоголосая птица юности”; помощник первого секретаря обкома, “Обратная связь”; подполковник, “Живи и помни”; представитель треста, “Чокнутая”, и пр. Он убедительно передавал образы самоуверенных и не слишком благородных мужчин (Тальберг, “Дни Турбиных”; Елецкий, “Нахлебник”). В списке его ролей также Песецкий, “Иду на грозу”; Вадим, “Три долгих дня”; Мортимер и Лестер, “Мария Стюарт”; Ракидин, “Братья Карамазовы”; Кирилл, “О женщине”; Потапов, “Заседание парткома” (ввод, 1975). При разделе театра вошел в МХАТ им. Горького. Первая новая работа здесь – жандармский полковник, “Мертвые души”. В том же спектакле вводился на роли председателя палаты Ивана Григорьевича и Ноздрева. Сыграл Ленокса в “Макбете”, Вышневого в “Доходном месте” и др.

Фаина Васильевна Шевченко



(5.4.1892, Воронеж – 10.5.1971, Москва) – актриса. Н.а.СССР (1948). Окончив гимназию, поступила в 1909 г. в сотрудницы МХТ. С 1911 по 1914 г. одновременно училась в школе МХТ. Оставаясь в театре по 1959 г., сыграла 31 роль. Первая исполнительница ролей: горничная (“Братья Карамазовы”, 1910), Настасья

83
106
107
169
185

Ивановна (“Смерть Пазухина”, 1914), Матрена (“Горячее сердце”, 1926), Васка (“Унтиловск”, 1928), Эмилия (“Отелло”, 1930), Мелания (“Егор Булычев и другие”, 1934; “Достигаев и другие”, 1938), Кабаниха (“Гроза”, 1934), Дунька (“Любовь Яровая”, 1936), Глафира Фирсовна (“Последняя жертва”, 1944), Гурмыжская (“Лес”, 1948), Толбухина (“Плоды просвещения”, 1951), Табун-Турковская (“Золотая карета”, 1957) и др. Введена на роли, которые множество раз исполняла: Василиса (“На дне”, 1916), Мамаева (“На всякого мудреца довольно простоты”, 1919), Марселина (“Безумный день, или Женитьба Фигаро”, 1929) и др. “Ослепительная по простоте, яркая, внутренне наполненная, с могучим темпераментом и открытым сердцем” – так описал ее П. А. Марков (“Книга воспоминаний”, с.251). Уже после того, как она в студий-

ные годы сыграла “Ведьму” Чехова, критики заговорили о прорыве из быта в густоту жизни, в ее недра, в ее “земляное”. Такому прорыву так же могла служить колдовская удаль красавиц — “ведьмы” или унтиловской самогонщицы Васки, как и бесстыдство развешшихся баб, бурно и плотоядно скучающих на перинах, — Настасьи из “Смерти Пазухина” или Матрены из “Горячего сердца”. Актриса и им дарила своеобразный размах. Бытовые краски приобретали вызывающую театральную смелость, которая и была главной приметой искусства Ш. Недаром актрисе шел живописный слог Бориса Кустодиева в спектакле по Салтыкову-Щедрину и безудержно-правдивая выдумка художника Николая Крымова в могучей комедии Островского. Многие узнавали черты Ш. в картине Кустодиева “Купчиха” — в этой фигуре в полный рост на фоне русского города.

И. С.

Николай Михайлович Шейко

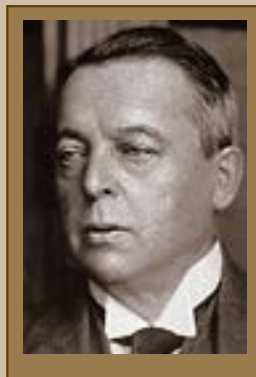


(р. 24.5.1938, Харьков) — режиссер. Окончил Харьковский театральный институт в 1962 г. В МХАТ пришел в 1992 г., имея доброе имя, завоеванное постановками в Киевском театре им. Франко, в рижском и минском ТЮЗах (в Минске он был главным режиссером), работой в Таллине, где Ш. возглавлял русский драматический театр. 10

лет провел в Ленинградском театре им. Пушкина. Ставил пьесы А. М. Володина, Л. Г. Зорина, русскую и западную классику. Ш. присущ интерес к прошлому театральной культуры, в частности, к искусству Гоцци (неоднократно ставил его “Зеленую птичку”). Творческая дружба связывает Ш. с художником М. Ф. Китаевым, который оформил почти все спектакли режиссера, в том числе и в МХАТ: “Блаженный остров” Микола Кулиша (1993), “Маскарад” Лермонтова (1995). В этих постановках Ш. искал разрешение непривычных для мхатовской сцены жанров (украинская народная комедия, романтическая драма). Ш. преподает режиссуру на ф-те сценографии РАТИ.

К. Р.

Федор Осипович Шехтель



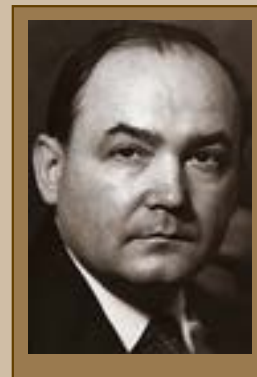
(16.7.1859, Петербург — 26.6.1926, Москва) — академик архитектуры. Подобно Станиславскому, он не получил профессионального образования (ушел с первого курса Московского училища живописи, ваяния и зодчества). Его сближение с МХТ предопределялось как логикой его творчества, так и его естественством человека

274

того же поколения, того же культурного круга, что и основатели театра, и Чехов, и Врубель, и Левитан, и Серов. Их соединяла многолетняя дружба. Наконец, было естественно, что Савва Морозов выбрал для перестройки снятого им для МХТ старого здания архитектора, уже прославившегося выполнением заказов его, Морозова, семьи (особняки З. Г. Морозовой на Спиридоновке, А. В. Морозова во Введенском переулке, судьба В. Е. Морозова в Одинцове и др.). Ш. сделал проект безвозмездно, взяв на себя также все до мелочей решение интерьеров и присутствуя непосредственно на строительной площадке. Его биограф Е. Кириченко пишет: “Близкая по своим устремлениям творчеству Шехтеля программа театра вдохновила его на создание одного из лучших своих произведений. Он создал в театре атмосферу серьезности, почтительного и благоговейного отношения к искусству, невольно подчиняющую себе зрителя. Все, от конфигурации и размеров помещений, цветовой гаммы до мебели, светильников и шрифта надписей, подчинено единой цели: созданию особого мира, интеллектуально и эмоционально насыщенного”. В пору революции Вахтангов выражал весьма пылкую антипатию к этому “буржуазному” настрою, о котором Станиславский писал: “Я люблю этот серьезный, немного мрачный и задумчивый зал с его темной дубовой мебелью и такими же парапетами лож. Тусклое освещение идет к нему, как сумерки к нашей северной природе. Они навевают думы и располагают к мечтанию”. Ш. принадлежал и оливковый занавес со стилизованным мотивом волны и с серо-коричневой тканью панно, где на фоне волн летит чайка — та самая, которая осталась навсегда эмблемой МХТ.

И. С.

Всеволод Николаевич Шиловский



(р. 3.6.1938, Москва) — актер, режиссер. Н.а.РСФСР (1986). По окончании Школы-студии (педагог А. М. Карев) поступил в МХАТ (1961). Первые роли — Богатырев в “Хозяине”, Виктор Синенький в “Битве в пути”, молчаливый гвардеец в “Трех толстяках” (все — 1961). Играл поначалу комедийных юнцов — беспризорника

в “Кремлевских курантах”, дублировал Л. В. Харитонову в “Дороге через Сокольники” (Алешка Вронский, 1962), выступил 18 января 1963 г. в спектакле, посвященном столетию Станиславского (Керубино из “Женитьбы Фигаро”). К этому списку можно присоединить Сережу из новой постановки “Бронепоезда 14-69”, Бяшима из “Утоления жажды”. Среди сыгранных им вводов: Кот в “Синей птице” (1963), Бенедиктов в “Последних днях” (1974), Бобчинский в “Ревизоре” (1976). Побывав режиссером-ассистентом у В. Я. Станицына (“Соловьиная ночь”, 1969), стал затем режиссером в его спектаклях “Единственный свидетель” (1970) и “На всякого мудреца довольно простоты” (1973). Переиграл в этом спектакле чуть ли не всех персонажей: Григорий, человек Туруссиной, Голутвин, Мамаев, Крутицкий, Городулин). Ш. поставил затем “Сладкоголосую птицу юности” Т. Уильямса (1975, руководитель постановки О. Н. Ефремов). Самостоятельно режиссировал написанную им в соавторстве с И. Менджерицким драматическую хронику по “Мятежу” Д. Фурманова (1977; сыграл тут несколько ролей). С Ю. Л. Леонидовым и С. Г. Десницким возобновлял “Кремлевские куранты” к 110-летию В. И. Ленина (1980). В постановке Ш. шли спектакли об Отечественной войне — “Волоколамское шоссе” по повести А. Бека (1981) и “Бои имели местное значение” В. Кондратьева (1985). В 1987 г. перешел на работу в кино.

Екатерина Аркадьевна Шингарева



(р.9.2.1940, Москва) — историк-архивист. Окончила Московский историко-архивный институт в 1962 г. и тогда же начала работать как научный сотрудник музея МХАТ. Среди ее работ — книга “Алла Константиновна Тарасова. Документы и воспоминания” (М., 1978, редактор и составитель совместно с О. А. Радищевой), а также

обширное исследование “Александр Бенуа режиссирует “Каменного гостя” (совместно с О. М. Фельдманом) и публикация его режиссерского экземпляра (“Памятники культуры. Новые открытия”, ежегодник за 1985. М., 1987).

Ниссон Абрамович Шифрин



(16.6.1892, Киев — 3.4.1961, Москва) — театральный художник. Нар.худ.РСФСР (1958). В 1911–1916 гг. учится в Киевском коммерческом институте, одновременно посещает художественную школу А. А. Мурашко. В 1918–1920 гг. учится в студии Александры Экстер. В 1922 г. переезжает в Москву, работает как художник книги,

живописец, график. Член ОСТ, участник всех его выставок. Познакомившись с профессией театрального художника в Киеве, Ш. начинает регулярно работать в московских театрах для детей (“Черный Яр” А. Н. Афиногенова, 1928; “Токмаков переулоч” В. Смирновой, 1931). В 1934 г. оформляет “Гибель эскадры” А. Е. Корнейчука в Центральном театре Красной Армии. В 1935–1961 гг. — главный художник этого театра. Основные работы на его сцене — с А. Д. Поповым, в Центральном детском театре — несколько спектаклей с М. О. Кнебель.

В МХАТ оформил шесть постановок: “Хлеб” В. М. Киршона (1931), “Страх” А. Н. Афиногенова (1931), “Дни и ночи” К. М. Симонова (1947), “Разлом” Б. А.

Лавренева (1950), “Залп «Авроры»” М. В. Большинцова и М. Э. Чиаурели (1952), “Чайку” А. П. Чехова (1960). В “Хлебе” (режиссер И. Я. Судаков) Ш. создает пространство в форме чаши, внутри которой возникали локальные места действия — деревенская площадь, горница, крыльцо избы и т.п. Белые половики, закрывавшие станки, являли собой снежные сугробы, ухабы сельской дороги. В “Страхе”, сотрудничая с тем же режиссером, Ш. формирует сценическое пространство гигантскими стеллажами, набитыми книгами и уходящими под колосники (дополнительные игровые площадки также уходили в высоту). Для пьесы “Дни и ночи” (режиссер М. Н. Кедров) Ш. построил единую установку — лестничную клетку сталинградского дома, за которым виднелся пейзаж города. В ходе боев дом постепенно разрушался, и пейзаж сражающегося города раскрывался полностью. Начинался спектакль также с пейзажа Волги: “пустынные прибрежные холмы, опрокинутая лодка, вонзившийся в землю брошенный якорь, низко нависшие облака...” (М. Пожарская).

Ш. мыслил лапидарными пространственными формами и тонкими, нежными цветовыми соотношениями (много работ над пейзажами, натюрмортами “для себя”). Сильное лирическое дарование Ш. не имело возможности проявиться во многих пьесах тогдашнего репертуара. Художник всю жизнь мечтал о чеховском спектакле. В 1960 г. он сделал “Чайку” (режиссеры В. Я. Станицын и И. М. Раевский) — единственный свой чеховский спектакль. Ш. хотел, чтобы живопись на заднике незаметно переходила в нейтральный фон, а тот — в сукна. Центр сцены занимал условный интерьер, где вполне точная и характеристичная мебель соседствовала со свободно парящими в воздухе драпировками. Эти легкие полосы ткани были необходимы композиционно (вертикали), они меняли свой цвет в каждом акте, создавая настроение, постоянно напоминали о занавесе треплевского театра из I акта. Однако в спектакле многое из задуманного художником не получилось, в том числе создание незаметного перехода от живописи в фон, а от него — в одежду сцены. Невостребованной оказалась возможность организовать “музыкальную жизнь” вертикалей-занавесов, которая, по мысли Ш., должна была аккомпанировать душевному состоянию героев.

А. Михайлова

Сергей Валерьевич Шкаликов



253
262
263

(р. 29.9. 1963, Москва) — актер. Окончил ГИТИС в 1986 г. В труппе МХАТ с 1990 г. Первый исполнитель ролей: Трофимов (“Вишневый сад”, 1989), Косых (возобновление “Иванова”, 1990), Толя (“Брачная ночь, или 37 мая”, 1990), Мерещук (“Олень и шалашовка”, 1991), Молчалин (“Горе от ума”, 1992), Кризальд (“Урок женам”, 1992), Мужик на амвоне (“Борис Годунов”, 1994), Алханон (“Тойбеле и ее демон”, 1995). В ролях Юры (“Злодейка, или Крик дельфина”, 1996) и Дон Гуана (“Маленькие трагедии”, 1996) ясно и внятно прозвучала тема саморазрушения, кризисного ощущения пустоты жизни. Легкие, реактивные герои Ш. существовали по своим внутренним законам, по ту сторону требований морали и рассудка, определив что-то существенное в “потерянном поколении” 90-х.

К. Р.

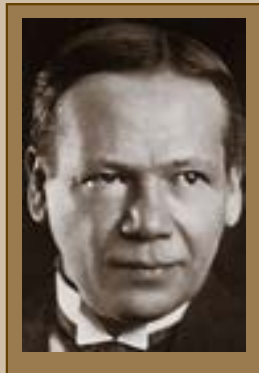
Галина Петровна Шостко



(10.1.1911, Москва — 22.1.1997) — актриса. З.а.РСФСР (1969). В 1929–1934 гг. — артистка Оперного театра им. К. С. Станиславского, с 1934 г. — во вспомогательном составе МХАТ. Первые ее роли, обозначенные на афише: 2-я дама в “Анне Карениной”, 4-я княжна в “Горе от ума” (обе — 1938). Последние ее работы — тетушка

Одинцовой (“Евгений Базаров”, 1982), няня Протасовых (“Живой труп”, 1982). Наблюдательность и достоверность были присущи Ш. в эпизодах и второпланных ролях, сыгранных ею во множестве: в “Воскресении” играла корчемницу, надзирательницу; в “Кремлевских курантах” — торговку салом, нищую, старуху с ребенком; в “Ревизоре” (1967) — гостью и унтер-офицершу; в “Селе Степанчикове” (1970) — высокую приживалку; на премьере “Последних” — Федосью; в “Иванове” — старуху.

Густав Густавович
Шпет



(26.3.1879, Киев — 16.11.1937, Томск) — философ, психолог, переводчик. Профессор Московского университета; в 1924—1929 гг. — вице-президент Академии художественных наук (ГАХН). Среди его трудов — исследование “Театр как искусство”. Станиславский привлекал его к своей работе над “системой” как знатока психологии

творчества. В письме от 7 октября 1933 г. он писал: “Шпет, Гуревич и Сахновский хотели создать комиссию для просмотра и прочтения моей книги. Напомните им об этом, и хорошо бы (постарайтесь), если бы они теперь же принялись за работу”. Ш. был репрессирован. Очутившись в лагере в Томской области, был повторно судим “тройкой” и расстрелян.

Борис Васильевич
Щербаков



(р.11.12.1949, Ленинград) — актер. Н.а. России (1994). Окончив Школу-студию, вступил в труппу МХАТ в 1972 г., где довольно быстро занял положение актера, ведущего репертуар. Не тяготая ни к характерности, ни к типажности, он с самого начала был органичен и убедителен в пьесах авторов-современников; ему давались молодые

202

герои Горького. Среди его ролей — Рябцев (“Враги”, 1972), Саня (“Сталеваары”, 1972), Валентин (“Валентин и Валентина”, 1974), Толя Жариков (“Заседание парткома”, 1975), Гена (“Нина”, 1976), Влас (“Дачники”, 1977), Боркин (“Иванов”, 1980), Якорев (“Последние”, 1981), Жорж (“Возчик Геншель”, 1981), Михайло Гурман (“Украденное счастье”, 1982), Гена (“Тамада”, 1986), Владик (“Перламутровая Зинаида”, 1987), Тригорин (“Чайка”, 1990), Менаша (“Тойбеле и ее демон”, 1995), Он (“Бред на два голоса”, 1996). В спектакле “Дорогие мои, хорошие” (1986) — композиции по мотивам жизни Сергея Есенина — играет роль Поэта.

К. Р.

Петр Иванович
Щербаков



(21.7.1929, дер. Поздняково, Калужская обл.— 16.3.1992, Москва) — актер. Н.а. РСФСР (1980). Окончил ГИТИС в 1953 г. Работал в Драматическом театре группы Советских войск в ГДР. С 1958 г. — актер театра “Современник”. В МХАТ с 1985 г. Сыграл здесь 11 ролей. Среди них: Бутузов (“Так победим!”, сезон 1985/86),

242

Любин муж (“Старый Новый год”, сезон 1985/86), Важнов (“Серебряная свадьба”, 1985), Стулов (“Перламутровая Зинаида”, 1987), Редозубов (“Варвары”, 1989), Лебедев (“Иванов”, 1991). Соединял плотность сценических красок, несколько грубоватую их определенность с чувством юмора; резко заметный на сцене, он готов был тушеваться в интересах целостности спектакля. Преданность общему делу театра была неизменной чертой Щ., одного из самых авторитетных людей в труппе МХАТ 80-х годов.

К. Р.

Виктор Лазаревич Эдельман



(11.6.1910, г. Мелитополь – 26.5.1992, Москва) – театральный администратор. З.р.к.РСФСР (1969). В МХАТ пришел в 1962 г., после руководящей административной работы в театрах СССР. В МХАТ занимал должности помощника и заместителя директора. Отвечал за строительство и ввод в строй нового здания МХАТ на Тверском

бульваре, насыщенного современной техникой.

Фрида (Ирина) Львовна Элияссон



(22.2.1905, Петербург – 1981) – живописец по тканям, художник-декоратор. Училась в Училище живописи при Моспрофобре (1923–1926). До поступления в МХАТ работала художником на кинофабрике Межрабпом-Русь (1927), в Большом театре (1930 – 1934), в Драматическом театре им. М. Горького в Ростове-на-Дону (1935–

164

1936). В Художественном театре с 1937 по 1970 г. (перерыв в 1941–1943). Изобрела особый способ тиснения тканей, превращавший плюш, бумазею и тарную ткань в парчу и гобелен. Занималась поисками в фактуре и в рисунке ткани художественных образов, соответствующих режиссерскому решению спектаклей и ролей. Написала книгу “Художественная обработка тканей для сцены” (М., 1955).

Г. Бродская

Борис Робертович Эрдман



326

(4.11.1899 – 28.12.1960) – театральный художник. З.д.и.РСФСР (1957). Учился живописи у И. Машкова; работал в мастерских Камерного театра. Здесь он усвоил вкус к законченности формы, к точности красок, к четким и прямым линиям, к господствующей роли ритма. Как сценограф он полюбил инженерные конструкции, которым

придавал воздушность при обнажении жесткого материала (дерева, железа); искал динамичности сценических площадок. Освободив конструкцию от цвета, насыщал цветом костюмы, строил их для актеров увлеченно, используя наравне с тканями слюду, жемчуг и т.п.; в этой области Э. был в 20-е гг. одним из самых смелых реформаторов. Его манере в те годы были присущи затейливость, ирония, оттенок пародийности. Он тяготел к комедии и эксцентриаде (“Копилка” Лабиша в Опытно-героическом театре, водевиль “Лев Гурыч Синичкин” в Театре им. Вахтангова, 1924, постановки в цирке и мюзик-холле, эксперименты на балетной сцене с хореографом Касьяном Голейзовским). Немирович-Данченко по возвращении из Голливуда привлек его к работе в своем Музыкальном театре (спектакли “Девушка из предместья” Де Фалья, 1928, “Джонни” Кшенека, 1929). В Художественном театре Э. оформил постановку “Трех толстяков” Юрия Олеши (1930): он выстроил некий фантастический город из белых кубов и сфер; помещенные на круге, конструкции принимали разные сочетания, под разными ракурсами создавая всякий раз новый образ. Конструкция эта, при ее изобретательности, была не слишком надежна (однажды “три толстяка” – М. Н. Кедров, В. А. Орлов и Б. Н. Ливанов – с нее упали). Станиславский распорядился снять спектакль, познакомившись с ним за рубежом лишь по фотографии. Как многие из его поколения, Э. в дальнейшем усвоил требования реалистической сценографии; был с 1950 г. главным художником в Драматическом театре им. Станиславского; оформлял ряд постановок в Малом театре (“Ванина Ванини” по Стендалю, 1954, “Такие времена!” Е. Юрандота, 1955). В Художественном теа-

тре в его декорациях шла “Мария Стюарт” Шиллера (1957). После холодной пустоты тюремного замка возникало великолепие королевских покоев; “кремовый гобелен, изображающий Елизавету, занимал всю правую половину сцены, как бы устремляясь к трону, на котором сама Елизавета” (П. Марков); в кабинете королевы уносились вверх окна с цветными витражами, давая мрачно-яркую игру света. Роскошные костюмы, выстроенные для А. И. Степановой – Елизаветы, были жестки, делали затрудненным и оттого отчетливым и значимым всякий жест (актриса, издавна дружная с художником, мастерски воспользовалась тем, что костюм ей диктовал). Сотрудничество МХАТа с Э. в его поздние годы было продолжено работой над спектаклями “Лиса и виноград” (1958), “Битва в пути” (1959), “Кукольный дом” (“Нора”, 1960).

И. Соловьева

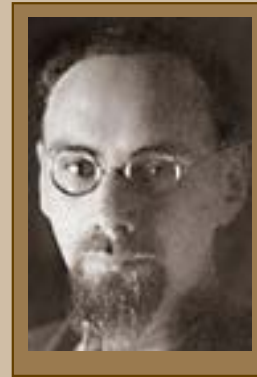
Леонид Иосифович Эрман



(р.12.4.1926, Москва) – театральный деятель. З.д.и.России (1996). Окончил постановочный ф-т Школы-студии (1956). В качестве заведующего постановочной частью участвовал в создании “Современника”, вложив в это дело большие организаторские усилия и став его директором-распорядителем. В 1976 г. О. Н. Ефремов пригласил его на должность

директора-распорядителя в МХАТ, где Э. подтвердил свой безупречный профессионализм и преданность театру, которому он служит. В 1989 г. вернулся в “Современник”, став его директором.

Абрам Маркович Эфрос



(21.4.1888, Москва – 19.11.1954, Москва) – переводчик, историк искусства. Эрудит и едва ли не самый талантливый художественный критик 20–30-х гг., мастер эстетических формул, ум авторитарный, едкий и свежий, интеллект с данными

88

работника и лидера, он стал особенно заметен в жесткие годы после Октября. То, что с ним искали встречи, было естественно для МХАТ, который всегда испытывал потребность в “чужаках”, в непривычных и сильных фигурах рядом, в тех, кто мог стать источником новых идей, кто освежал атмосферу электричеством своего присутствия. Э. влек к себе МХАТ присущим ему чувством истории, — новое было для него страницей, вписывающейся в большую книгу. Он любил новых мастеров, в чьем творчестве чувствовал напряжение связей с культурой. Э. заразил МХАТ интересом к таким авторам, как Жюль Ромен (по его почину пьесу “Старый Кромдейр” перевел Осип Мандельштам, эскизы делал Роберт Фальк). Как заведующий художественно-декорационной частью МХАТ и его Музыкальной студии (1920–1926) Э. сблизил театр со сценографами новой формации (прежде всего с И. Рабиновичем). Он же осмысливал этот опыт как теоретик: “Фрагмент о художниках во МХТ” (“Театр и музыка”, 1923, № 36), острый этюд “Младшие художники Художественного театра” (“Искусство. Журнал ГАХН”, вып. 1, 1927), книга, изданная к гастролям Музыкальной студии в США, — “The scenic designers of the Musical Studio”, Нью-Йорк, 1925.

И. С.

Анатолий Васильевич (Исаевич)

Эфрос



(3.7.1925, Харьков — 13.1.1987, Москва) — режиссер. Он принадлежал к поколению, пришедшему в театр в послевоенное время. Возвращение к идеалам создателей МХТ, к их эстетике-нравственности казалось тогда главной задачей. Э. углублялся в “систему”, ища той техники сценического творчества, которая сама собой ста-

220–223

новится преградой всяческой лжи. Учился в студии при Театре им. Моссовета. В 1944 г. поступил на режиссерский ф-т ГИТИС (среди его учителей — М. О. Кнебель); закончил его в 1950 г., дипломный спектакль (1951) — “Прага остается моею”, по тюремным дневникам Юлиуса Фучика. Постановка пьесы В. Розова “В добрый час!” (ЦДТ, 1954) связала с его именем надежду на обновление сцены; в спектакле

пленила прозрачность красок, поэзия и непосредственность жизни, узнаваемой и преображенной. Естественно было его сближение с Олегом Ефремовым, который играл в пьесе Розова Алексея: оба были в те годы фанатиками “системы” и адептами “театра живого человека”; оба обладали педагогической волей; оба несли в себе некий образ идеального театра, к которому направляли свои усилия. Какое-то время предполагалось, что они свои усилия объединят: Э. стоял у истоков “Современника”, поставил один из первых его спектаклей — “Никто” Де Филиппо с Ефремовым и Л. М. Толмачевой. Их расхождение на рубеже 50–60-х гг. было столь же творчески оправданным, сколь оправданным было и приглашение Э. в руководимый Ефремовым Художественный театр в начале 80-х гг.: Э. был необходим сцене, искавшей внутреннего освобождения, обновления душевной техники артиста, ее утончения и разнообразия. Внутренняя свобода была природным даром Э.; лишенная какой бы то ни было демонстративности, эта свобода настаивала против него и критику, привыкшую к идеологическому регламенту, и партийных начальников искусства. Рано выяснилось: крамолен с их точки зрения не тот или иной гражданский мотив в том или ином спектакле, но сам способ творчества, вольность художественного проявления себя на сцене. Возможность такого проявления и “страховал” (после всех неприятностей Э.) ефремовский МХАТ, где после “Эшелона” Рощина Э. поставил “Тартюфа” и “Живой труп”. Все три работы были примечательны прежде всего свежестью актерского существования в смело и легко трактованных ролях; пленила комедийная быстрота смены группировок в “Тартюфе”, то словно бы разлетавшихся, то — при угрозе семейству Оргона — трогательно теснившихся с краю площадки. По свидетельству режиссера, он отдыхал душою, встречаясь с Калягиным — Оргоном и Федей Протасовым, с Вертинской — Эльмирой и Лизой. В неровном и нервном спектакле по Льву Толстому Э. так же счастливо сотрудничал со старейшинами МХАТ (М. И. Прудкин играл в “Живом трупе” Абрезкова, А. И. Степанова — Каренину). Стремление иметь с актерами общий точный язык, мечта о взаимопонимании исходила из глубин его природы; разрыв с близкими ему по сцене людьми и угроза хотя бы на короткий срок оказаться вне театра омрачили поздние годы Э. и ускорили его конец.

И. Соловьева

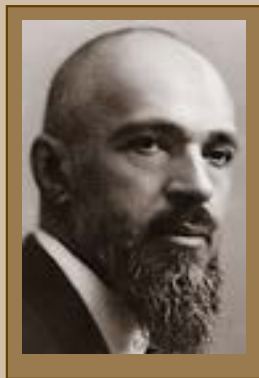
Николай Ефимович
Эфрос20–21
23
30
36
38
42
49
59
84

(1867, Москва — 6.10.1923, Москва) — критик и историк театра. Закончил юридический ф-т Московского университета, печатался с 1891 г. Был постоянным автором “Русских ведомостей”, выступал с обзорами московских сезонов в “Ежегоднике императорских театров” и т.д. В 1896 г. рецензировал “Отелло” в Обществе искусства

и литературы, писал о выпускниках Немировича-Данченко, напечатал беседу со Станиславским об его планах общедоступного театра. С возникновения Художественного театра следил за его движением, не пропуская, кажется, ни одного спектакля; к 15-летию МХТ опубликовал большую работу “Детство Художественного театра”. В дальнейшем появился ряд монографий — “Три сестры” (1919); “Вишневы сад” (1919); “На дне” (1923); “Станиславский” (1918); “Качалов” (1919); “Московский Художественный театр. 1898–1923” (1924). Отдельные книги Э. посвятил постановке Первой студии “Сверчок на печи” по Диккенсу и истории театра Балиева “Летучая мышь”. После Октября много сделал для сохранения культурного наследия, редактируя созданный по инициативе Немировича-Данченко журнал “Культура театра”, работая в Наркомпросе и в ГАХН (Государственная академия художественных наук). В первую годовщину смерти Э. Станиславский выступил в МХАТ с речью на вечере его памяти, благодарно очертив абрис ушедшего и проанализировав природу отношений артиста и критика, в данном случае — “неправоту отношения артиста к критику”.

И. С.

Константин Федорович Юон



(12.10.1875, Москва – 11.4.1958, Москва) – живописец. Нар. худ. РСФСР (1950). В 1892–1898 гг. учится в Московском училище живописи, ваяния и зодчества у К. Савицкого, А. Архипова, Н. Касаткина. Затем работает там же в мастерской В. Серова (1898–1900). Член художественного объединения “Мир искусства”,

затем – Союза русских художников, с 1925 г. – Ассоциации художников революционной России (АХРР). В 1900–1917 гг. преподавал в собственной художественной школе (Студия Юона), затем – в Московском художественном институте.

В своей станковой живописи Ю. нередко обращался к сюжетам из жизни российской провинции, привлекавшим внимание свежестью восприятия, звонким цветом, сочетанием декоративности и лиризма. МХТ тех времен звал не просто талантливых живописцев, но знатоков быта (Кустодиев, Добужинский, Бенуа). Ю. бесспорно принадлежал к их числу. Кроме того, как выяснилось, он не стремился превращать сцену в выставку своих увеличенных пейзажей и жанров, с интересом воспринимал предложения режиссуры.

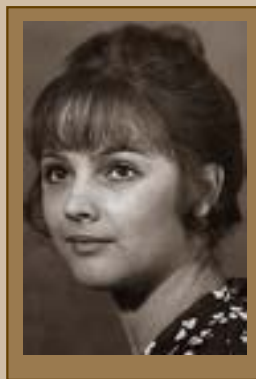
В 1921 г. Ю. дебютировал в МХТ декорациями и костюмами “Ревизора” (постановка К. С. Станиславского), продемонстрировав знание исторических реалий, юмор, живописное мастерство. Постановщики использовали также остроумное, не встречавшееся ранее композиционное решение: опираясь на указание Гоголя, что все события в доме городничего происходят в одной и той же комнате, они начали спектакль в небольшом, вытянутом вдоль ramпы зальчике с двумя высокими окнами, за которыми виднелся пейзаж провинциального городка. Это был как бы рабочий кабинет городничего: портрет императора в золотой раме, под ним – письменный стол, вдоль стены – ряд стульев и т.п. А в III акте этот кабинет отодвигался в глубину сцены и перед ним

оказывалась большая зала с колоннами, люстрой, ломберными столами, диванами, большим ковром, картинками на стенах и т.п. Крупный план сменялся общим (с постоянным присутствием декорации I акта на дальнем плане сцены).

В 1934 г. Ю. – художник спектакля “Егор Булычов и другие” Горького (руководитель постановки Вл. И. Немирович-Данченко, реж. В. Г. Сахновский). Он строит старый барский особняк, унаследованный женой Булычова от своих родителей, аккумулируя свои наблюдения в Нижнем Новгороде, Саратове, Костроме и проводя изобразительными средствами мысль о том, что Егор Булычов – чужой в этом доме. В нише зеленой столовой Булычов, по мысли постановщиков, устроил себе охотничий уголок (охота – его страсть), где чувствует себя “у себя дома”. На нем – заношенная охотничья куртка, валяные туфли. Костюм героя резко отличается его от других обитателей дома. По мере развития болезни героя все больше подсматривающих и подслушивающих возникает вокруг. Художник устраивает множество “наблюдательных пунктов” – дверей, чуланов, слуховых оконцев, балюстрад лестниц, площадок антресолей – как в зеленой столовой с большим обеденным столом, чучелом медведя, фикусом, головой лося над дверью, так и в малиновой гостиной с нависающими антресолями, искусственной пальмой, гнутой мебелью. Дверей много, окон – ни одного. “Форма спектакля, – писал Ю., – в целом стремится дать правдивую, реальную обстановку и краски, типичные для провинциального дома... Мой личный опыт базировался на изучении в течение всей жизни как людского материала, так и архитектурного своеобразия жилищ и красок провинциальной городской жизни”.

А. Михайлова

Ирина Александровна Юревич



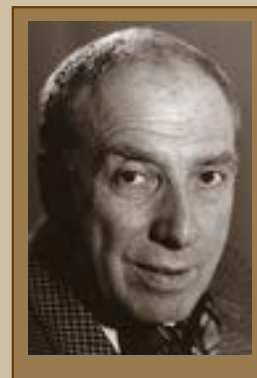
(р. 25.1.1955, Ленинград) – актриса. Окончила Школу-студию в 1976 г. (курс П. В. Массальского). Еще студенткой была занята на премьере “Эшелона” (Нина). Вступив в труппу МХАТ в 1978 г., за первый свой сезон сыграла шесть ролей в спектаклях “Живи и помни” (подросток), “Три толстяка” (Суок),

250

“Три сестры” (мальчик), “Старый Новый год” (Лиза), “Деньги для Марии” (Галька), “Уходя, оглянись!” (Лена). Ей и в дальнейшем доставались роли детей, подростков, “травести”, совсем юных девушек: в 1980 г. сыграла Федю в “Старом Новом годе”, Улю в “Эльдорадо”, Люсю в “Эшелоне”, Катю в “Репетиторе”; в 1981-м – Сою в “Дачниках”, Тома Кенти в “Принце и нищем”. Однако сквозь роли “травести” чем дальше, тем тревожней и нервнее сквозила драматическая природа дарования Ю. Что-то трудно разгадываемое, остро задевающее крылось в ее героинях, легкомысленных, как Кагарина Кавальери (“Амадей”, 1983), или тупых, как девчонки из “Вагончика” (Ю. играла в этом спектакле К. М. Гинкаса Галю Хореву и Ингу, 1983 и 1985). Ее Арманда Бежар (“Кабала святош”, 1988) не соблазнила Мольера, но несла соблазн в себе невольно, несла беду. То же таилось в ее Ирине (“Утиная охота”, 1986). Нервной ногой этой актрисы, тем более действующей, чем более молчалива и замкнута она по роли, spolна воспользовался Гинкас, который работал с Ю. и в “Вагончике”, и в “Тамаде”, и вне стен МХАТ (она играла в его спектаклях на сцене МТЮЗа Лизу в “Записках из подполья”, Сою Мармеладову в инсценировке “Преступления и наказания”). Ее последние роли в МХАТ были явно не по масштабу того, что Ю. могла бы сделать (2-я студентка, “Олень и шалашовка”, 1991; 6-я княжна и гостья на балу, “Горе от ума”, 1992; горничная, “Красивая жизнь”, 1991; русалка и дама, “Ундина”, 1993). В 1993 г. она ушла из театра.

И. С.

Сергей Юрьевич Юрский



(р. 16.3.1935, Ленинград) – актер. Н.а. РСФСР (1987). Среди своих учителей всегда первым называл отца – актера и режиссера Юрия Сергеевича Юрского. После десятилетки провалился на приемных экзаменах в Школу-студию МХАТ. Поступил на юридический ф-т Ленинградского университета, не закончив его, перешел в ЛГИТМиК

(педагог Л. Ф. Макарьев). Еще студентом дебютировал на сцене Большого Драматического театра в роли Олега (“В поисках радости” В. С. Розова). Г. А. Товстоногов отмечал раннюю зрелость и

актерскую гибкость Ю., которые позволили ему быть равно убедительным в разноплановых ролях: колеблющийся, нервный Часовников (“Океан” А. П. Штейна) и трогательный старик грузин Илико (“Я, бабушка, Илико и Илларион” Н. Думбадзе и Г. Лордкипанидзе), гротескный зловещий Дживола (“Карьера Артура Уи” Б. Брехта) и юноша-поэт Чацкий, переживший, по выражению критика Натальи Крымовой, “кошмар прозрения” (“Горе от ума”), выразительно-пластичный Адам («Божественная комедия» И. В. Штока), неловкий и пронзительный Тузенбах (“Три сестры”). Странные герои Ю. — как правило, “люди не отсюда” с птичьей пластикой и птичьей чуждостью людскому сообществу — обаятельные или опасные чудаки, невесть откуда и зачем появляющиеся, несущие свою отдельность и особость. Экцентрическая графичность, острота внешней формы неожиданно оттенялись в его исполнении внутренним лиризмом, через острохарактерный рисунок раскрывалась драматическая сущность образа. Лев Аннинский назвал одной из определяющих черт в актерском облике Ю. — иронию: “Ирония: в слове, паузе, жесте, отсутствии жеста”.

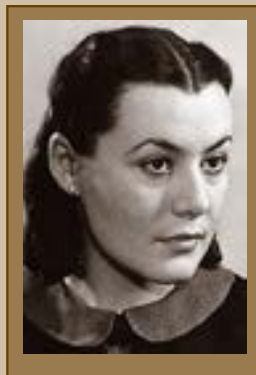
Эти свойства дарования Ю. ярко проявились в его киноролях (Чудак, “Человек ниоткуда”, 1961; Маргулис, “Время, вперед!”, 1966; Остап Бендер, “Золотой теленок”, 1968; Викниксор, “Республика Шкид”, 1968; Импровизатор, “Маленькие трагедии”, 1980, и др.) и в его работе на эстраде.

В 1978 г. Ю. уходит из БДТ, объясняя свой выбор многолетним отсутствием новых ролей. С 1979 г. он работает в Театре им. Моссовета как актер и режиссер. На сцене МХАТ сыграл роль Джако в спектакле “Обвал” (1983) вместо вышедшего А. Петренко.

В 1996 г. вместе с женой актрисой Натальей Теняковой и дочерью Дашей играет в МХАТ в спектакле “После репетиции” (реж. В. Долгачев). Хенрик Фоглер в исполнении Ю. — усталый мудрый Мастер, знающий цену актерам и женщинам, словам и слезам. Он все понимает о жизни и все понимает о театре, но театр еще способен его удивлять. В “Женитьбе” (1997, реж. Р. Козак) Ю. сыграл роль Жевакина.

О. Егормина

Маргарита Валентиновна Юрьева



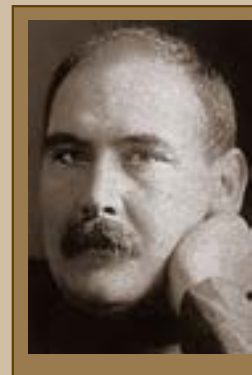
(наст. фам. Юрге; р.11.5.1925, Подольск) — актриса. Н.а.РСФСР (1969). Была принята в Художественный театр после окончания Школы-студии (1947, первый выпуск). Свою первую большую роль сыграла вместе со своими однокурсниками в спектакле В. Я. Станицына “Домби и сын”. Этот спектакль (как и “Мещане”) пока-

зал, сколько интересных молодых актеров вошло в театр из его новой школы. У Ю. были прекрасные данные для героических ролей — красивое лицо, стройная фигура, сильный голос и драматический темперамент. Все это давало ей право на роли, которые она получала в классике (Оливия в “Двенадцатой ночи”, Джудит в “Ученике дьявола”). Как многие актеры третьего поколения, однако, она чаще всего играла вводы в старые спектакли. Ей поручали роли репертуара Аллы Тарасовой (Анна Каренина, 1962; мать Валентины в “Валентине и Валентине”, 1972; Забелина в “Кремлевских курантах”, 1973; Елена в “Днях Турбиных”, 1974). Наиболее удачно она сыграла Татьяну во “Врагах”, 1968, и Машу в “Трех сестрах” (в 1958 в спектакль Немировича-Данченко вошла группа новых исполнителей, и на гастролях в Лондоне и Париже, потом и в НьюЙорке он имел громадный успех).

В списке работ Ю. также Татьяна (“Разлом”), Щербатова (“Лермонтов”), Марина Демченко (“Над Днепром”), Татьяна (“Друзья и годы”), Дарья Федоровна Фикельмон (“Медная бабушка”), Мать (“Мать”); кроме этих ролей, сыгранных на премьерах, играла Натали Пушкину в “Последних днях” (1953), Клею в “Лисе и винограде” (1959), Гермину в “Зимней сказке” (1959), Катерину Ивановну в “Братьях Карамазовых” и Глебову в “Ночной исповеди” (1967), Глэдис (“Юпитер смеется”, 1973), Ольгу в “Трех сестрах” (1976), г-жу Соколову в “Последних” (1982).

В. Давыдов

Семен Соломонович Юшкевич



(25.11.1868, Одесса — 12.2.1927, Париж) — прозаик, драматург. Примыкал в молодости к кругу Горького и его издательства “Знание”. Входил в число тех авторов, которые (по словам одного из них) “начали писать пьесы только под впечатлением этого исключительного театра” — Московского Художественного.

Действие драм Ю. проте-

кает чаще всего в черте еврейской оседлости; стущая быт, концентрируя атмосферу, они оказываются близки к символизму, и экспрессионизму. Пьесы “В городе” (“Дина Гланк”) Ю. предлагал Художественному театру весной 1906 г. (в том же году ее поставили у Комиссаржевской); осенью выслал в МХТ “Короля”. Не спеша включать прочитанное в репертуар, Немирович-Данченко выражал желание ознакомиться со всем, что Ю. пишет для сцены. В 1909 г. его увлекла построенная на животрепещущем материале драма “Miserere” (Станиславский был против нее, его отталкивала атмосфера, пронизанная духом поражения и ужаса перед жизнью). В многофигурном спектакле, решенном в тонах трагических и поэтических, участвовали в основном молодые: О. В. Гзовская, Л. М. Коренева, В. В. Барановская, А. Г. Коонен, Р. В. Болеславский, В. В. Соловьева, М. А. Жданова, Ю. Л. Ракигин и др. Работа была связана с тогдашними поисками режиссера, не только стилевыми и жанровыми, но и мировоззренческими. Созданные тут мизансцены свадьбы, когда обреченные новобрачные танцуют под мертвенным взглядом довольных старух (как и пляшущее шествие нищих из “Анатэмы”), отзовутся потом в “Гадибуке” Вахтангова, но на премьере в декабре 1910 г. прием был растерянный и неблагоприятный (как и предсказывал Станиславский). Сотрудничество с драматургом не имело продолжения, хотя в архиве театра сохранились его письма с очередными предложениями (“Город Иты” и др.). После революции Ю. эмигрировал.

И. С.

Михаил Михайлович Яншин



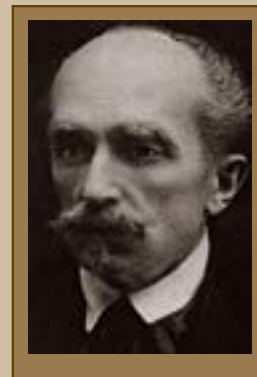
111
146
159–161
176–177
206–208

(20.10.1902, Юхнов Смоленской губ.— 16.12.1976, Москва) — актер. Родился в семье банковского служащего. Учился в Комиссаровском техническом училище (Москва), в Высшем техническом училище (один год). В августе 1922 г. поступил в школу Второй студии, а осенью 1924 г. вместе с основным составом студии принят в МХАТ и его школу. Во Второй студии и в первые годы в театре Я. в основном вводился на эпизодические роли, участвовал в массовых сценах. Так было до октября 1926 г., когда Я. сыграл в “Днях Турбиных” роль Лариосика — кузена Турбиных, приехавшего из Житомира в охваченный бурями революции Киев. Накануне премьеры И. М. Москвин сказал безвестному молодому человеку: “Завтра ты проснешься знаменитым артистом”. Так это и произошло. Когда встал вопрос о необходимости введения дублеров, Станиславский написал в протоколе заседания Репертуарно-художественной коллегии МХАТ: “Бывают роли (такова роль у Яншина), которые так сливаются с данной индивидуальностью, что становятся неотделимыми одно от другого. Роль Лариосика — такова в исполнении Яншина. Таких ролей трогать нельзя”. При всем своеобразии дарования и ярко очерченной индивидуальности Я. сполна принадлежал школе русского психологического реализма. Он достигал на сцене полного органического слияния с образом, о котором мечтал Станиславский, самыми простыми средствами, внешне почти не меняясь. При этом в его творчестве естественно сосуществовали комедийное и трагическое, ему не чужды были гротеск, ирония, фантастика и бытовая правда, задушевность. В МХАТ Я. сыграл 50 ролей. Для артиста Художественного театра это цифра немалая. Но из этих 50 более 20 были вводами и далеко не все они могли стать событием в жизни

артиста. Свое место в истории театра Я. определил фактически немногими ролями. Это трогательный и чудаковатый, поэтичный и смешной, бесконечно добродушный Лариосик; истый диккенсовский англичанин, детски доверчивый, темпераментный, по уши влюбленный в свою молодую жену, сэр Питер Тизл в “Школе злословия”; очень серьезный и деловитый садовник Антонио в “Женитьбе Фигаро”; мудрый, лукавый, реальный и совершенно сказочный доктор Гаспар в “Трех толстяках”; скромный провинциальный борец за справедливость Терентий Бублик в “Платоне Кречете”. Подлинного внутреннего драматизма Я. достигал в ролях Маргаритова в “Поздней любви” и Кузовкина в “Нахлебнике”. Он вносил неповторимое в роли, исполнение которых до него уже имело в Художественном театре традицию, — так он играл “тихого”, по-своему умного самодура Градобоева в “Горячем сердце”, Вафлю в “Дяде Ване”, Симеонова-Пищика в “Вишневом саде”. Свою последнюю роль — Франтишека Абеля в пьесе “Соло для часов с боем” — Я. (по выражению О. Ефремова) “играл исповедально”. Здесь было то, что Станиславский называл “я есмь”. В жизни Я. был очень азартным человеком, увлекался спортом, участвовал в конных соревнованиях и даже занимал призовые места. Среднего роста, рано расплывшийся, со своеобразной хрипотцой в голосе, он обладал громадным актерским и мужским обаянием. Был три раза женат — на очаровательной Веронике Полонской, потом на известной актрисе театра “Ромэн” Ляле Черной (Н. С. Киселевой), с 1955 г. до конца жизни был мужем замечательной женщины — актрисы Театра им. Станиславского Н. В. Мейер. С участием Я. снято более 20 фильмов. Сам он считал созданные им колоритные образы в чеховских миниатюрах — “Свадьбе” (Нюнин), “Шведской спичке” (становой пристав), “Беззаконии” (Мигунов), “Мести” (Турманов), “Сапогах” (Муркин) — или Землянику в “Ревизоре”, Борзикову в фильме “На подмостках сцены” — лишь отголоском своей актерской деятельности в МХАТ. Около пяти лет Я. возглавлял театр “Ромэн” (1937–1941). За этот короткий срок он повернул труппу от любительства к профессионализму. С 1950 по 1963 г. Я. — главный режиссер Театра им. Станиславского. Но при всей широте деятельности и увлечений Я. главная, определяющая линия его творческого и жизненного пути — артист Художественного театра.

И. Виноградская

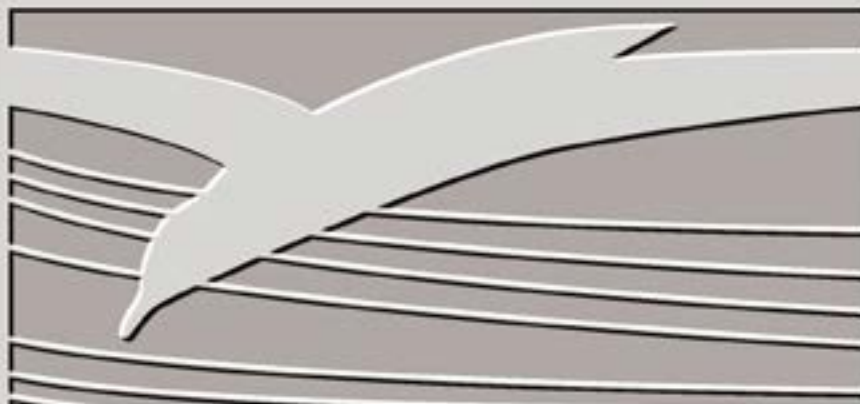
Петр Михайлович Ярцев



42
61
82

(1871 — 13.6.1930) — театральный критик, драматург, режиссер. Печатался в газетах, в журнале “Театр и искусство”; его статьи, посвященные работам МХТ, отличаются умением передать материю спектакля, его художественную мысль. Пьесы Я. “Брак”, “Милое чудо” ставились в театрах Корша и Незлобина; в 1904 г. Немирович-Данченко

поставил в МХТ его пьесу “У монастыря”, написанную в импрессионистичной манере, с игрой полутонов, с необычным звуком диалогов, передающих зыбкость внутренних состояний героев. В спектакле были заняты О. Л. Книппер (Ольга), М. Н. Германова (Наташа), Л. М. Леонидов (Андрей), В. И. Качалов (Бортьев), В. Ф. Грибунин (муж Наташи), В. А. Петрова (послушница). Я. в 1906–1907 гг. заведовал литературным бюро в театре В. Ф. Комиссаржевской, участвовал в режиссерских работах. В 1907 г. вместе с художником Н. П. Ульяновым задумывал создание своего театра в Москве, но этот замысел не был осуществлен, как и замысел “Интимного театра”, который он вынашивал вместе с Б. К. Прониным, Б. К. Зайцевым, П. П. Муратовым в 1908 г., предполагая участие И. А. Саца, Л. А. Сулержицкого и молодых актеров МХТ. Станиславский посвящал его в штудии по “системе” и приглашал в свою Первую студию. После Октября Я. занимался режиссурой и преподавал в Болгарии. И. С.



МОСКОВСКИЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕАТР

100 ЛЕТ

ДОКУМЕНТЫ

Учредители, пайщики и вкладчики Московского Художественного театра

Московский Художественный театр был задуман и создан как театр частный, в силу исторических катаклизмов превратившийся в театр академический и государственный. В марте 1898 года ряд лиц во главе с К. С. Станиславским и Вл. И. Немировичем-Данченко заключили договор, положивший начало негласному “Товариществу для учреждения Общедоступного Театра”.

10 апреля 1898 года в результате того, что часть этих лиц подписала “Договор об учреждении Общедоступного театра в Москве”, возник Московский Художественный театр (первоначальное название “Художественно-Общедоступный театр”). В списке, публикуемом ниже, лица, подписавшие данный договор, именуется “учредителями”.

1 июля 1902 года была произведена реформа и сформировано “Товарищество Московского Художественного театра” на паях и с участием членов труппы, сотрудников и людей, близких к театру. Кроме пайщиков, начиная с сезона 1906/07 г., в структуре Товарищества появились вкладчики. Их различие было в том, что пайщики получали дивиденды с дохода театра, а вкладчикам только начислялись проценты с вложенного ими капитала. С этого времени и по 1917 год деятельность Товарищества регулярно продлевалась, а число пайщиков — творческих работников в нем увеличивалось. Так, из актеров Художественного театра в Товарищество вошли: А. И. Адашев, Н. Г. Александров, М. Ф. Андреева, А. Р. Артем, Н. Ф. Балиев, Г. С. Бурджалов, Н. С. Бутова, А. Л. Вишневский, М. Н. Германова, В. Ф. Грибунин, В. И. Качалов, О. Л. Книппер-Чехова, Л. М. Леонидов, М. П. Лилина, В. В. Лужский, Н. О. Массалитинов, И. М. Москвин, Е. П. Муратова, М. П. Николаева-Григорьева, Е. М. Раевская, Н. А. Румянцев, М. А. Самарова, С. В. Халютин.

16 июня 1917 года Товарищество было преобразовано в Кооперативное товари-

щество “Московский Художественный Театр”, с 15 сентября 1921 года — Кооператив работников Московского Художественного театра и его студий. С 1917 по 1919 год в стране проводилась постепенная национализация частных театров, и МХТ также подвергся этому процессу, но внутри театра в его руководстве продолжала действовать структура Товарищества — правление — и считалось, что художественное и административное руководство “принадлежит пожизненно” К. С. Станиславскому и Вл. И. Немировичу-Данченко.

В сезоне 1926/27 г. согласно действующему “Положению о государственных театрах”

Управлением государственными академическими театрами (УГАТ) была признана юридически ответственной в МХАТ только дирекция. 8 февраля 1927 года ходатайство МХАТ о восстановлении в его структуре правления было окончательно отклонено президиумом коллегии Наркомпроса.

Список учредителей, пайщиков и вкладчиков подготовлен

на основе материалов: Музей МХАТ, ф. I, документы сезонов МХТ, Договоры и Протоколы Товарищества “Московский Художественный Театр” с 1898—1921 гг. В силу обстановки, сложившейся в стране после 1917 года, имена и судьбы людей, без помощи и материальной поддержки которых не был бы создан Художественный театр, долго оставались в тени. Нами сделан только первый шаг для извлечения из забвения имен и биографий людей, сопутствовавших Театру.

*О. А. Радищева,
Л. И. Савельева*

Потомственный почетный гражданин **Константин Сергеевич Алексеев (Станиславский)** — учредитель Художественно-Общедоступного Театра; пайщик 1902—1911; вкладчик 1911—1917; учредитель Кооперативного товарищества “Московский Художественный Театр” 1917, директор Кооператива работников Московского Художественного театра и его студий, 1921 (*см. с. 163–165*)

дворянин **Владимир Иванович Немирович-Данченко** — учредитель Художественно-Общедоступного Театра; пайщик 1902—1917; учредитель Кооперативного товарищества “Московский Художественный Театр” 1917; директор Кооператива работников Московского Художественного театра и его студий, 1921 (*см. с. 127–129*)

личный почетный гражданин **Никита Федорович Балиев** — пайщик 1906—1907; пайщик-вкладчик 1907—1908; пайщик 1908—1917 (*см. с. 19*)

княжна **Екатерина Петровна Васильчикова** — вкладчик 1912—1917

княгиня **Евгения Петровна Волконская** (урожденная княжна **Васильчикова**) — вкладчик 1912—1917

князь **Сергей Михайлович Волконский** — вкладчик 1911—1917 (*см. с. 44*)

потомственный почетный гражданин **Дмитрий Родионович Востряков** — учредитель Художественно-Общедоступного Театра

князь **Владимир Леонидович Вяземский** — вкладчик 1911—1917

присяжный поверенный
**Аркадий Иванович
Геннерт** —

участник негласного “Товарищества
для учреждения Художественно-
Общедоступного Театра в Москве”

Головин (?) —
вкладчик 1916–1917

**Константин Петрович
Гревс** —
вкладчик 1916–1917

потомственный почетный гражданин
**Карл Александрович
Гутхейль** —
учредитель Художественно-
Общедоступного Театра

князь
**Павел Дмитриевич
Долгоруков** —
вкладчик 1911–1917

князь
**Петр Дмитриевич
Долгоруков** —
пайщик 1905–1907;
вкладчик 1907–1911

потомственный почетный гражданин
**Петр Петрович
Кознов** —
участник негласного “Товарищества
для учреждения Художественно-
Общедоступного Театра в Москве”

**Михаил Герасимович
Комиссаров** —
учредитель
Кооперативного товарищества
“Московский Художественный Театр” 1917
(см. с. 92)

**Мария Александровна
Конюс**
(урожденная светлейшая княжна
Ливен) —
вкладчик 1911–1916

светлейший князь
**Петр Александрович
Ливен** —
вкладчик 1911–1916

надворный советник
**Николай Александрович
Лукутин** —
учредитель
Художественно-
Общедоступного Театра

**Ольга Лазаревна
Мелконова-Езекова** —
наследница Н. Л. Тарасова,
вкладчик 1912–1917;
учредитель Кооперативного
товарищества “Московский
Художественный Театр” 1917;
директор Кооператива работников
Московского Художественного театра и
его студий 1921

мануфактур-советник
**Савва Тимофеевич
Морозов** —
учредитель Художественно-
Общедоступного Театра;
пайщик-меценат 1902–1905 (см. с. 123)

потомственный почетный гражданин
**Сергей Тимофеевич
Морозов** —
учредитель Художественно-
Общедоступного Театра

**Зинаида Григорьевна
Морозова**
(с 1908 —
Рейнбот) —
наследница Саввы Тимофеевича
Морозова,
пайщик 1905–1907;
вкладчик 1907–1917

**Гаяне Лазаревна
Назарова** —
наследница Н. Л. Тарасова,
вкладчик 1912–1917

**Александра Лазаревна
Нерсесова** —
наследница Н. Л. Тарасова,
вкладчик 1912–1917

граф
**Алексей Анатольевич
Орлов-Давыдов** —
пайщик-вкладчик 1906–1911;
вкладчик 1911–1917

потомственный почетный гражданин
**Константин Викторович
Осипов** —
учредитель Художественно-
Общедоступного Театра

графиня
**Софья Владимировна
Панина** —
пайщик 1906–1907;
вкладчик 1907–1908;
пайщик 1908–1911;
вкладчик 1911–1917

потомственный почетный гражданин
**Иван Александрович
Прокофьев** —
учредитель Художественно-
Общедоступного Театра

**Виктор Андреевич
Симов** —
пайщик 1902–1905 (см. с. 155–156)

**Алексей Александрович
Стахович** —
пайщик 1902–1911; вкладчик 1911–1917;
учредитель Кооперативного
товарищества “Московский
Художественный Театр” 1917 (см. с. 166)

мануфактур-советник
**Николай Лазаревич
Тарасов** —
пайщик 1906–1907;
пайщик-вкладчик 1907–1910 (см. с. 171–172)

потомственный почетный гражданин
**Константин Капитонович
Ушков** —
учредитель Художественно-
Общедоступного Театра

потомственный почетный гражданин
**Владимир Карпович
Фирганг** —
участник негласного
“Товарищества для учреждения
Художественно-Общедоступного
Театра в Москве”

потомственный почетный гражданин
**Василий Андреевич
Хуторев** —
учредитель Кооперативного
товарищества “Московский
Художественный Театр” 1917

**Антон Павлович
Чехов** —
пайщик 1902–1904 (см. с. 188–189)

**Мария Павловна
Чехова** —
наследница А. П. Чехова,
пайщик 1905–1911;
вкладчик 1912–1917,
учредитель Кооперативного
товарищества “Московский
Художественный Театр” 1917

действительный статский советник
**Владимир Васильевич
Якунчиков** —
вкладчик 1911–1917

Спектакли Художественного театра (1898—1 января 1998)

Хронологический
указатель

№	Автор	Название спектакля	Дата премьеры	Режиссер	Художник	Композитор, балетмейстер	Число представлений
1.	А. К. Толстой	Царь Федор Иоаннович	14.10.1898	К. С. Станиславский, А. А. Санин	В. А. Симов	Увертюра А. А. Ильинского. “Песнь гусяра” А. Т. Гречанинова	920
2.	Г. Гауптман Перевод В. П. Буренина	Потонувший колокол	19.10.1898	К. С. Станиславский, А. А. Санин	В. А. Симов		17
3.	В. Шекспир Перевод П. И. Вейнберга	Венецианский купец	21.10.1898	К. С. Станиславский, А. А. Санин	В. А. Симов	А. Ю. Симон	10
4.	А. Ф. Писемский	Самоуправцы	04.11.1898	К. С. Станиславский, В. В. Лужский, А. А. Санин	В. А. Симов (4 действие)		9
5.	Э. Марриот Перевод Ф. Латернера	Счастье Греты	02.12.1898	Вл. И. Немирович- Данченко	В. А. Симов		3
6.	К. Гольдони Перевод И. И. Гливенко	Трактирщица	02.12.1898	К. С. Станиславский	В. А. Симов		7
7.	А. П. Чехов	Чайка	17.12.1898	К. С. Станиславский, Вл. И. Немирович- Данченко	В. А. Симов (1 и 2 действия)		63
8.	Софокл Перевод Д. С. Мережковского	Антигона	12.01.1899	А. А. Санин	В. А. Симов	Ф. Мендельсон	14
9.	Г. Ибсен Перевод С. Л. Степановой- Марковой	Эдда Габлер	19.02.1899	К. С. Станиславский	В. А. Симов		11
10.	А. К. Толстой	Смерть Иоанна Грозного	29.09.1899	К. С. Станиславский, А. А. Санин	В. А. Симов	А. Т. Гречанинов	50
11.	В. Шекспир Перевод А. И. Кронеберга	Двенадцатая ночь	03.10.1899	К. С. Станиславский, В. В. Лужский	Ф. Н. Наврозов	А. Н. Корещенко	8

№	Автор	Название спектакля	Дата премьеры	Режиссер	Художник	Композитор, балетмейстер	Число представлений
12.	Г. Гауптман Перевод Э. Э. Маттерна	Геншель	05.10.1899	К. С. Станиславский, В. В. Лужский	В. А. Симов		20
13.	А. П. Чехов	Дядя Ваня	26.10.1899	К. С. Станиславский, Вл. И. Немирович- Данченко	В. А. Симов		323
14.	Г. Гауптман Перевод Н. Э. [Н. Е. Эфроса]	Одинокие	16.12.1899	К. С. Станиславский, Вл. И. Немирович- Данченко	В. А. Симов		73
15.	А. Н. Островский	Снегурочка	24.09.1900	К. С. Станиславский, А. А. Санин	В. А. Симов	А. Т. Гречанинов	21
16.	Г. Ибсен Перевод Н. Миревич [З. С. Ивановой]	Доктор Штокман	24.10.1900	К. С. Станиславский, В. В. Лужский	В. А. Симов		81
17.	Г. Ибсен Перевод Э. Э. Маттерна	Когда мы, мертвые, пробуждаемся	28.11.1900	Вл. И. Немирович- Данченко	В. А. Симов		18
18.	А. П. Чехов	Три сестры	31.01.1901	К. С. Станиславский, В. В. Лужский, [Вл. И. Немирович- Данченко]	В. А. Симов		297
19.	Г. Ибсен Перевод В. М. Саблина и А. и П. Ганзен	Дикая утка	19.09.1901	К. С. Станиславский, А. А. Санин	В. А. Симов		16
20.	Г. Гауптман Перевод В. М. Саблина	Микаэль Крамер	27.10.1901	К. С. Станиславский, В. В. Лужский	В. А. Симов		26
21.	Вл. И. Немирович- Данченко	В мечтах	21.12.1901	К. С. Станиславский, [А. А. Санин]	В. А. Симов		38
22.	М. Горький	Мецане	26.03.1902	К. С. Станиславский, В. В. Лужский	В. А. Симов		27
23.	Л. Н. Толстой	Власть тьмы	05.11.1902	К. С. Станиславский, И. А. Тихомиров	В. А. Симов		24
24.	М. Горький	На дне	18.12.1902	[К. С. Станиславский, Вл. И. Немирович- Данченко]	В. А. Симов		1788
25.	Г. Ибсен Перевод А. и П. Ганзен	Столпы общества	24.02.1903	[Вл. И. Немирович- Данченко, Г. С. Бурджалов]	В. А. Симов		15
26.	В. Шекспир Перевод Д. Л. Михаловского	Юлий Цезарь	02.10.1903	Вл. И. Немирович- Данченко, Г. С. Бурджалов	В. А. Симов	Н. А. Манькин- Невструев	84

№	Автор	Название спектакля	Дата премьеры	Режиссер	Художник	Композитор, балетмейстер	Число представлений
27.	А. П. Чехов	Вишневый сад	17.01.1904	[К. С. Станиславский, Вл. И. Немирович-Данченко]	В. А. Симов		1209
28.	М. Метерлинк Перевод К. Д. Бальмонта	Слепые Непрошенная Там, внутри	02.10.1904	К. С. Станиславский, Г. С. Бурджалов, Н. Г. Александров	В. Я. Суреньянец	Н. А. Манькин-Невструев	22 17 22
29.	А. П. Чехов	Иванов	19.10.1904	Вл. И. Немирович-Данченко	В. А. Симов		110
30.	П. М. Ярцев	У монастыря	21.12.1904	Вл. И. Немирович-Данченко	В. А. Симов		16
	А. П. Чехов	Злоумышленник Хирургия Унтер Пришибеев		К. С. Станиславский	В. А. Симов, Н. А. Колупаев		23 22
31.	С. А. Найденов	Блудный сын	28.01.1905	[Вл. И. Немирович-Данченко], В. В. Лужский	В. А. Симов		31
	Е. Н. Чириков	Иван Мироныч		[К. С. Станиславский, Вл. И. Немирович-Данченко], В. В. Лужский	В. А. Симов, Н. А. Колупаев		
32.	Г. Ибсен Перевод А. и П. Ганзен	Привидения	31.03.1905	К. С. Станиславский, [Вл. И. Немирович-Данченко]	В. А. Симов		13
33.	М. Горький	Дети солнца	24.10.1905	[Вл. И. Немирович-Данченко, К. С. Станиславский]	В. А. Симов		28
34.	А. С. Грибоедов	Горе от ума	26.09.1906	[Вл. И. Немирович-Данченко, К. С. Станиславский]	[В. А. Симов, Н. А. Колупаев М. В. Добужинский (1914 г.)]		205
35.	Г. Ибсен Перевод А. и П. Ганзен	Бранд	20.12.1906	Вл. И. Немирович-Данченко, В. В. Лужский	В. А. Симов	Н. А. Манькин-Невструев	87
36.	К. Гамсун Перевод С. А. Полякова	Драма жизни	08.02.1907	К. С. Станиславский, Л. А. Сулержицкий	В. Е. Егоров (1,2,4 действия), Н. П. Ульянов (3 действие)	И. А. Сац	27
37.	С. А. Найденов	Стены	02.04.1907	Вл. И. Немирович-Данченко, В. В. Лужский	В. А. Симов		10
38.	А. С. Пушкин	Борис Годунов	10.10.1907	[Вл. И. Немирович-Данченко], В. В. Лужский	В. А. Симов	Н. А. Манькин-Невструев	55

№	Автор	Название спектакля	Дата премьеры	Режиссер	Художник	Композитор, балетмейстер	Число представлений
39.	Л. Н. Андреев	Жизнь Человека	12.12.1907	К. С. Станиславский, Л. А. Сулержицкий	В. Е. Егоров	И. А. Сац Танцы поставлены Э. И. Книппер	48
40.	Г. Ибсен Перевод А.и П. Ганзен	Росмерсхольм	05.03.1908	Вл. И. Немирович- Данченко	В. Е. Егоров		20
41.	М. Метерлинк Перевод З. А. Венгеровой и В. Л. Бинштока	Синяя птица	30.09.1908	К. С. Станиславский, Л. А. Сулержицкий, И. М. Москвин	В. Е. Егоров	И. А. Сац	4574
42.	Н. В. Гоголь	Ревизор	18.12.1908	К. С. Станиславский, [Вл. И. Немирович- Данченко], И. М. Москвин	В. А. Симов		57
43.	К. Гамсун Перевод В. М. Саблина	У царских врат	09.03.1909	[Вл. И. Немирович- Данченко], В. В. Лужский	В. А. Симов		394
44.	Л. Н. Андреев	Анатэма	02.10.1909	Вл. И. Немирович- Данченко, В. В. Лужский	В. А. Симов	[И. А. Сац]	37
45.	И. С. Тургенев	Месяц в деревне	09.12.1909	К. С. Станиславский, И. М. Москвин	М. В. Добужинский		131
46.	А. Н. Островский	На всякого мудреца довольно простоты	11.03.1910	Вл. И. Немирович- Данченко, В. В. Лужский	В. А. Симов, К. Н. Сапунов		235
47.	Ф. М. Достоевский Отрывки из романа	Братья Карамазовы (два вечера)	12 и 13.10.1910	[Вл. И. Немирович- Данченко, В. В. Лужский]	[В. А. Симов]		84
48.	С. С. Юшкевич	Miserere	17.12.1910	[Вл. И. Немирович- Данченко, В. В. Лужский]	В. Е. Егоров	И. А. Сац	26
49.	К. Гамсун Перевод Р. М. Тираспольской	У жизни в лапах	28.02.1911	[Вл. И. Немирович- Данченко], К. А. Марджанов	В. А. Симов	И. А. Сац	163
50.	Л. Н. Толстой	Живой труп	23.09.1911	[Вл. И. Немирович- Данченко, К. С. Станиславский]	В. А. Симов		82
51.	В. Шекспир Перевод А. И. Кронеберга	Гамлет	23.12.1911	Постановка Э. Гордона Крэга и К. С. Станиславского Режиссеры: Л. А. Сулержицкий, [К. С. Станиславский]	[Э. Гордон Крэг] К. Н. Сапунов (костюмы)	И. А. Сац	47

№	Автор	Название спектакля	Дата премьеры	Режиссер	Художник	Композитор, балетмейстер	Число представлений
52.	И. С. Тургенев	Нахлебник (1 действие) Где тонко, там и рвется Провинциалка	05.03.1912	[Вл. И. Немирович-Данченко] [Вл. И. Немирович-Данченко, К. С. Станиславский] [К. С. Станиславский]	М. В. Добужинский		165
53.	Г. Ибсен Перевод А. и П. Ганзен	Пер Гюнт	09.10.1912	[Вл. И. Немирович-Данченко], К. А. Марджанов, Г. С. Бурджалов	Н. К. Рерих	Э. Григ	42
54.	Л. Н. Андреев	Екатерина Ивановна	17.12.1912	[Вл. И. Немирович-Данченко, В. В. Лужский]	В. А. Симов		36
55.	Мольер Перевод Ф. А. Устрялова Перевод П. И. Вейнберга	Брак поневоле Мнимый больной	27.03.1913	Постановка А. Н. Бенуа [Режиссер Вл. И. Немирович-Данченко] Постановка А. Н. Бенуа [Режиссер К. С. Станиславский]	А. Н. Бенуа	Музыка из произведений Шарпантье, Люлли и Куперена Хореографическая часть – М. М. Мордкин	40
56.	Ф. М. Достоевский [Инсценировка Вл. И. Немировича-Данченко по роману “Бесы”]	Николай Ставрогин	23.10.1913	[Вл. И. Немирович-Данченко, В. В. Лужский]	М. В. Добужинский		45
57.	К. Гольдони Перевод В. Н. [В. А. Нелидова]	Хозяйка гостиницы	03.02.1914	[К. С. Станиславский]	А. Н. Бенуа		142
58.	Л. Н. Андреев	Мысль	17.03.1914	[Вл. И. Немирович-Данченко]	К. Н. Сапунов А. А. Петров		19
59.	М. Е. Салтыков-Щедрин	Смерть Пазухина	03.12.1914	[Вл. И. Немирович-Данченко, В. В. Лужский, И. М. Москвин]	Б. М. Кустодиев		142
60.	А. С. Пушкин	[Пушкинский спектакль] Пир во время чумы Каменный гость Моцарт и Сальери	26.03.1915	Постановка А. Н. Бенуа [Режиссеры: К. С. Станиславский, А. Н. Бенуа] [Режиссеры: Вл. И. Немирович-Данченко, А. Н. Бенуа] [Режиссеры: К. С. Станиславский, А. Н. Бенуа]	[А. Н. Бенуа]		47

№	Автор	Название спектакля	Дата премьеры	Режиссер	Художник	Композитор, балетмейстер	Число представлений
61.	И. Д. Сургучев	Осенние скрипки	14.04.1915	[Вл. И. Немирович-Данченко, В. В. Лужский, В. Л. Мчедлов]	Б. М. Кустодиев		109
62.	Д. С. Мережковский	Будет радость	03.02.1916	[Вл. И. Немирович-Данченко, В. В. Лужский, В. Л. Мчедлов]	М. В. Добужинский		38
63.	Ф. М. Достоевский [Инсценировка Вл. И. Немировича-Данченко и В. М. Волькенштейна]	Село Степанчиково	26.09.1917	[К. С. Станиславский, Вл. И. Немирович-Данченко]	М. В. Добужинский		65
64.	Дж.-Г. Байрон Перевод И. А. Бунина	Каин	04.04.1920	К. С. Станиславский, А. Л. Вишневский	Н. А. Андреев	П. Г. Чесноков Хормейстер Н. М. Сафонов	8
65.	Н. В. Гоголь	Ревизор	08.10.1921	К. С. Станиславский	К. Ф. Юон		52
66.	К. А. Тренев	Пугачевщина	19.09.1925	Вл. И. Немирович-Данченко, В. В. Лужский, Л. М. Леонидов	А. Ф. Степанов		41
67.	А. Н. Островский	Горячее сердце	23.01.1926	Ответственный руководитель К. С. Станиславский Режиссеры: М. М. Тарханов, И. Я. Судаков	Н. П. Крымов		607
68.	А. Р. Кугель [по роману Д. С. Мережковского “14 декабря”]	Николай I и декабристы	19.05.1926	[Художественный руководитель К. С. Станиславский] Режиссер Н. Н. Литовцева	В. А. Симов Д. Н. Кардовский (костюмы)	В. А. Оранский (траурный марш)	37
69.	П. Нивуа и М. Паньоль Перевод Е. Руссат и В. Голичниковой	Продавцы славы	15.06.1926	Ответственный руководитель К. С. Станиславский Режиссеры: В. В. Лужский, Н. М. Горчаков	С. П. Исаков	Ю. С. Милотин	103
70.	М. А. Булгаков	Дни Турбиных	05.10.1926	[Художественный руководитель К. С. Станиславский] Режиссер И. Я. Судаков	Н. П. Ульянов		987

№	Автор	Название спектакля	Дата премьеры	Режиссер	Художник	Композитор, балетмейстер	Число представлений
71.	Бомарше Перевод С. Л. Бергенсона, [Е. С. Телешевой, Б. И. Вершилова, П. А. Маркова]	Безумный день, или Женитьба Фигаро	28.04.1927	Ответственный руководитель К. С. Станиславский Постановка К. С. Станиславского Режиссеры: Е. С. Телешева, Б. И. Вершилов	А. Я. Головин	Р. М. Глиэр Балетмейстер К. Н. Баранов	430
72.	Вл. З. Масс (на тему мелодрамы А.-Ф. Деннери и Э. Кормона)	Сестры Жерар	29.10.1927	[Художественный руководитель К. С. Станиславский] Режиссеры: Н. М. Горчаков, Е. С. Телешева	А. В. Шусев, В. А. Симов, [И. Я. Гремиславский]	В. А. Оранский	171
73.	Вс. В. Иванов	Бронепоезд 14-69	08.11.1927	Ответственный руководитель К. С. Станиславский Постановка И. Я. Судакова Режиссеры: И. Я. Судаков, Н. Н. Литовцева	В. А. Симов		327
74.	Л. М. Леонов	Унтиловск	17.02.1928	Ответственный руководитель К. С. Станиславский Режиссер В. Г. Сахновский	Н. П. Крымов	Б. Л. Изралевский	20
75.	В. П. Катаев	Растратчики	20.04.1928	[Художественный руководитель К. С. Станиславский] Режиссер И. Я. Судаков	И. М. Рабинович		18
76.	В. П. Катаев	Квадратура круга	12.09.1928	[Художественный руководитель Вл. И. Немирович- Данченко] Режиссер Н. М. Горчаков	В. И. Козлинский	Б. Л. Изралевский	646
77.	Вс. В. Иванов	Блокада	26.02.1929	Руководитель Вл. И. Немирович- Данченко Режиссер И. Я. Судаков Режиссер-ассистент Б. А. Мордвинов	И. М. Рабинович		69
78.	Ф. М. Достоевский	Дядюшкин сон	02.12.1929	Художественный руководитель Вл. И. Немирович- Данченко Режиссеры: В. Г. Сахновский, К. И. Котлубай	М. Т. Зандин [В. В. Дмитриев (1941)]		517

№	Автор	Название спектакля	Дата премьеры	Режиссер	Художник	Композитор, балетмейстер	Число представлений
79.	Л. Н. Толстой Инсценировка Ф. Ф. Раскольникова	Воскресение	30.01.1930	Руководитель Вл. И. Немирович-Данченко Режиссер И. Я. Судаков Режиссеры-ассистенты: М. Н. Кедров, Б. А. Мордвинов	В. В. Дмитриев		726
80.	М. Уоткинс Перевод Н. Д. Волкова и А. А. Ариан	Реклама	22.02.1930	Руководитель Вл. И. Немирович-Данченко Режиссеры: Е. С. Телешева, Б. И. Вершилов	П. В. Вильямс		245
81.	В. Шекспир Перевод П. И. Вейнберга	Отелло	14.03.1930	План постановки К. С. Станиславского Режиссер И. Я. Судаков	А. Я. Головин	Р. М. Глиэр	10
82.	С. М. Карташов (по роману В. Кина “По ту сторону”)	Наша молодость	15.05.1930	Руководитель Вл. И. Немирович-Данченко Режиссер Н. Н. Литовцева	Б. Н. Ливанов	В. Я. Шебалин	337
83.	Ю. К. Олеша	Три толстяка	24.05.1930	Художественные руководители: Вл. И. Немирович-Данченко, И. М. Москвин Режиссеры: Н. М. Горчаков, Е. С. Телешева	Б. Р. Эрдман	В. А. Оранский Танец поставлен Е. В. Гельцер	91
84.	Ф. А. Ваграмов	Взлет	20.10.1930	В. Г. Сахновский	Т. Ф. Базурин, В. В. Кисимов, М. В. Куренков, А. И. Константиновский		66
85.	В. М. Киршон	Хлеб	25.01.1931	И. Я. Судаков Режиссер-ассистент М. Н. Кедров	Н. А. Шифрин	Б. Л. Изралевский (комсомольские песни)	227
86.	А. Н. Афиногенов	Страх	24.12.1931	И. Я. Судаков	Н. А. Шифрин		210
87.	Н. В. Гоголь Текст составлен М. А. Булгаковым	Мертвые души	28.11.1932	Художественный руководитель К. С. Станиславский Постановка В. Г. Сахновского Режиссеры: В. Г. Сахновский, Е. С. Телешева	В. А. Симов, И. Я. Гремиславский, [В. В. Дмитриев]	Балетмейстер К. Н. Баранов Танцы поставлены А. И. Чекрыгиным	1039

№	Автор	Название спектакля	Дата премьеры	Режиссер	Художник	Композитор, балетмейстер	Число представлений
88.	К. Гольдони Перевод А. К. Живелегова	Хозяйка гостиницы	25.04.1933	Постановка Б. А. Мординова Режиссеры: Б. А. Мординов, М. М. Яншин	П. П. Кончаловский		120
89.	А. Н. Островский	Таланты и поклонники	14.06.1933	Художественный руководитель К. С. Станиславский Режиссер Н. Н. Литовцева Режиссер- ассистент В. А. Орлов	Н. П. Крымов, И. Я. Гремиславский, Е. Д. Стругач		413
90.	М. Горький Сцены составлены П. С. Сухотиным	В людях	25.09.1933	М. Н. Кедров	С. И. Иванов		125
91.	М. Горький	Егор Булычов и другие	06.02.1934	Художественный руководитель Вл. И. Немирович- Данченко Режиссер В. Г. Сахновский Режиссер- ассистент П. С. Ларгин	К. Ф. Юон		28
92.	В. М. Киршон	Чудесный сплав	22.05.1934	Художественный руководитель Вл. И. Немирович- Данченко Постановка Б. А. Мординова	М. З. Левин	Л. К. Книппер	143
93.	Ч. Диккенс Пьеса Н. А. Венкстерн	Пиквикский клуб	01.12.1934	Постановка В. Я. Станицына Режиссеры- ассистенты: М. А. Булгаков, И. М. Раевский	П. В. Вильямс	Н. И. Сизов	643
94.	А. Н. Островский	Гроза	02.12.1934	Вл. И. Немирович- Данченко, И. Я. Судаков	И. М. Рабинович		145
95.	А. Е. Корнейчук Перевод И. А. Крути	Платон Кречет	13.06.1935	И. Я. Судаков	А. Д. Гончаров, Л. Н. Попов		520
96.	М. Горький	Враги	10.10.1935	Вл. И. Немирович- Данченко, М. Н. Кедров	В. В. Дмитриев		275

№	Автор	Название спектакля	Дата премьеры	Режиссер	Художник	Композитор, балетмейстер	Число представлений
97.	М. А. Булгаков	Мольер	15.02.1936	Постановка Н. М. Горчакова Режиссеры-ассистенты: М. А. Булгаков, Б. Н. Ливанов, В. В. Протасевич	П. В. Вильямс Костюмы: П. В. Вильямс, Н. П. Ульянов	Р. М. Глиэр Движение и танцы – В. А. Рябцев	7
98.	К. А. Тренев	Любовь Яровая	29.12.1936	Вл. И. Немирович-Данченко, И. Я. Судаков	Н. П. Акимов		191
99.	Л. Н. Толстой Драматическая композиция Н. Д. Волкова	Анна Каренина	21.04.1937	Вл. И. Немирович-Данченко, В. Г. Сахновский Режиссер-ассистент П. В. Лесли	В. В. Дмитриев		1052
100.	Н. Е. Вирта	Земля	05.11.1937	Л. М. Леонидов, Н. М. Горчаков	В. Ф. Рындин		107
101.	А. С. Грибоедов	Горе от ума	30.10.1938	Вл. И. Немирович-Данченко, Е. С. Телешева Режиссер-ассистент В. В. Глебов	В. В. Дмитриев		50
102.	М. Горький	Достигаев и другие	31.10.1938	Л. М. Леонидов, И. М. Раевский	В. Ф. Рындин		95
103.	Л. М. Леонов	Половчанские сады	06.05.1939	Художественный руководитель Вл. И. Немирович-Данченко Режиссер В. Г. Сахновский	В. В. Дмитриев	И. О. Дунаевский	36
104.	Мольер Перевод В. С. Лихачева	Тартюф	04.12.1939	[Работа начата под руководством К. С. Станиславского] Режиссер М. Н. Кедров В режиссерской работе участвовали: В. О. Топорков, режиссер-ассистент Н. И. Богоявленская	П. В. Вильямс		82
105.	А. Н. Островский	Трудовой хлеб	01.01.1940	Руководитель постановки В. Г. Сахновский Режиссеры: А.Н.Грибов, Н. А. Подгорный	В. В. Кисимов		63

№	Автор	Название спектакля	Дата премьеры	Режиссер	Художник	Композитор, балетмейстер	Число представлений
106.	А. П. Чехов	Три сестры	24.04.1940	Вл. И. Немирович-Данченко, Н. Н. Литовцева, И. М. Раевский	В. В. Дмитриев		1107
107.	Р.-Б. Шеридан Литературный консультант М. Л. Лозинский	Школа злословия	18.12.1940	Руководитель постановки В. Г. Сахновский Режиссеры: Н. М. Горчаков, П. С. Ларгин	Н. П. Акимов	Д. Б. Кабалевский	790
108.	Н. Ф. Погодин	Кремлевские куранты	22.01.1942	Вл. И. Немирович-Данченко, Л. М. Леонидов, М. О. Кнебель	В. В. Дмитриев	А. И. Хачатурян (песня матроса)	381
109.	А. Е. Корнейчук	Фронт	07.11.1942	Н. П. Хмелев, И. М. Раевский, Б. Н. Ливанов, М. М. Яншин	В. В. Дмитриев		66
110.	М. А. Булгаков	Последние дни (Пушкин)	10.04.1943	В. Я. Станицын, В. О. Топорков	П. В. Вильямс		242
111.	А. А. Крон	Глубокая разведка	23.06.1943	Постановка М. Н. Кедрова Режиссеры-ассистенты: Г. А. Герасимов, А. М. Карев	В. Е. Татлин	А. И. Хачатурян	271
112.	К. М. Симонов	Русские люди	12.11.1943	Руководитель постановки Н. П. Хмелев Режиссеры: В. Я. Станицын, М. О. Кнебель	В. В. Дмитриев		52
113.	А. Н. Островский	Последняя жертва	01.07.1944	Постановка и режиссура Н. П. Хмелева Режиссеры: Е. С. Телешева, Г. Г. Конский	В. В. Дмитриев	Б. Л. Изралевский	401
114.	А. А. Крон	Офицер флота	18.04.1945	Н. М. Горчаков, И. М. Раевский	Н. П. Акимов	Т. Н. Хренников (романс, слова О. Ф. Берггольц), Б. Л. Изралевский	193
115.	О. Уайльд Перевод В. Я. Виленкина под редакцией С. Я. Маршака	Идеальный муж	30.12.1945	Постановка и режиссура В. Я. Станицына Режиссер Г. Г. Конский	И. Я. Гремиславский	Б. Л. Изралевский (музыкальное оформление)	1164

№	Автор	Название спектакля	Дата премьеры	Режиссер	Художник	Композитор, балетмейстер	Число представлений
116.	А. Н. Толстой	Иван Грозный (Трудные годы)	16.06.1946	А. Д. Попов, М. О. Кнебель Режиссер-ассистент Н. Н. Шелонский	П. В. Вильямс	Б. Л. Изралевский (хормейстер)	63
117.	Б. Ф. Чирсков	Победители	14.02.1947	Постановка В. Я. Станицына Режиссер Г. Г. Конский Режиссеры-ассистенты: Н. Д. Ковшов, Н. Н. Шелонский	П. В. Вильямс	Ю. А. Шапорин	83
118.	А. П. Чехов	Дядя Ваня	10.06.1947	Постановка и режиссура М. Н. Кедрова Режиссеры: Н. Н. Литовцева, И. Я. Судаков	В. В. Дмитриев		364
119.	К. М. Симонов	Русский вопрос	28.06.1947	Руководитель постановки М. Н. Кедров Режиссеры: А. М. Карев, Г. Г. Конский	И. Я. Гремиславский		31
120.	Н. А. Асанов	Алмазы	05.11.1947	Руководитель постановки В. Я. Станицын Режиссеры: И. М. Раевский, И. Я. Судаков Режиссер-ассистент Н. Д. Ковшов	И. С. Федотов		26
121.	К. М. Симонов Драматическая композиция А. Б. Винера	Дни и ночи	05.11.1947	Постановка и режиссура М. Н. Кедрова Режиссеры: Г. А. Герасимов, А. М. Карев	Н. А. Шифрин	М. И. Блантер	52
122.	А. Н. Островский	Лес	06.05.1948	Постановка и режиссура: М. Н. Кедров, В. А. Орлов, В. О. Топорков	В. В. Дмитриев		109

№	Автор	Название спектакля	Дата премьеры	Режиссер	Художник	Композитор, балетмейстер	Число представлений
123.	С. Я. Маршак	Двенадцать месяцев	09.05.1948	Постановка: В. Я. Станицын, Н. М. Горчаков Режиссер П. В. Лесли Режиссер-ассистент Н. Н. Шелонский Режиссер-консультант по куклам Н. Н. Литвинов	Б. И. Волков	Б. В. Асафьев Музыкальный руководитель спектакля Р. Д. Архангельский	96
124.	Н. Е. Вирта	Хлеб наш насущный	03.07.1948	И. Я. Судаков, М. О. Кнебель	В. В. Дмитриев		43
125.	А. А. Суров	Зеленая улица	28.12.1948	Постановка М. Н. Кедрова Режиссер А. М. Карев	Б. И. Волков	Б. Л. Изралевский (вальс)	93
126.	А. Н. Островский	Поздняя любовь	25.03.1949	Постановка и режиссура Н. М. Горчакова Режиссер М. М. Яншин	И. С. Федотов		440
127.	Ч. Диккенс Пьеса Н. А. Венкстерн	Домби и сын	17.05.1949	Постановка и режиссура В. Я. Станицына Режиссер-ассистент Н. И. Богоявленская	Б. И. Волков	Д. Б. Кабалевский	317
128.	Н. Е. Вирта	Заговор обреченных	19.05.1949	Г. Г. Конский Режиссер-ассистент В. П. Марков	А. П. Васильев		25
129.	С. В. Михалков	Илья Головин	07.11.1949	Постановка и режиссура: Н. М. Горчаков, В. О. Топорков, М. М. Яншин Режиссер-ассистент Н. Н. Шелонский	И. П. Веселкин	А. И. Хачатурян	63
130.	К. М. Симонов	Чужая тень	21.12.1949	Постановка М. Н. Кедрова Режиссер А. М. Карев	А. П. Васильев		133
131.	М. Горький	Мещане	29.12.1949	С. К. Блинныеков, И. М. Раевский (под руководством М. Н. Кедрова)	И. П. Веселкин		232

№	Автор	Название спектакля	Дата премьеры	Режиссер	Художник	Композитор, балетмейстер	Число представлений
132.	Е. Ю. Мальцев и Н. А. Венкстерн (по роману Е.Ю.Мальцева “От всего сердца”)	Вторая любовь	07.11.1950	Постановка и режиссура В. Я. Станицына Режиссер С. К. Блинные	Б. И. Волков	Б. Л. Изралевский Танцы поставлены Г. А. Шаховской	82
133.	Б. А. Лавренев	Разлом	28.12.1950	Постановка и режиссура: В. Я. Станицын, И. М. Раевский	Н. А. Шифрин		88
134.	С. В. Михалков	Потерянный дом	28.03.1951	А. М. Карев	А. Б. Матвеев А. А. Левашова (женские костюмы)		17
135.	Л. Н. Толстой	Плоды просвещения	12.05.1951	Постановка и режиссура М. Н. Кедрова Режиссеры: Н. Н. Литовцева, П. В. Лесли	А. П. Васильев		431
136.	М. В. Большинцов, М. Э. Чиатурели	Залп “Авроры”	01.11.1952	Постановка и режиссура М. Н. Кедрова Режиссеры: А. М. Карев, В. Я. Станицын Режиссер- ассистент В. П. Баталов	Н. А. Шифрин		82
137.	М. Горький	Дачники	05.02.1953	Руководитель постановки М. Н. Кедров Режиссура В. А. Орлова Режиссер- ассистент Н. Д. Ковшов	И. П. Веселкин А. С. Лямина (костюмы)	Б. Л. Изралевский	94
138.	Вс. В. Иванов	Ломоносов	14.05.1953	Постановка и режиссура Б. Н. Ливанова Режиссер В. П. Марков Режиссер- ассистент Н. Н. Шелонский	В. М. Ходасевич	Ю. А. Шапорин	36
139.	А. Якобсон Перевод Л. Тоом	Ангел-хранитель из Небраски	28.10.1953	Г. Г. Конский	Б. И. Волков	А. И. Хачатурян Танец поставлен А. И. Радунским	17

№	Автор	Название спектакля	Дата премьеры	Режиссер	Художник	Композитор, балетмейстер	Число представлений
140.	В. П. Катаев	За власть Советов	06.04.1954	Постановка М. Н. Кедрова Режиссура: Н. М. Горчаков, Г. А. Герасимов	М. Л. Плахова	С. Л. Германов	25
141.	А. В. Софронов	Сердце не прощает	10.12.1954	Постановка и режиссура С. К. Блиникова Режиссер- ассистент А. Г. Шишков	А. Б. Матвеев		51
142.	Б. А. Лавренев	Лермонтов	30.12.1954	Постановка и режиссура В. Я. Станицына Режиссер И. М. Раевский	А. Д. Понсов	А. И. Хачатурян	70
143	В. Шекспир Перевод П. Г. Антокольского	Двенадцатая ночь, или Как вам угодно	14.05.1955	Постановка и режиссура: В. Я. Станицын, П. В. Массальский Режиссер- ассистент И. М. Тарханов	В. М. Ходасевич	Э. С. Колмановский, текст песен П. Г. Антокольского Сцены боя – А. Б. Немеровский Танцы поставлены Г. А. Шаховской	52
144.	Л. Хеллман Перевод Е. М. Гольшевой и Б. Р. Изакова	Осенний сад	06.02.1956	Н. М. Горчаков, Г. Г. Конский	Л. Н. Силич		232
145.	Н. Ф. Погодин	Кремлевские куранты (2-я редакция)	11.02.1956	Режиссура: Вл. И. Немирович- Данченко, Л. М. Леонидов, М. О. Кнебель Новая редакция: М. О. Кнебель, И. М. Раевский, В. П. Марков	По эскизам В. В. Дмитриева Т. Б. Серебрякова		611
146.	А. Д. Салынский	Забытый друг	02.05.1956	Постановка и режиссура В. В. Белокурова Режиссер Н. Д. Ковшов	А. П. Васильев		85
147.	Л. Н. Рахманов	Беспокойная старость	27.11.1956	Постановка Н. М. Горчакова Режиссер- ассистент В. Н. Богомолов	Л. Н. Силич		122
148.	И. С. Тургенев Инсценировка А. В. Успенского и И. В. Штока	Дворянское гнездо	16.03.1957	М. М. Яншин, П. В. Лесли	Б. И. Волков	К. В. Молчанов	107

№	Автор	Название спектакля	Дата премьеры	Режиссер	Художник	Композитор, балетмейстер	Число представлений
149.	Ф. Шиллер Перевод Б. Л. Пастернака	Мария Стюарт	23.03.1957	Постановка и режиссура В. Я. Станицына Режиссер- ассистент И. М. Тарханов	Б. Р. Эрдман	К. В. Молчанов	894
150.	М. Себастьян Перевод И. Д. Константи- новского	Безымянная звезда	04.05.1957	Постановка и режиссура: М. О. Кнебель, В. П. Марков	М. М. Курилко		60
151.	Б. Шоу Перевод Е. Д. Калашниковой	Ученик дьявола	02.11.1957	Постановка и режиссура Г. Г. Конского Режиссер Ю. В. Недзвецкий	Л. Н. Силич	С. Л. Германов	151
152.	Л. М. Леонов	Золотая карета	06.11.1957	Режиссура: П. А. Марков, В. А. Орлов, В. Я. Станицын	Л. Н. Силич	К. В. Молчанов	115
153.	В. Шекспир Перевод В. В. Левика	Зимняя сказка	02.01.1958	Постановка и режиссура М. Н. Кедрова Режиссер А. М. Карев	В. Ф. Рындин	О. В. Тактакишвили Танцы поставлены М. С. Воронько	221
154.	Б. И. Левантовская	Дмитрий Стоянов	21.01.1958	В. Н. Богомолов	В. Г. Лесков	С. Л. Германов	23
155.	В. А. Раздольский	Дорога через Сокольники	08.03.1958	В. К. Монюков	А. Д. Понсов	Э. С. Колмановский	366
156.	А. П. Чехов	Вишневый сад	17.04.1958	Постановка и режиссура В. Я. Станицына Режиссер- ассистент И. М. Тарханов	Л. Н. Силич		248
157.	Г. Фигейредо Перевод П. и С. Лиминик	Лиса и виноград	01.10.1958	П. В. Лесли	Б. Р. Эрдман	К. В. Молчанов	255
158.	Н. Ф. Погодин	Третья патетическая	21.12.1958	Постановка и режиссура М. Н. Кедрова Режиссер В. Н. Богомолов Режиссер- ассистент И. М. Терешин	Л. В. Батурин	С. Л. Германов	203
159.	А. Кронин Перевод М. К. Левиной и А. А. Гольдмана	Юпитер смеется	30.12.1958	Постановка А. М. Карева Режиссер Н. Д. Ковшов	А. П. Васильев		752

№	Автор	Название спектакля	Дата премьеры	Режиссер	Художник	Композитор, балетмейстер	Число представлений
160.	С. И. Алешин	Всё остается людям	05.06.1959	Постановка и режиссура Г. Г. Конского Режиссер Ю. В. Недзвецкий	Л. Н. Силич		91
161.	Г. Е. Николаева Инсценировка Г. А. Герасимова	Битва в пути	29.11.1959	В. Я. Станицын, В. К. Молюков	Б. Р. Эрдман	С. Л. Германов (музыкальное оформление)	85
162.	А. П. Чехов	Чайка	29.01.1960	В. Я. Станицын, И. М. Раевский	Н. А. Шифрин		40
163.	А. Миллер Перевод Е. М. Гольшевой и Б. Р. Изакова	Смерть коммивояжера	17.03.1960	Постановка А. М. Карева Режиссер Г. А. Герасимов	И. М. Рабинович	Н. И. Пейко	46
164.	Ф. М. Достоевский Пьеса Б. Н. Ливанова	Братья Карамазовы	09.04.1960	Постановка и режиссура: Б. Н. Ливанов, П. А. Марков, В. П. Марков	А. Д. Гончаров	Г. Н. Попов Танцы поставлены Н. С. Холфинным	186
165.	Г. Ибсен Перевод А. и П. Ганзен	Кукольный дом (Нора)	17.06.1960	И. М. Тарханов	Б. Р. Эрдман		63
166.	С. И. Алешин	Точка опоры	21.12.1960	Постановка и режиссура Г. Г. Конского Режиссер Ю. В. Недзвецкий Режиссер-ассистент Л. Г. Топчиев	А. П. Васильев	С. Л. Германов	59
167.	Н. Ф. Погодин	Цветы живые	25.05.1961	В. Я. Станицын, А. М. Карев, И. М. Тарханов	Э. Г. Стенберг		37
168.	А. Е. Корнейчук	Над Днепром	27.09.1961	Постановка и режиссура М. Н. Кедрова Режиссеры: С. К. Блинныеков, И. М. Раевский	И. П. Веселкин	Б. Л. Изралевский (музыкальное оформление)	74
169.	И. В. Соболев	Хозяин	17.10.1961	Постановка и режиссура: Б. Н. Ливанов, П. А. Марков, В. П. Марков	А. Д. Гончаров		44
170.	Ю. К. Олеша, М. А. Горюнов	Три толстяка	30.12.1961	Постановка В. Н. Богомолова Режиссер-ассистент М. А. Горюнов	Л. В. Батурин	К. В. Молчанов Балетмейстеры: А. И. Радунский, Ю. Н. Гербер	761

№	Автор	Название спектакля	Дата премьеры	Режиссер	Художник	Композитор, балетмейстер	Число представлений
171.	И. Шоу Перевод З. Л. Гинзбург	Убийца	21.02.1962	Художественный руководитель П. А. Марков Режиссер Л. Г. Топчиев	Л. Н. Силич	Танец поставлен Т. Н. Кудашевой	69
172.	Дж. Килти Перевод Е. М. Гольшевой и Б. Р. Изакова	Милый лжец	02.10.1962	И. М. Раевский	Л. В. Батурин В. И. Аралова (костюмы)	К. В. Молчанов	423
173.	П. Когоут Перевод В. Д. Савицкого, стихотворный текст Ю. И. Айхенвальда	Дом, где мы родились	21.12.1962	В. К. Монюков	Э. Г. Стенберг И. С. Леонидова (костюмы)	Э. С. Колмановский Танец поставлен О. В. Всеволодской	371
174.	Л. Г. Зорин	Друзья и годы	16.05.1963	А. А. Петров	И. Г. Сумбаташвили		104
175.	А. Н. Островский	Без вины виноватые	24.05.1963	Постановка и режиссура В. А. Орлова Режиссер М. Е. Медведев	В. Л. Талалай	П. М. Славинский	230
176.	Вс. В. Иванов	Бронепоезд 14-69	07.11.1963	Постановка и режиссура И. М. Раевского Режиссер Н. Д. Ковшов	Б. И. Волков		59
177.	А. Е. Корнейчук	Платон Кречет	14.11.1963	Руководитель постановки М. Н. Кедров Режиссеры: С. К. Блинные, К. А. Поляков	Е. К. Коваленко, В. Ф. Кривошеина		36
178.	М. Горький	Егор Булычов и другие	28.12.1963	Б. Н. Ливанов, И. М. Тарханов	А. Д. Гончаров	Г. Н. Попов	111
179.	Д. А. Гранин Инсценировка В. Н. Богомолова и М. А. Микаэлян	Иду на грозу	09.02.1964	В. Н. Богомолов	Э. Г. Стенберг И. С. Леонидова (костюмы)	К. В. Молчанов	122
180.	А. Б. Чаковский, П. И. Павловский	Свет далекой звезды	30.03.1964	В. Я. Станицын, О. Г. Герасимов	Б. И. Волков	К. В. Молчанов	35
181.	Н. В. Думбадзе, Г. Д. Лордкипанидзе Перевод Л. Г. Зорина	Я вижу солнце	02.10.1964	Постановка и режиссура Д. А. Алексидзе Режиссер- ассистент М. А. Горюнов	И. Г. Сумбаташвили	Р. И. Лагидзе Сцена танцев поставлена З. А. Сохия	23
182.	Г. Б. Беленький	Три долгих дня	21.11.1964	В. К. Монюков	И. А. Покровский, В. С. Кубасов	П. М. Славинский	29

№	Автор	Название спектакля	Дата премьеры	Режиссер	Художник	Композитор, балетмейстер	Число представлений
183.	Дж. Стейнбек Инсценировка Б. Н. Норда	Зима тревоги нашей	24.11.1964	В. П. Марков	Г. И. Епишин	А. Ю. Любичский (из произведений Дж. Гершвина)	91
184.	М. Ф. Шатров	Шестое июля	30.04.1965	Постановка Л. В. Варпаховского Режиссер М. А. Горюнов	В. Я. Ворошилов	Н. Н. Сидельников	99
185.	Л. Кручковский Перевод Л. О. Малашевой	Возмездие	19.05.1965	Руководитель постановки В. Я. Станицын Режиссер О. Г. Герасимов	М. М. Курилко		38
186.	В. В. Лаврентьев	Чти отца своего	14.12.1965	Руководитель постановки Б. Н. Ливанов Режиссер И. М. Тарханов	А. Д. Понсов	К. В. Молчанов, текст песен Я. А. Халецкого	218
187.	В. Н. Коростылев	Дон Кихот ведет бой	29.12.1965	И. М. Раевский	Б. И. Волков Ю. М. Волкова (костюмы)	Т. И. Корганов	30
188.	Л. Р. Шейнин	Тяжкое обвинение	24.03.1966	Постановка и режиссура Б. Н. Ливанова	А. Д. Гончаров	Н. И. Пейко Танцы поставлены А. М. Комоловой	192
189.	Ю. В. Трифонов, А. А. Галич, А. Г. Мороз	Утоление жажды	24.03.1966	А. О. Гинзбург Режиссер-ассистент В. А. Гузарева	А. Д. Понсов		14
190.	А. П. Штейн	Вдовец	15.06.1966	В. Н. Богомолов	Э. Г. Стенберг	К. В. Молчанов	160
191.	Н. В. Гоголь	Ревизор	29.12.1966	Постановка и режиссура М. Н. Кедрова Режиссер Н. Д. Ковшов	А. П. Васильев		275
192.	А. Н. Арбузов	Ночная исповедь	23.03.1967	Постановка и режиссура Б. Н. Ливанова Режиссер-ассистент Л. Г. Топчиев	А. Д. Гончаров	Н. И. Пейко	42
193.	А. и П. Тур	Чрезвычайный посол	09.05.1967	И. М. Раевский	И. Г. Сумбаташвили В. И. Аралова (костюмы)	К. В. Молчанов	275
194.	А. А. Галич, И. Грекова	Будни и праздники	01.06.1967	Постановка В. Н. Богомоллова Режиссер-ассистент В. Т. Кашпур	А. И. Тарасов	К. С. Хачатурян	26

№	Автор	Название спектакля	Дата премьеры	Режиссер	Художник	Композитор, балетмейстер	Число представлений
195.	К. М. Симонов Сценическая композиция Т. И. Лондона	Дым отечества	04.01.1968	Постановка и режиссура: М. Н. Кедров, И. М. Раевский Режиссер-ассистент В. И. Захаров	А. Д. Понсов	Э. В. Денисов	31
196.	М. А. Булгаков	Дни Турбиных	12.01.1968	Постановка Л. В. Варпаховского Режиссер-ассистент М. А. Горюнов	Д. Л. Боровский		603
197.	Ж. Ануй Перевод А. П. Мацкина	Жил-был каторжник	13.06.1968	В. Я. Станицын	А. Л. Окунь В. И. Аралова (костюмы)		76
198.	А. П. Чехов	Чайка	25.12.1968	Постановка и режиссура Б. Н. Ливанова Режиссер-ассистент С. Г. Десницкий	Э. Г. Стенберг В. И. Аралова (костюмы)	Использованы фрагменты произведений А. Н. Скрябина	260
199.	И. С. Тургенев	Нахлебник	12.03.1969	Постановка и режиссура Г. Г. Конского Режиссер В. И. Захаров	В. Ф. Рындин	[В. М. Немирович-Данченко (музыкальное оформление)]	165
200.	К. Зидаров Перевод В. И. Легентова	Царская милость	31.10.1969	Постановка и режиссура К. Мирского	А. Стойчев		56
201.	В. И. Ежов	Соловьиная ночь	14.11.1969	В. Я. Станицын Режиссер-ассистент В. Н. Шиловский	А. Л. Окунь	К. В. Молчанов Танцы поставлены О. В. Всеволодской	106
202.	Л. Кручковский Перевод Л. О. Малашевой	Первый день свободы	08.12.1969	Постановка и режиссура М. Окопинского	А. Тошья	Я. Гайдун	10
203.	Э. С. Радзинский	О женщине	29.01.1970	Постановка и режиссура Б. А. Львова-Анохина	Э. Г. Стенберг	Г. С. Фрид	78
204.	Ф. М. Достоевский Сценическая композиция А. В. Котельщикова	Село Степанчиково и его обитатели	06.10.1970	Постановка и режиссура В. Н. Богомолова	А. Л. Окунь	К. В. Молчанов	65
205.	А. и П. Тур	Единственный свидетель	10.12.1970	Постановка В. Я. Станицына Режиссер В. Н. Шиловский	Н. Л. Двигубский	К. В. Молчанов	185

№	Автор	Название спектакля	Дата премьеры	Режиссер	Художник	Композитор, балетмейстер	Число представлений
206.	Е. Г. Рамзин	Обратный счет	29.12.1970	Постановка и режиссура И. М. Раевского Режиссер В. И. Захаров	И. Г. Сумбаташвили А. Л. Окунь (костюмы)	К. В. Молчанов	110
207.	А. М. Володин	Дульсинея Тобосская	03.03.1971	Постановка и режиссура О. Н. Ефремова Режиссер-стажер В. Т. Кашпур	И. А. Димент Г. С. Селектор (костюмы)	О. Н. Каравайчук Балетмейстеры: Ю. Г. Скотт, Ю. В. Папко	117
208.	М. Горький	Последние	27.06.1971	Руководитель постановки О. Н. Ефремов Режиссеры-стажеры: В. П. Салюк, И. А. Васильев	А. Д. Понсов В. М. Зайцев (костюмы)		473
209.	Л. В. Гинзбург Сценическая редакция В. К. Монюкова	Потусторонние встречи	12.12.1971	Постановка и режиссура: О. Н. Ефремов, В. К. Монюков	П. А. Белов	А. Ю. Любичский	6
210.	М. М. Роцин	Валентин и Валентина	29.12.1971	Руководитель постановки О. Н. Ефремов Режиссер-стажер В. Н. Кузенков	Л. Г. Столярова	Б. Я. Троцюк	977
211.	Г. К. Бокарев	Сталевары	26.12.1972	Постановка и режиссура О. Н. Ефремова Режиссер-стажер Л. Ф. Монастырский	И. Г. Сумбаташвили	Э. С. Колмановский, текст песни М. Л. Матусовского	357
212.	Р. Роллан Сценическая композиция О. Г. Герасимова и В. Н. Богомолова	Кола Брюньон	29.12.1972	Постановка и режиссура В. Н. Богомолова Режиссер-стажер А. А. Борзунов	Н. Л. Двигубский	К. В. Молчанов, текст песен Ю. С. Энтина Балетмейстер Р. А. Цулукидзе	86
213.	О. Иоселиани Перевод Н. М. Коржавина	Пока арба не перевернулась	29.12.1972	Постановка и режиссура И. М. Тарханова Режиссер-стажер В. А. Пешкин	А. Л. Окунь	М. А. Парцхаладзе, текст песен К. С. Филипповой	45

№	Автор	Название спектакля	Дата премьеры	Режиссер	Художник	Композитор, балетмейстер	Число представлений
214.	М. М. Роцин	Старый Новый год	28.04.1973	Постановка и режиссура О. Н. Ефремова Режиссеры-стажеры: О. Г. Герасимов, В. Н. Сергачев	Н. Н. Серебряков, А. А. Спешнева	В. А. Гамалия	452
215.	А. Н. Островский	На всякого мудреца довольно простоты	24.05.1973	Постановка и режиссура В. Я. Станицына Режиссер В. Н. Шиловский	А. Д. Понсов Т. А. Иванова (костюмы)	К. В. Молчанов	737
216.	Э. Я. Володарский	Долги наши	27.11.1973	Постановка и режиссура В. К. Монюкова	М. Я. Гаухман-Свердлов	В. И. Мартынов Танец поставлен В. А. Кузнецовой	55
217.	О. Заградник Перевод Ю. И. Айхенвальда	Соло для часов с боем	13.12.1973	Руководитель постановки О. Н. Ефремов Режиссер-стажер А. А. Васильев	И. В. Попов	[В.М.Немирович-Данченко]	129
218.	А.Б. Вальехо Перевод Б. Л. Канделя	Сон разума	23.12.1973	Постановка и режиссура О. Н. Ефремова Режиссер-стажер В. И. Захаров	Й. Свобода		179
219.	Л. Н. Чекалов	Иван и Ваня	26.03.1974	Руководитель постановки О. Н. Ефремов Режиссер-стажер Г. С. Соколов	В. В. Николаев М. В. Летичевская (костюмы)	В. М. Немирович-Данченко	23
220.	Р. Ибрагимбеков	Похожий на льва	28.04.1974	В. П. Салюк	Ю. Г. Горланов М. В. Летичевская (костюмы)	Использованы фрагменты оперы Р. Леонкавалло "Паяцы"	51
221.	Л. Г. Зорин	Медная бабушка	19.02.1975	Режиссура: О. Н. Ефремов, режиссер-стажер А. А. Васильев	И. В. Попов Т. А. Осьмеркина (костюмы)	В. М. Немирович-Данченко (музыкальное оформление)	70
222.	В. В. Быков, редакция театра	Последний шанс	11.04.1975	Постановка и режиссура В. П. Салюка Режиссер Г. И. Боровик	Ю. Н. Тур	В. Г. Кикта	18

№	Автор	Название спектакля	Дата премьеры	Режиссер	Художник	Композитор, балетмейстер	Число представлений
223.	М. М. Роцин	Эшелон	08.05.1975	Постановка и режиссура А. В. Эфроса Режиссер-стажер В. М. Портнов	Д. Л. Боровский		95
224.	А. И. Гельман	Заседание парткома	11.10.1975	Постановка и режиссура О. Н. Ефремова Режиссеры-ассистенты: Л. Ф. Монастырский, В. В. Петров (стажер)	И. В. Попов		196
225.	Т. Уильямс Перевод В. Я. Вульфа	Сладкоголосая птица юности	16.10.1975	Руководитель постановки О. Н. Ефремов Постановка и режиссура В.Н.Шиловского	Б. А. Мессерер В. И. Аралова (костюмы)	М. П. Зив	226
226.	Б. Брехт Перевод Е. В. Ильмас, стихи в переводе Ю. Е. Ряшенцева	Жизнь Галилея	14.11.1975	Постановка и режиссура В. Н. Богомолова	И. Г. Сумбаташвили	О. Г. Янченко Балетмейстер Б. Г. Завьялов	51
227.	А. Д. Кутерницкий	Нина	26.12.1975	О. Н. Ефремов Режиссеры-ассистенты: А. А. Васильев, Ф. Г. Григорьян, Л. М. Аронов	Э. Г. Стенберг	А. Н. Пахмутова	113
228.	Э. Я. Володарский	Уходя, оглянись!	25.03.1976	Руководитель постановки О. Н. Ефремов Постановка и режиссура Е. В. Радомысленского Режиссер-ассистент Л. Ф. Монастырский	С. Б. Бенедиктов	[В.М.Немирович-Данченко (музыкальное оформление)]	164
229.	М. М. Роцин	Муж и жена снимут комнату	16.06.1976	Постановка и режиссура Р. Г. Виктюка Режиссер-стажер Н. Л. Скорик	Д. Д. Лидер	Р. М. Хозак, песня В. С. Высоцкого	56
230.	А. П. Чехов	Иванов	26.12.1976	Постановка и режиссура О. Н. Ефремова Режиссер С. Г. Десницкий Режиссер-ассистент И. П. Власов	Д. Л. Боровский Л. М. Кусакова (костюмы)	В. М. Немирович-Данченко (музыкальное оформление)	380

№	Автор	Название спектакля	Дата премьеры	Режиссер	Художник	Композитор, балетмейстер	Число представлений
231.	М. Горький	Дачники	19.02.1977	Постановка и режиссура В. П. Салюка Режиссер В. М. Прудкин	И. Г. Сумбаташвили	В. М. Немирович-Данченко (музыкальное оформление)	188
232.	По пьесам и рассказам А. П. Чехова	Чеховские страницы	18.05.1977	Постановка и режиссура Е. В. Радомысленского	А. Л. Окунь	В. М. Немирович-Данченко (музыкальное оформление)	26
233.	В. Г. Распутин	Последний срок	10.06.1977	Постановка и режиссура В. Н. Богомолова	А. П. Васильев	К. В. Молчанов	217
234.	Д. А. Фурманов Драматическая хроника И. А. Менджерицкого и В. Н. Шиловского	Мятеж	15.10.1977	Постановка и режиссура В. Н. Шиловского	В. Ю. Шапорин Л. Е. Шапорина (костюмы)	И. И. Космачев	84
235.	А. И. Гельман	Обратная связь	15.10.1977	Постановка и режиссура О. Н. Ефремова Режиссер-ассистент Л. Ф. Монастырский	Й. Свобода Н. Е. Фомина (костюмы)	Д. Ф. Тухманов	101
236.	И. Друце	Святая святых	23.10.1977	Руководитель постановки О. Н. Ефремов Режиссура В. П. Салюка Режиссеры-стажеры: В. С. Кузнецов, Н. Л. Скорик	И. Г. Сумбаташвили	В. М. Немирович-Данченко (музыкальное оформление)	18
237.	А. Н. Соколова	Эльдорадо	13.03.1978	Постановка и режиссура О. Н. Ефремова Режиссер-стажер И. П. Власов	С. Б. Бенедиктов	В. М. Немирович-Данченко Движение и пластика – И. Г. Рутберг	251
238.	Г. И. Полонский	Репетитор	14.05.1978	Руководитель постановки В. Н. Богомолов Режиссер В. С. Кузнецов	Л. В. Батурин	В. И. Лебедев	115
239.	В. Г. Распутин	Живи и помни	14.12.1978	Постановка и режиссура В. Н. Богомолова Режиссер А. Б. Голиков	П. А. Белов	М. А. Осокин	61

№	Автор	Название спектакля	Дата премьеры	Режиссер	Художник	Композитор, балетмейстер	Число представлений
240.	А. В. Вампилов	Утиная охота	26.12.1978	Постановка и режиссура О. Н. Ефремова Режиссер А. В. Мягков Режиссеры-ассистенты: И. П. Власов, Л. Ф. Монастырский	Д. Л. Боровский	А. Г. Шнитке	269
241.	А. И. Гельман	Мы, нижеподписавшиеся	03.03.1979	Постановка и режиссура: О. Н. Ефремов, Е. В. Радомысленский	В. Я. Левенталь		201
242.	В. Г. Распутин Вариант повести для сцены	Деньги для Марии	28.03.1979	Постановка и режиссура В. Н. Богомолова Режиссер В. С. Кузнецов	О. А. Шейндис	В. И. Лебедев	30
243.	И. Чурка Перевод и сценическая редакция М. М. Рощина	Кино	12.05.1979	И. Хорваи Режиссеры-ассистенты: А. Хай, С. Г. Десницкий	М. Фехер В. М. Зайцев (костюмы)		28
244.	Э. Олби Перевод Н. К. Трениной	Всё кончено	30.12.1979	Постановка и режиссура Л. М. Толмачевой	Д. Л. Боровский В. М. Зайцев (костюмы)		51
245.	А. П. Чехов	Чайка	09.07.1980	Постановка и режиссура О. Н. Ефремова Режиссер В. Н. Сергачев	В. Я. Левенталь	[В. М. Немирович-Данченко]	359
246.	С. В. Михалков Пьеса по мотивам Марка Твена Сценическая редакция, интермедии и тексты песен Л. С. Танюка	Принц и нищий	29.11.1980	Режиссер-постановщик Л. С. Танюк Режиссер-ассистент М. А. Лобанов	Б. А. Мессерер	М. С. Болотин Балетмейстер П. Л. Гродницкий Сценическое движение — А. Б. Дрознин	232
247.	Г. Гауптман Перевод С. К. Апта	Возчик Геншель	02.01.1981	Постановка и режиссура В. П. Салюка Режиссер Е. В. Шелагина	В. А. Вольский	В. М. Немирович-Данченко	93
248.	Ф. М. Достоевский Сценическая композиция В. Н. Богомолова и А. В. Котельщикова	Дядюшкин сон	28.04.1981	В. Н. Богомолов	В. К. Клементьев	М. А. Осокин	54

№	Автор	Название спектакля	Дата премьеры	Режиссер	Художник	Композитор, балетмейстер	Число представлений
249.	А. О. Ремез	Путь	06.03.1981	Руководитель постановки А. А. Васильев Режиссер В. Ю. Саркисов	И. В. Попов Е. М. Сокольская (костюмы)	[В. М. Немирович-Данченко (музыкальное оформление)]	49
250.	Ф. Кафка Пьеса М. Г. Розовского по мотивам новеллы “Приговор” и “Письма к отцу”	Отец и сын	12.03.1981	М. Г. Розовский	А. В. Коженкова		11
251.	Мольер Перевод М. С. Донского	Тартюф	10.10.1981	Постановка А. В. Эфроса Режиссер И. П. Власов	Д. А. Крымов	Фрагменты произведений Моцарта	339
252.	А. И. Гельман	Наедине со всеми	21.10.1981	Постановка и режиссура О. Н. Ефремова Режиссер И. П. Власов	Д. Л. Боровский		168
253.	В. С. Шацков Пьеса по мотивам одноименной повести А. А. Бека	Волоколамское шоссе	15.12.1981	Постановка и режиссура В. Н. Шиловского Монтаж кинодокументов: И. М. Ицков, М. М. Бабак	И. Г. Сумбаташвили	В. М. Немирович-Данченко (музыкальное оформление)	66
254.	М. Ф. Шатров	Так победим!	19.12.1981	Постановка и режиссура О. Н. Ефремова Режиссер Р. А. Сирота Режиссерская группа: С. Г. Десницкий, Н. Л. Скорик, режиссер-стажер Д. А. Мкртчян	Н. Р. Ткачук Е. П. Афанасьева (костюмы)	[Н. С. Скорик (музыкальное оформление)] Режиссер по движению и пластике И. Г. Рутберг	170
255.	Т. Уильямс Перевод В. Я. Вульфа и А. Н. Дорошевича	Татуированная роза	30.01.1982	Р. Г. Виктюк	С. М. Бархин Л. А. Козакова (костюмы)	Э. Л. Олах	228
256.	Н. А. Павлова	Вагончик	21.04.1982	К. М. Гинкас	Э. С. Кочергин И. В. Габай (костюмы)		79
257.	И. Франко Перевод А. И. Дейча	Украденное счастье	23.11.1982	Р. Г. Виктюк Режиссер-ассистент Е. А. Пивняк	Д. Д. Лидер Н. Н. Рудюк (костюмы)	Балетмейстеры: А. М. Плисецкий, В. П. Пищурова	38

№	Автор	Название спектакля	Дата премьеры	Режиссер	Художник	Композитор, балетмейстер	Число представлений
258.	М. А. Булгаков	Дни Турбиных	04.12.1982	Н. Л. Скорик	А. В. Сиротин		79
259.	И. С. Тургенев Инсценировка В. А. Яканина по роману “Отцы и дети”	Евгений Базаров	12.12.1982	В. А. Яканин	Н. Р. Ткачук В. А. Комолова (костюмы)	Я. А. Якулов	23
260.	Л. Н. Толстой	Живой труп	14.12.1982	Постановка А. В. Эфроса Режиссер И. П. Власов	Д. А. Крымов В. А. Комолова (костюмы)		54
261.	М. С. Джавахишвили Инсценировка Т. Годердзишвили и Т. Н. Чхеидзе Перевод Г. Хуцишвили, А. Д. Корнеева	Обвал	30.12.1982	Т. Н. Чхеидзе	Г. В. Алекси- Месхишвили	Г. Г. Сихарулидзе Балетмейстер Ю. А. Зарицкий	100
262.	И.-Л. Караджале Перевод Л. Беринского	Бурная ночь	15.04.1983	Постановка и режиссура А. Виссариона Режиссер- ассистент М. А. Горюнов	Д. Кодарча		26
263.	М. А. Булгаков Пьеса Г. С. Елифанцева по роману “Мастер и Маргарита”	Бал при свечах	15.04.1983	В. М. Прудкин	В. Ю. Ефимов Е. П. Афанасьева (костюмы)	Е. Е. Евсеев Танцы поставлены П. Л. Гродницким	113
264.	Н. Танска Перевод М. А. Анатольева К. Чапек Сценическая композиция М. Г. Розовского	Урок английского Мать	07.12.1983	М. Г. Розовский	А. В. Коженкова		67
265.	П. Шеффер Перевод М. И. Гордеевой	Амадей	20.12.1983	М. Г. Розовский	А. В. Коженкова	Музыка из произведений Моцарта и Сальери Сценическое движение — И. Н. Ясулович	230
266.	И. А. Бунин Композиция Н. В. Пенькова	Роза Иерихона	25.03.1984	Н. В. Пеньков	В. Ю. Ефимов, Е. Я. Гуревич	[В. М. Немирович- Данченко]	192

№	Автор	Название спектакля	Дата премьеры	Режиссер	Художник	Композитор, балетмейстер	Число представлений
267.	М. Е. Салтыков-Щедрин Сценическая композиция Л. А. Додина	Господа Головлевы	17.04.1984	Постановка и режиссура Л. А. Додина Режиссер-ассистент Л. А. Дарашевич (студент-практикант ГИТИСа)	Э. С. Кочергин И. В. Габай (костюмы)	[В. М. Немирович-Данченко]	57
268.	Й. Радичков Перевод Н. Н. Глен	Попытка полета	24.05.1984	М. Киселов Режиссер Л. Ф. Монастырский	Д. А. Крымов В. А. Комолова (костюмы)	Ю. Ступел	70
269.	А. И. Гельман	Скамейка	04.10.1984	Художественный руководитель постановки О. Н. Ефремов Режиссер М. Д. Мокеев	В. Я. Левенталь	[В. М. Немирович-Данченко (музыкальное оформление)]	282
270.	Г. С. Епифанцев	Друзья	28.10.1984	Г. М. Ялович	Н. Н. Свиридчик К. А. Данилов (костюмы)	Е. Е. Евсеев Хореограф М. Н. Суворова	34
271.	Кобо Абэ Перевод И. Л. Львовой	Призраки среди нас	03.11.1984	Постановка Ютаки Вады Режиссер В. М. Прудкин	С. Б. Бенедиктов М. В. Черникова (костюмы)	В. С. Дашкевич, песни на стихи Кобо Абэ – Б. Ш. Окуджава Режиссер по движению и пластике – И. Г. Рутберг	47
272.	А. П. Чехов	Дядя Ваня	27.02.1985	Постановка и режиссура О. Н. Ефремова Режиссер Н. Л. Скорик	В. Я. Левенталь		145
273.	В. Л. Кондратьев	Бои имели местное значение	25.03.1985	В. Н. Шиловский	И. Г. Сумбаташвили	Е. Ф. Светланов	40
274.	Р. Хоххут Авторизованный перевод В. Р. Ситникова	Юристы	25.03.1985	Постановка и режиссура Г. Флеккенштайна Режиссер И. П. Власов	Т. Рихтер-Форгах С. Клойбер (костюмы)		33
275.	Ф. М. Достоевский Пьеса Л. А. Додина	Кроткая	23.06.1985	Постановка и режиссура Л. А. Додина	Э. С. Кочергин И. В. Габай (костюмы)	Ф. Равдоникас, Ю. Изотов	74
276.	А. Н. Мишарин	Серебряная свадьба	17.11.1985	Постановка и режиссура О. Н. Ефремова Режиссер Р. А. Сирота	Д. Л. Боровский		124

№	Автор	Название спектакля	Дата премьеры	Режиссер	Художник	Композитор, балетмейстер	Число представлений
277.	А. М. Червинский	Надежда	06.12.1985	М. Г. Цитриняк	О. А. Шейнцис С. А. Калинина (костюмы)		16
278.	Г. Мюллер Перевод Л. С. Бухова	Тихая ночь	13.12.1985	А. М. Азаревич	Е. Я. Гуревич	В. М. Немирович-Данченко (музыкальное оформление)	179
279.	А. И. Гельман	Чокнутая (Зинуля)	27.03.1986	Художественный руководитель постановки О. Н. Ефремов Режиссер Н. Л. Скорик	В. Я. Левенталь		41
280.	А. М. Галин	Тамада	28.10.1986	К. М. Гинкас	Д. Л. Боровский Е. П. Афанасьева (костюмы)	Я. А. Якулов Режиссер по пластике В. А. Гнеушев	25
281.	М. Е. Апарцев, Б. В. Щербаков По мотивам произведений С. А. Есенина	Дорогие мои, хорошие	02.11.1986	М. Е. Апарцев	Е. Я. Гуревич	Хореография П. Л. Гродницкого	154
282.	С. Л. Лобозеров	По соседству мы живем	25.01.1987	Г. М. Ялович	Н. Н. Свиридчик	Я. А. Якулов	107
283.	С. П. Залыгин Пьеса Ф. Г. Григорьяна	Комиссия	12.03.1987	Ф. Г. Григорьян	В. Е. Валериус Е. М. Сокольская (костюмы)	Н. Н. Каретников	5
284.	В. К. Арро	Коля	30.06.1987	Л. Е. Хейфец Режиссеры-стажеры: Ю. И. Соловьев, А. А. Аркадин-Школьник	Д. Л. Боровский		44
285.	М. М. Роцин	Перламутровая Зинаида	01.11.1987	Постановка и режиссура О. Н. Ефремова Режиссер Н. Л. Скорик	В. Я. Левенталь	А. Б. Журбин Балетмейстер Л. Б. Дмитриева Сценическое движение – И. Г. Рутберг	127
286.	М. Горький Инсценировка С. В. Михалкова	Однажды осенью	10.11.1987	В. Н. Козьменко-Делинде	В. Н. Козьменко-Делинде	Я. А. Якулов	36
287.	В. М. Прудкин Пьеса по мотивам произведений Н. Н. Носова	Путешествие в цветные сны	06.01.1988	Режиссер-постановщик В. М. Прудкин Режиссер-стажер С. К. Бутусов	С. Ф. Морозов К. В. Шимановская (костюмы)	Я. А. Якулов	26

№	Автор	Название спектакля	Дата премьеры	Режиссер	Художник	Композитор, балетмейстер	Число представлений
288.	С. Мрожек Перевод Г. Г. Аксеновой	Портрет	26.10.1988	В. Н. Козьменко-Делинде	В. Н. Козьменко-Делинде	Музыка из произведений А. Г. Шнитке, Дж. Леннона, П. Маккартни	69
289.	Л. С. Петрушевская	Московский хор	27.10.1988	Постановка и режиссура О. Н. Ефремова Режиссер Р. А. Сирота	В. Я. Левенталь	В. М. Немирович-Данченко (музыкальное оформление)	130
290.	П. Шеффер Перевод В. Я. Вульфа и А. Н. Дорошевича	Эквус	04.11.1988	Н. Л. Скорик	Н. Л. Скорик Е. П. Афанасьева (костюмы)		74
291.	М. А. Булгаков	Кабала святош (Мольер)	27.12.1988	А. Я. Шапиро	А. К. Фрейбергс	В. С. Дашкевич Режиссер по пластике А. Б. Дрознин	101
292.	В. В. Павлов	Я построил дом (Седьмой от Адама)	03.03.1989	Ю. А. Калантаров, В. В. Павлов	[Т. И. Сельвинская], В. В. Павлов	Сценическое движение – В. А. Шендерович	50
293.	М. Горький	Варвары	08.04.1989	Постановка и режиссура О. Н. Ефремова Режиссер И. П. Власов	В. Я. Левенталь	В. М. Немирович-Данченко	60
294.	М. Норман Перевод Ю. А. Зараховича	Спокойной ночи, мама	23.04.1989	А. В. Мягков	А. Д. Боровский	Т. И. Дмитриева (музыкальное оформление) Сценическое движение – И. Н. Ясулович	19
295.	А. П. Чехов	Вишневый сад	15.12.1989	Постановка и режиссура О. Н. Ефремова Режиссер Н. Л. Скорик	В. Я. Левенталь	В. М. Немирович-Данченко	91
296.	А. Фугард Сценическая редакция Н. Л. Скорика	Несколько танцев под шум дождя	24.01.1990	Н. Л. Скорик	И. Бебель	Танцы поставлены В. В. Николаевым	61
297.	Ж. Жироду Перевод Л. Ф. Комаровой и А. Ф. Басаргина	Ундина	24.03.1990	Режиссер-постановщик Н. Л. Скорик Режиссер-ассистент В. Л. Машков	М. А. Соколова	Н. Л. Скорик (музыкальное оформление) Сценическое движение – В. В. Николаев, И. В. Апексимова	322

№	Автор	Название спектакля	Дата премьеры	Режиссер	Художник	Композитор, балетмейстер	Число представлений
298.	Л. С. Петрушевская	Брачная ночь, или 37 мая	23.05.1990	Руководитель постановки О. Н. Ефремов Режиссер И. А. Васильев	В. А. Кротов		99
299.	А. П. Чехов	Чеховские страницы ("Предложение", "Злоумышленник", "Длинный язык", "Юбилей")	04.07.1990	Режиссер-постановщик Е. В. Радомысленский Режиссер И. П. Мирошниченко	Б. Л. Бланк Е. П. Афанасьева (костюмы)	В. М. Немирович-Данченко (музыкальное оформление)	13
300.	А. И. Куприн Инсценировка В. Н. Козьменко-Делинде	Яма	14.11.1990	В. Н. Козьменко-Делинде	В. Н. Козьменко-Делинде Е. А. Степанова (костюмы)	В. М. Немирович-Данченко (музыкальное оформление)	41
301.	А. П. Шипенко	Археология	07.12.1990	М. А. Кочетков	Г. Ю. Гуммель О. В. Сидорина (костюмы)	Электронная музыка М. Чекалина	12
302.	В. К. Арро	Трагики и комедианты	15.01.1991	Режиссер-постановщик Н. Л. Скорик	Б. А. Мессерер	Н. Л. Скорик (музыкальное оформление) Балетмейстеры: И. В. Апексимова, В. В. Николаев	72
303.	А. П. Чехов Инсценировка В. В. Долгачева	Сказки Мельпомены, или Длинный рассказ, которому трудно подобрать название	19.01.1991	В. В. Долгачев	М. В. Демьянова	Использована музыка Д. С. Бортнянского, В. Д. Бибергана, русские романсы	70
304.	Е. Соболев Перевод Н. Д. Сергеевой	Последняя ночь Отто Вейнингера	05.05.1991	Режиссер Г. Бессер Режиссеры-ассистенты: Р. Д. Хейдзе, М. О. Ефремов	Б. А. Мессерер	Балетмейстер О. В. Всеволодская Сценическое движение – В. В. Николаев	36
305.	А. И. Солженицын	Олень и шалашовка	12.05.1991 22.04.1993 (капитальное возобновление)	Постановка и режиссура О. Н. Ефремова Режиссер И. П. Власов	П. М. Кириллов	В. М. Немирович-Данченко (музыкальное оформление)	30
306.	Л. С. Петрушевская	Темная комната ("Стакан воды", "Изолированный бокс", "Свидание", "Казнь")	06.06.1991	Руководитель постановки Р. А. Сирота Режиссеры: В. В. Михайлов, О. Г. Бабицкий, Д. К. Гинкас	А. Ф. Камалиев Е. П. Афанасьева (костюмы)	В. М. Немирович-Данченко	19
307.	К. Занусси, Э. Жебровский Перевод В. А. Фенченко	Игры женщин ("Недоступная", "Милосердие, оплаченное заранее")	21.06.1991	К. Занусси Режиссер-ассистент В. А. Фенченко	Э. Старовойска	В. Килляр	37

№	Автор	Название спектакля	Дата премьеры	Режиссер	Художник	Композитор, балетмейстер	Число представлений
308.	Ж. Ануй Перевод А. В. Карловой	Красивая жизнь	26.09.1991	В. В. Ланской	Э. Г. Стенберг Н. Ю. Повага (костюмы)	В. М. Немирович-Данченко (музыкальное оформление)	73
309.	А. Т. Аверченко Композиция Я. М. Смоленского	Осколки разбитого вдребезги	30.09.1991	Р. А. Сирота	Б. А. Мессерер	В. В. Березин	40
310.	А. П. Чехов	Платонов	20.10.1991	Д. В. Брусникин	Е. С. Высоцкий	Е. С. Высоцкий	55
311.	П.-У. Энквист Перевод В. А. Козлова	Из жизни дождевых червей (Любовь как тихий вечер)	09.12.1991	М. А. Кочетков	Б. А. Мессерер	И. Л. Худoley	20
312.	В. С. Розов Пьеса по мотивам романа Н. В. Нарокова “Мнимые величины”	Суперфляй	26.12.1991	Постановка А. М. Азаревича Режиссер Р. Д. Хейдзе	В. Ф. Волосенков Н. А. Цехомская (костюмы)	В. М. Немирович-Данченко (музыкальное оформление)	23
313.	Ф. М. Достоевский Пьеса В. В. Долгачева по мотивам повестей “Крокодил”, “Чужая жена и муж под кроватью”, “Бобок”	Бобок	14.03.1992	Режиссер-постановщик В. В. Долгачев	М. В. Демьянова Т. С. Глебова (костюмы)	В. Д. Биберган	24
314.	А. С. Грибоедов	Горе от ума	16.09.1992	Постановка и режиссура О. Н. Ефремова Режиссер И. П. Власов	Б. А. Мессерер	В. М. Немирович-Данченко (музыкальное оформление) Балетмейстер П. В. Медведева	81
315.	Мольер Перевод В. В. Гишпиуса	Урок женам	10.11.1992	Постановка и режиссура М. О. Ефремова Режиссер Н. В. Высоцкий	А. И. Ладнов, М. О. Ефремов	Использована музыка И.-С. Баха Режиссер по пластике С. М. Векслер Балетмейстер О. В. Всеволодская	51
316.	К.-Б. Пэтон Перевод Т. Дит, Е. Романовой	Додо	17.11.1992	Постановка, сценография и музыкальное оформление Н. Л. Скорика Режиссер С. В. Цветков	Г. А. Бейшенова (костюмы)		19
317.	П. Барц Перевод В. Ф. Колязина	Возможная встреча	05.12.1992	В. В. Долгачев	М. В. Демьянова	В. М. Немирович-Данченко (музыкальное оформление)	28

№	Автор	Название спектакля	Дата премьеры	Режиссер	Художник	Композитор, балетмейстер	Число представлений
318.	С. В. Колесников	Нечаянная радость	19.12.1992	С. В. Колесников	В. Г. Сошников	Песни С. В. Колесникова, аранжировка Д. Ф. Ковалева Балетмейстер В. В. Николаев	26
319.	М. М. Зощенко Литературная композиция И. К. Кашинцева	Уважаемые граждане	20.01.1993	Р. А. Сирота	Е. В. Кузнецова	А. Ю. Любицкий	20
320.	М. Кулиш Перевод и сценическая редакция пьесы “Так погиб Гуска” П. Зенкевича и С. Свободиной	Блаженный остров	22.09.1993	Н. М. Шейко	М. Ф. Китаев М. Б. Данилова (костюмы)	Ю. А. Симакин Режиссер по пластике и хореограф М. С. Кисляров Вокально-речевая режиссура М. П. Нефедова	22
321.	Т. Уильямс Перевод В. Я. Вульфа	Молочный фургон не останавливается больше здесь	29.09.1993	Руководитель постановки В. В. Долгачев	Б. А. Мессерер	Балетмейстер Л. Б. Дмитриева	44
322.	В. П. Гуркин	Плач в пригоршню	27.11.1993	Д. В. Брусникин	А. Ю. Мартынова	В. Г. Семенов Режиссер по пластике С. М. Векслер Постановка танцев В. В. Николаева	31
323.	Е. А. Гремина	За зеркалом	22.02.1994	В. В. Долгачев	М. В. Демьянова	В. Д. Биберган	51
324.	Мольер Перевод В. В. Гиппиуса	Урок мужьям	24.03.1994	М. О. Ефремов	А. И. Ладнов В. Брагина (костюмы)	Использована музыка И.-С. Баха и Дж. Верди Режиссер по пластике С. М. Векслер Балетмейстер М. С. Остапенко	50
325.	А. И. Гельман, Р. Нельсон	Мишин юбилей	04.06.1994	Постановка и режиссура О. Н. Ефремова Режиссер И. П. Власов Режиссер-стажер А. Б. Абрамов	Б. А. Мессерер Е. П. Афанасьева (костюмы)	Использована музыка П. И. Чайковского из балета “Лебединое озеро”	69
326.	А. С. Пушкин	Борис Годунов	27.10.1994	Постановка и режиссура О. Н. Ефремова Режиссер А. Р. Белоручев	Б. А. Мессерер Т. С. Глебова (костюмы)	В. М. Немирович-Данченко (музыкальное оформление) Режиссер по пластике С. М. Векслер	42

№	Автор	Название спектакля	Дата премьеры	Режиссер	Художник	Композитор, балетмейстер	Число представлений
327.	А. А. Марьямов Сценарий для театра по прозе С. Д. Довлатова	Новый американец	05.11.1994	П. А. Штейн	Б. А. Краснов	В. М. Немирович-Данченко (музыкальное оформление) Режиссер по пластике С. М. Векслер	47
328.	И. Зингер, И. Фридман Перевод С. М. Волынца	Тойбеле и ее демон	06.02.1995	В. В. Долгачев	М. В. Демьянова	В. Д. Биберган	46
329.	С. Мрожек Перевод Л. С. Бухова	Любовь в Крыму	21.03.1995	Р. Е. Козак	В. Я. Левенталь	В. М. Немирович-Данченко (музыкальное оформление)	15
330.	И. Ш. Фридберг	Арена	13.05.1995	С. М. Векслер	С. М. Векслер Я. Б. Кремер (костюмы)	Н. Е. Парфенюк	14
331.	В. С. Розов Пьеса по мотивам произведений Э.-Т.-А. Гофмана и Ж. Мистлера	Гофман	06.09.1995	Н. Л. Скорик	Н. Л. Скорик А. А. Васильев (костюмы) “Кукольная мастерская”: Е. С. Геворкова, Е. Г. Мартыненко	Н. Л. Скорик (музыкальное оформление)	27
332.	М. Ю. Лермонтов	Маскарад	04.10.1995	Н. М. Шейко	М. Ф. Китаев М. Б. Данилова (костюмы)	Ю. А. Симакин Хореография М. С. Кислярова	28
333.	М. Г. Розовский Пьеса по мотивам произведений Б. Брехта	Брехтиана, или Швейк во второй мировой войне	14.11.1995	М. Г. Розовский	Т. М. Швец Е. П. Афанасьева (костюмы)	Т. Е. Ефимов Балетмейстер В. Е. Шкилько	13
334.	И. И. Охлобыстин	Злодейка, или Крик дельфина	16.02.1996	М. О. Ефремов	Е. А. Митта	И. И. Сукачев (музыкальное оформление) Балетмейстер А. В. Сергиевский Хормейстер А. Казанков	40
335.	А. Н. Островский Редакция В. П. Гуркина	Гроза	23.03.1996	Д. В. Брусникин	В. Я. Левенталь	Б. Е. Базуров Режиссер по пластике С. М. Векслер	22
336.	Э. Ионеско Перевод Е. И. Дюшен	Бред на 2 голоса или на сколько угодно голосов	06.04.1996	М. Е. Апарцев	А. Г. Штерн Е. П. Афанасьева (костюмы)	В. М. Немирович-Данченко (музыкальное оформление) Режиссер по пластике С. М. Векслер	17

№	Автор	Название спектакля	Дата премьеры	Режиссер	Художник	Композитор, балетмейстер	Число представлений
337.	Ф. М. Достоевский Инсценировка В. Н. Сергачева	Преступление и наказание	01.11.1996	Режиссер-постановщик В. Н. Сергачев Режиссер В. Т. Кашпур	Б. А. Мессерер	Г. С. Седельников	14
338.	И. Бергман Перевод Н. С. Казимировской	После репетиции	27.12.1996	Режиссер-постановщик В. В. Долгачев Ассистент режиссера А. Я. Аронин	М. В. Демьянова	В. Д. Биберган	26
339.	А. С. Пушкин	Маленькие трагедии. Часть первая Скупой рыцарь Каменный гость	16.01.1997	Р. Е. Козак	Автор сценографии Р. Е. Козак, сценограф Е. В. Кузнецова М. Б. Данилова (костюмы)	Постановщик сценического боя С. М. Векслер Хормейстер А. Г. Муратов Использована музыка В.-А. Моцарта в исполнении учащихся детского оперного театра “Галина Вишневская”	15
340.	А. П. Чехов	Три сестры	25.02.1997	Режиссер-постановщик О. Н. Ефремов Режиссер Н. Л. Скорик	В. Я. Левенталь	Е. В. Хозикова (музыкальное оформление) Использована музыка А. Н. Скрябина	19
341.	Я. Кабанеллис Перевод М. М. Рощина	Путь издалека	10.04.1997	К. Хатзиоаннидис	М. Скула	К. Кондохристо	4
342.	Н. В. Гоголь	Женитьба	23.04.1997	Р. Е. Козак	Г. В. Алекси-Месхишвили	Использована музыка И. Ф. Стравинского Балетмейстер А. Ю. Сигалова	14

Все сведения этого указателя проверены по премьерным программам. Другие данные, включенные в него из иных источников, даются в квадратных скобках. Переводчики,

авторы инсценировок и музыкального оформления спектакля, не указанные в премьерных программах, устанавливаются по документам, хранящимся в архиве Музея МХАТ

им. А. П. Чехова и в литературной части театра. Спектакли Первой, Второй, Третьей, Четвертой и Музыкальной студий театра выделены в отдельные списки, как и спектакли МХАТ Второго и МХАТ

им. М. Горького (1987–1998). Даты до февраля 1918 года даются по старому стилю. Число представлений — по данным на конец 99-го сезона.

Актерский состав Художественного театра (1898 – 1.09.1997)

В список помимо постоянных членов труппы включены ученики школы, сотрудники, члены артели театральных статистов, а также актеры других театров, выступавшие в спектаклях.

А

Абдулов Всеволод Осипович 1964–1990	Алексеев Игорь Константинович 1918–1922
Абдулов Осип Наумович 1925–1926	Алексеев Константин Васильевич 1937–1945
Абессаломов Александр Васильевич 1899–1902	Алексеев Николай Павлович 1952–1983
Авалова Е. Н. 1906–1910	Алексеев-Месхиев В. С. 1906–1907
Адамьян М. А. 1924–1925	Алексеев-Месхиев Юрий Константинович 1945–1946
Адашев Александр Иванович 1898–1913	Алексеева Валентина Георгиевна 1913–1918
Адурская (Дурасевич) Антонина Федоровна 1901–1904	Алексеева Н. Н. 1907–1908
Азанчевский Серафим Васильевич 1919–1922	Алексеева (Полянская) Ольга Павловна 1900–1904
Азарин Азарий Михайлович 1924–1925	Алмазов Арчил Соломонович 1927–1931
Акимов Александр Петрович 1933–1981	Анастасьева Маргарита Викторовна 1947–1985
Аксенов Вячеслав Николаевич 1922–1930, 1933–1935	Ангаров (Лакшин) Алексей Иванович 1927–1936
Акулова Ирина Григорьевна 1972–1989	Андерс Александр Александрович 1922–1958
Алеева (Штекер) Анна Сергеевна 1899–1903	Андреев Александр Иванович 1898–1906
Алеева Евдокия Андреевна 1924–1959	Андреева Александра Ивановна 1902–1903
Алеева Любовь Владимировна 1898–1900	Андреева (Бабахан) Анна Михайловна 1957–1978
Алеева-Миртова (Соколова) Зинаида Сергеевна 1912–1913	Андреева Мария Федоровна 1898–1906
Александров И. А. 1899–1903	Андреева Тамара Николаевна 1902–1905
Александров Николай Григорьевич 1898–1930	Андровская Ольга Николаевна 1919–1975
Александрова А. Д. 1908–1909	Анохина Лидия Митрофановна 1916–1918
Александрова М.В. 1944–1948	Антимонов Сергей Иванович 1901–1904
Александрова Мария Федоровна 1924–1925	Антонов Владимир Дмитриевич 1948–1957
Александровский Ф. А. 1902–1905	Антонов Николай Александрович 1937–1958
Алексеев Александр Геннадьевич 1990 –	

Антонова Наталья Андреевна 1958–1962	Барановская Вера Всеволодовна 1903–1915
Апексимова Ирина Викторовна 1989 –	Баратов Андрей Леонидович 1947–1948
Аржанов Петр Михайлович 1928–1929	Баратов Павел Григорьевич 1898–1901
Аркадьевский Дмитрий Алексеевич 1933–1942	Барильо Клеманс А. 1907–1910
Арнольд Иван Федорович 1927–1928	Барильо М. А. 1907–1908
Арташов Игорь Геннадьевич 1991–1997	Барнет Ольга Борисовна 1972 –
Артем Александр Родионович 1898–1914	Баров Александр Александрович 1908–1912
Арцимович Елена Васильевна 1898–1900	Бартошевич Ольга Оскарловна 1934–1948
Арцибашева Екатерина Алексеевна 1898–1900	Баргинская А. А. 1924–1925
Асланов Георгий Петрович 1907–1909	Басенко А. Т. 1907–1909
Асланов Николай Петрович 1902–1905, 1916–1921, 1943–1944	Басов Михаил Юрьевич 1977–1983
Аталов (Баталов) Владимир Петрович 1919–1956	Баталов Алексей Владимирович 1950, 1954–1956
Атанасов Петр Александрович 1909–1910	Баталов Николай Петрович 1916–1937
Ауштров Рубен Георгиевич 1909–1912	Баталова Зинаида Петровна 1935–1964
Ауэрбах Елизавета Борисовна 1934–1960	Баталова Светлана Николаевна 1942, 1948–1987
Афонин Борис Макарович 1909–1913, 1916–1922	Баташов Михаил Николаевич 1933–1956

Б

Бабанин Константин Михайлович 1906–1923, 1932–1956	Бабанова Мария Ивановна 1979–1982
Бабанова Мария Ивановна 1979–1982	Базарова Нина Васильевна 1935–1964
Базарова Нина Васильевна 1935–1964	Бакланова Ольга Владимировна 1912–1925
Бакланова Ольга Владимировна 1912–1925	Баклановский Сергей Николаевич 1924–1929
Баклановский Сергей Николаевич 1924–1929	Бакшеев Петр Алексеевич 1911–1924
Бакшеев Петр Алексеевич 1911–1924	Балакин Борис Иванович 1949–1964
Балакин Борис Иванович 1949–1964	Балашова Галина Петровна 1950–1953
Балашова Галина Петровна 1950–1953	Балиев Никита Федорович 1906–1912
Балиев Никита Федорович 1906–1912	Бальцер Борис Христианович 1909–1910
Бальцер Борис Христианович 1909–1910	Баранов Константин Николаевич 1905–1906, 1932–1934
Баранов Константин Николаевич 1905–1906, 1932–1934	Баранов Николай Александрович 1899–1903 (1905?)
Баранов Николай Александрович 1899–1903 (1905?)	Барановская Вера Всеволодовна 1903–1915
Барановская Вера Всеволодовна 1903–1915	Баратов Андрей Леонидович 1947–1948
Баратов Андрей Леонидович 1947–1948	Баратов Павел Григорьевич 1898–1901
Баратов Павел Григорьевич 1898–1901	Барильо Клеманс А. 1907–1910
Барильо Клеманс А. 1907–1910	Барильо М. А. 1907–1908
Барильо М. А. 1907–1908	Барнет Ольга Борисовна 1972 –
Барнет Ольга Борисовна 1972 –	Баров Александр Александрович 1908–1912
Баров Александр Александрович 1908–1912	Бартошевич Ольга Оскарловна 1934–1948
Бартошевич Ольга Оскарловна 1934–1948	Баргинская А. А. 1924–1925
Баргинская А. А. 1924–1925	Басенко А. Т. 1907–1909
Басенко А. Т. 1907–1909	Басов Михаил Юрьевич 1977–1983
Басов Михаил Юрьевич 1977–1983	Баталов Алексей Владимирович 1950, 1954–1956
Баталов Алексей Владимирович 1950, 1954–1956	Баталов Николай Петрович 1916–1937
Баталов Николай Петрович 1916–1937	Баталова Зинаида Петровна 1935–1964
Баталова Зинаида Петровна 1935–1964	Баталова Светлана Николаевна 1942, 1948–1987
Баталова Светлана Николаевна 1942, 1948–1987	Баташов Михаил Николаевич 1933–1956
Баташов Михаил Николаевич 1933–1956	Баянова Роза Яковлевна 1922–1928
Баянова Роза Яковлевна 1922–1928	Бебутова (Алексеева) Мария Леонтьевна 1907–1930
Бебутова (Алексеева) Мария Леонтьевна 1907–1930	Безручко Валерий Викторович 1964–1977
Безручко Валерий Викторович 1964–1977	Бейнар Ирина Васильевна 1939–1948
Бейнар Ирина Васильевна 1939–1948	Бек Евгения Михайловна 1907–1908
Бек Евгения Михайловна 1907–1908	Белозеров Павел Аркадьевич 1985 –
Белозеров Павел Аркадьевич 1985 –	Белокуров Владимир Вячеславович 1936–1973
Белокуров Владимир Вячеславович 1936–1973	Белопольский В. В. 1908–1909
Белопольский В. В. 1908–1909	Беляков Виталий Петрович 1954–1989
Беляков Виталий Петрович 1954–1989	Белянкин В. Н. 1924–1925
Белянкин В. Н. 1924–1925	Белянкин Сергей Владимирович 1902–1908
Белянкин Сергей Владимирович 1902–1908	Бендина Вера Дмитриевна 1924–1964
Бендина Вера Дмитриевна 1924–1964	Бергман А. Д. 1908–1911
Бергман А. Д. 1908–1911	Берестова Антонина Петровна 1930–1964
Берестова Антонина Петровна 1930–1964	

- Бериев З. И.
1909–1910
- Берсенов Иван Николаевич
1911–1922
- Бескоровайный
Михаил Витальевич
1990 –
- Бессонов Михаил Михайлович
1990–1997
- Биренс Мирра Яковлевна
1908–1910
- Бирман Серафима Германовна
1911–1924
- Бирюков С. В.
1905–1906
- Блинников Сергей Капитонович
1922–1969
- Бовшек Евгения В.
1916–1918
- Богатырев Юрий Георгиевич
1977–1989
- Богданов В. А.
1907–1908
- Боголюбов Николай Иванович
1938–1958
- Богомоллов Юрий Дмитриевич
1980–1988
- Богословская Ольга Владимировна
1907–1913, 1925–1928
- Богоявленская Наталья Ивановна
1933–1964
- Болдуман
Михаил Пантелеймонович
1933–1983
- Болдырева Светлана Никифоровна
1972 –
- Болеславский
Ричард Валентинович
1908–1920, 1922–1924
- Болотов Николай Николаевич
1972–1988
- Болтин (Базилевский)
Владимир Платонович
1908–1915
- Бондырев Алексей Павлович
1908–1924
- Бонус Ольга Мартиновна
1901–1903
- Бордуков Лев Николаевич
1933–1941
- Борзунов Алексей Алексеевич
1965–1990
- Борисов Борис Николаевич
1973–1991
- Борисов Олег Иванович
1983–1989
- Боровиков Александр Сергеевич
1993–1994
- Бравич Казимир Викентьевич
1912
- Братславская Л. В.
1907–1908
- Бреннер Р. Н.
1904–1905
- Бриллинг Николай Аркадьевич
1937–1940, 1943–1948
- Бромлей Надежда Николаевна
1908–1924
- Бронзова Татьяна Васильевна
1972 –
- Брусникин
Дмитрий Владимирович
1982 –
- Брусникина Марина Станиславовна
1985 –
- Булатова Е. Б.
1924–1925
- Булгаков Лев Николаевич
1911–1924
- Булгакова Варвара Петровна
1916–1924
- Булгакова Галина Владимировна
1988–1989
- Бунин Алексей Федорович
1953–1954
- Бурджалов Георгий Сергеевич
1898–1924
- Бурдюжа Игнатий Леонтьевич
1931–1954
- Бурков Георгий Иванович
1980–1984, 1987–1988
- Буров А. Н.
1898–1904
- Бутова Надежда Сергеевна
1900–1921
- Бутюгин Сергей Александрович
1920–1955
- Бухштаб Надежда Алексеевна
1934–1950
- Буш Владислав Всеволодович
1944–1980, 1987 –
- Буш Евгений Иосифович
1934–1936
- Буянов Александр Васильевич
1902–1905
- В**
- Вавилов И. С.
1898–1899
- Вальберт Николай Иванович
1936–1939
- Вальтенберг Эрнест Федорович
1908–1912
- Варзер Любовь Арнольдовна
1928–1935, 1936–1956
- Васильев В. И.
1916–1919
- Васильев Игорь Алексеевич
1961–1964, 1970–
- Васильева Екатерина Сергеевна
1974–1991
- Василькова А. Т.
1913–1919
- Васютинский
Александр Леонтьевич
1989 –
- Вахтангов Евгений Богратионович
1911–1922
- Вашкевич Николай Николаевич
1901–1905
- Вендерович Валентина Леонидовна
1905–1910
- Вербицкий
Анатолий Всеволодович
1942–1943, 1947–1977
- Вербицкий Всеволод Алексеевич
1916–1950
- Вережкин Михаил Михайлович
1933–1941
- Верженский Игорь Яковлевич
1967–1974
- Веригина Валентина Петровна
1902–1904
- Верник Игорь Эмильевич
1986 –
- Вертинская
Анастасия Александровна
1980–1988
- Веселов Алексей Иванович
1944–1946
- Викентьева М. И.
1919–1922
- Вильдан Гомуальд Мечиславович
1960–1964
- Винников Павел Митрофанович
1953–1972
- Виноградская Екатерина Николаевна
1915–1920
- Вихрова Наталья Викторовна
1973 –
- Вишневская
Галина Павловна
1994–1996
- Вишневский
Александр Леонидович
1898–1943
- Владимирова
Светлана Владимировна
1943–1948
- Власов Д. П.
1907–1908
- Власов Иван Иванович
1966–1981
- Водяхин Иван Иванович
1943–1946
- Вознесенская
Анастасия Валентиновна
1977 –
- Воинова Екатерина Ивановна
1937–1954
- Войтюк Валерий Васильевич
1982 –
- Волгина (Мжедлова)
Мария Александровна
1908–1911
- Волков И. Г.
1898–1900
- Волков Игорь Юрьевич
1989–1990
- Волков Леонид Андреевич
1943–1951
- Волохова (Анциферова)
Наталья Николаевна
1901–1903
- Волькенштейн
Владимир Михайлович
1911–1912
- Воробьева Клавдия Андреевна
1908–1922
- Воронкова Вера Александровна
1990 –
- Воронов Сергей Николаевич
1909–1915
- Воскресенская Вера Филипповна
1907–1911
- Воскресенский Н. И.
1916–1919
- Врасская (Стахова)
Варвара Степановна
1905–1911
- Вронская Варвара Алексеевна
1924–1952
- Вторая И. П.
1911–1913
- Вульф Ирина Сергеевна
1924–1935
- Вырубов Александр Александрович
1912–1913
- Высоцкий Георгий Станиславович
1983–1987
- Г**
- Гайдаров Владимир Георгиевич
1915–1920
- Галактионов С. М.
1907–1908
- Галупевский Александр Викторович
1980–1988
- Гамзин Юрий Федорович
1952–1954
- Гандурина Наталья Андреевна
1898–1899
- Ганшин Сергей Иванович
1978–1981
- Гапонов Я. И.
1907–1908
- Гаркави Михаил Наумович
1916–1919
- Гаррель Софья Николаевна
1922–1991
- Гвоздицкий Виктор Васильевич
1995 –
- Гедике Иван Иванович
1924–1942
- Гейрот Александр Александрович
1913–1924, 1935–1947

- Геловани Михаил Георгиевич
1942–1948
- Гельцер Любовь Васильевна
1898–1906
- Георгиевская Анастасия Павловна
1936–1990
- Герасимов Георгий Авдеевич
1923–1961
- Герасимов Олег Георгиевич
1952–1973
- Германова Мария Николаевна
1902–1922
- Геррец Г. Ю.
1924–1926
- Герцфельд К. А.
1904–1905
- Гзовская Ольга Владимировна
1910–1917
- Гиацинтова Софья Владимировна
1910–1924
- Глазунов В. П.
1922–1926
- Глебова Елена Петровна
1978 –
- Глебова Татьяна Сергеевна
1971–1992
- Гликман Федор Сергеевич
1906–1908
- Глинский И. А.
1898–1903
- Голиков А. А.
1907–1910
- Голиков Андрей Борисович
1976–
- Головин Алексей Аркадьевич
1955–1959
- Головин Сергей Аркадьевич
1898–1901
- Головина Александра Аркадьевна
1908–1910
- Головина Ольга Федоровна
1907–1911
- Головко (Иванова)
Кира Николаевна
1938–1985
- Головко Наталья Арсеньевна
1974–1989
- Голосов Михаил Иванович
1944–1951
- Гольянова Елена Юрьевна
1991 –
- Гонцкевич З. И.
1903–1905
- Горбунов Петр Андреевич
1930–1935
- Горев Аполлон Федорович
1906–1912
- Горемыкин Иван Ильич
1938–1941
- Горенский (Третьяков)
Владимир Владимирович
1907–1924
- Горич Николай Николаевич
1906–1911
- Горский Иван Иванович
1915–1923
- Горшечников
1929–1930
- Горюнов Михаил Анатольевич
1954–1993
- Горюнова Анна Анатольевна
1955–1990
- Готовцев Владимир Васильевич
1908–1924, 1936–1959
- Гошева Ирина Прокофьевна
1940–1974, 1985–1988
- Градополов
Константин Константинович
1941–1942, 1947–
- Греч (Коккинаки)
Вера Мильтиадовна
1916–1922
- Грибков Владимир Васильевич
1924–1938, 1944–1960
- Грибов Алексей Николаевич
1924–1977
- Грибунин Владимир Федорович
1898–1933
- Грибунина Вера Федоровна
1902–1905
- Григорьев
Константин Константинович
1981–1989
- Гришина Ирина Георгиевна
1975–1997
- Громов Михаил Аполлинарьевич
1899–1906
- Грызунов Александр Иванович
1919–1931
- Губанов Леонид Иванович
1954 –
- Гудков Владимир Вонифатьевич
1925–1928
- Гудков Иван Иванович
1898–1923
- Гудков Сергей Иванович
1898–1900
- Гузарева Валентина Алексеевна
1944–1981
- Гузеев Александр Иванович
1916–1955
- Гуляева Нина Ивановна
1954 –
- Гурская М. А.
1904–1908
- Гусаков Борис Николаевич
1971–1975
- Дамский Владимир Маркович
1935–1963
- Данилов Дмитрий Васильевич
1930–1936
- Дарский Михаил Егорович
1898–1899
- Девичинский Николай Степанович
1924–1930
- Дейкарханова
Тамара Христофоровна
1907–1911
- Дейкун Лидия Ивановна
1910–1924
- Дементьева Валерия Алексеевна
1936–1990
- Денисов Николай Петрович
1917–1922
- Десницкая Наталья Александровна
1903–1906
- Десницкий Сергей Глебович
1964–1991, 1997–
- Дживелегова М. Г.
1917–1919
- Дик Александр Яковлевич
1970 –
- Дикий Алексей Денисович
1910–1924
- Дилевская Вера Александровна
1919–1922
- Дмитревская Любовь Ивановна
1906–1924
- Дмитревский В. И.
1907–1908
- Дмитриев (Шенберг)
Дмитрий Акимович
1898–1904
- Дмитриева Людмила Борисовна
1975–1990
- Дмитров К. Д.
1908–1909
- Дмоховская Анна Михайловна
1914–1955
- Днепров Сергей Иванович
1908–1911
- Добкин Борис Алексеевич
1906–1908
- Добровольская
Евгения Владимировна
1987–1989, 1991 –
- Добровольская Марина Михайловна
1964–1990
- Добровольский
Владимир Николаевич
1898–1930
- Добровольский Петр И.
1898–1899
- Добронравов Борис Георгиевич
1915–1949
- Дончев Георгий А.
1908–1909
- Доронин Михаил Иванович
1901–1902
- Доронина Татьяна Васильевна
1966–1972, 1983–
- Дорохин Николай Иванович
1927–1953
- Дрейзен Е. М.
1903–1904
- Дроздов Н. Г.
1898–1900
- Дружина Е. М.
1906–1908
- Дружинина Алевтина Михайловна
1898–1899
- Дубов Александр Михайлович
1938–1944
- Дубровский Н. О.
1907–1908
- Дуван Исаак Ездрович
1912–1914
- Дурасова Мария Александровна
1912–1924, 1936–1955
- Дурново Николай Никанорович
1905–1907
- Дьяченко Борис Леонидович
1973–1983
- Е**
- Евстигнеев Евгений Александрович
1956–1957, 1971–1992
- Евстигнеева Лилия Дмитриевна
1970–1986
- Егоров Виктор Леонидович
1974–1975
- Егоров Владимир В.
1925–1926
- Егоров С. З.
1898–1899
- Егорова В. В.
1906–1908
- Егорова (Вибер)
Мария Георгиевна
1934–1936
- Егорова Наталья Сергеевна
1984–
- Еланская Клавдия Николаевна
1920–1972
- Елизаров М. М.
1913–1918
- Елина Елена Кузьминична
1916–1964
- Елисеев Владимир Л.
1913–1918
- Елисеева Евгения Львовна
1915–1917
- Ельшевская Лия Николаевна
1989–1991
- Енишерова Л. Я.
1901–1902
- Епифанцев Георгий Семенович
1960–1990
- Еремеев Леонид Федорович
1935–1956
- Д**
- Давыдов Андрей Владленович
1973 –
- Давыдов Владлен Семенович
1947–

Ермакова Елена Георгиевна
1947–1957

Ершов А. Ф.
1907–1908

Ершов Владимир Львович
1916–1964

Ефимов К. Г.
1911–1912

Ефимов Сергей Аркадьевич
1945–1948

Ефремов
Владимир Александрович
1914–1915

Ефремов Михаил Олегович
1991 –

Ефремов Олег Николаевич
1970 –

Ефремова Ирина Дмитриевна
1960–1988

Ефремова Мария Александровна
1909–1918

Ж

Жариков Петр Павлович
1911–1913

Жарков Александр Анатольевич
1979–1989

Жарков Алексей Дмитриевич
1988–

Жаров Николай Пименович
1899–1903

Жгенти Г. А.
1907–1908

Жданова Мария Александровна
1907–1924

Жданова Ольга Петровна
1898–1900

Жилинский (Голяк)
Андрей Матвеевич
1913–1915, 1917–1924

Жильцов Алексей Васильевич
1924–1930, 1931–1972

Жихарев Сергей Михайлович
1981–1991

Жихарева Елизавета Тимофеевна
1903–1905

Жолобов Вячеслав Иванович
1972–

Жуковская Лариса Александровна
1959–

Журавлева Зинаида Алексеевна
1911–1914

З

Заболоцкая З. Д.
1907–1908

Забродина Татьяна Андреевна
1949–1991

Завадский А. В.
1907–1908

Завадский Юрий Александрович
1924–1930, по 1936 – на разовых

Заварзина
Клавдия Александровна
1901–1902

Завгородняя
Виктория Владимировна
1957–1983

Загаров (фон Фессинг)
Александр Леонидович
1898–1904

Заостровский
Юрий Александрович
1933–1936, 1940–1941

Зарайская Фаина Борисовна
1922–1928

Зарусецкая Анна Иосифовна
1899–1902

Засухин Николай Николаевич
1972–1992

Засухина Нинель Ильинична
1972–1983

Захаренко В. Я.
1910–1911

Захаров Владимир Иванович
1961–1977

Захарова Бронислава Ивановна
1979–1996

Запер-Спасская Е. И.
1901–1902

Званцев Николай Николаевич
1903–1911, 1920–1923

Звенигорский
Александр Васильевич
1931–1964

Зеланд Дмитрий Александрович
1914–1921

Зеленова Елена Михайловна
1924–1925

Зимин Михаил Николаевич
1954–1991

Зими́на Мария Михайловна
1986–1990

Знаменский Николай Антонович
1906–1921

Золотарев Иван Дмитриевич
1945–1950

Золотарева Прасковья Елисеевна
1898–1900

Золотухин Дмитрий Львович
1945–1949

Золотухин Лев Федорович
1954–1983

Зонов (Павлов)
Аркадий Павлович
1898–1900

Зуев Алексей Владимирович
1997–

Зуева Анастасия Платоновна
1916–1986

Зуева Лидия Игнатьевна
1916–1938

И

Иванов Борис Романович
1906–1907

Иванов В. И.
1907–1908

Иванов Лев Васильевич
1961–1988

Иванов Николай Алексеевич
1905–1907

Иванов Семен Дмитриевич
1926–1928, 1932–1936

Иванов Сергей Романович
1906–1907

Иванова Вера Викторовна
1902–1904

Иванова Ксения Георгиевна
1930–1934

Иванова Надежда Михайловна
1901–1902

Иловайский С. В.
1907–1908

Игнатова Кюна Николаевна
1961–1988

Ильинский Игорь Владимирович
1920

Инская (Манвелова) Вера
Федоровна
1900–1905

Исаков Евгений Витальевич
1995–1997

Истомина Евгения Сергеевна
1914–1918

Истрин Владимир Павлович
1916–1930, 1932–1951

К

Казаринова Елена Анатольевна
1991–1992

Казеннов А. А.
1911–1912

Кайдановский
Александр Леонидович
1971–1972

Калачевская
Мария Константиновна
1901–1902

Каленый Иван Васильевич
1930–1931

Калинин Сергей Иванович
1928–1959

Калинина Валентина Васильевна
1947–1985

Калиновская Галина Ивановна
1942–1997

Калитович Изабелла Францевна
1901–1905

Калужский Евгений Васильевич
1916–1952

Каягин Александр Александрович
1972–

Каменская А. Ф.
1899–1900

Канин Александр Игнатьевич
1902–1904

Карев (Прудкин)
Александр Михайлович
1928–1971

Карцев Александр Викторович
1905–1911

Касаточкина Любовь Кирилловна
1961 –

Кастальская (Филиппова-Зарицкая)
Мария Васильевна
1908–1912

Кастальский Аркадий Николаевич
1909–1910

Качалов Василий Иванович
1900–1948

Качанова (Наумкина)
Лариса Григорьевна
1957–1972

Кашинцев Игорь Константинович
1991–1992

Каширов З. П.
1910–1911

Кашпур Владимир Терентьевич
1961 –

Каптанова Алла Афанасьевна
1978–1989

Кашутина Татьяна Дмитриевна
1911–1912

Каюров Леонид Юрьевич
1980–1989

Квачадзе Валериан Иванович
1951–1962

Кваша Игорь Владимирович
1955–1957

Кедров Михаил Николаевич
1922–1971

Кедрова Анна Михайловна
1961–1987

Кемпер А. Ф.
1909–1910

Кемпер Мария Николаевна
1909–1924

Килимник Нина Федоровна
1974 –

Киндинов Евгений Арсеньевич
1967 –

Киндинова Галина Максимовна
1967 –

Кирилин Александр Иванович
1971–1979

Кириллин Владимир Васильевич
1935–1969

Киров
Степан (Стефан) Степанович
1904–1907

Кирчева Е. П.
1904–1905

Кисляков Аркадий Николаевич
1936–1941

Кичин Георгий Васильевич
1907–1911

Клёнова Татьяна Дмитриевна 1959–1962	Коновалов Николай Леонидович 1906–1910	Красковская Татьяна Васильевна 1901–1904, 1911–1943	Кулишер А. М. 1911–1913
Климов Дмитрий Александрович 1936–1980	Конойко Петр Алексеевич 1945–1947	Краснопольская Екатерина Филимоновна 1916–1922	Кулохин Виктор Николаевич 1978 –
Кнебель Мария Осиповна 1922–1950	Конский Григорий Григорьевич 1930–1972	Красовская Елизавета Андреевна 1908–1910	Кунецкий Всеволод Павлович 1930–1935
Книппер-Чехова Ольга Леонардовна 1898–1959	Константинов М. Н. 1907–1908	Красюк Владимир Владимирович 1930–1937	Курочкин Николай Иванович 1930–1956
Князев Леонид Сергеевич 1934–1939	Коонен Алиса Георгиевна 1905–1913	Крестовоздвиженская (Базилевская) Надежда Всеволодовна 1912–1922	Курчанова Мария Алексеевна 1924–1925
Князев Сергей Сергеевич 1935–1940	Корде Вячеслав Константинович 1901–1902	Кречетова Мария Рафаиловна 1933–1949	Кучинский Ф. Ф. 1898–1900
Ковалева Марина Францевна 1944–1955	Коренева Лидия Михайловна 1904–1958	Кровский (Красовский) Иван Федорович 1898–1899	Л Лабзина Ольга Николаевна 1923–1971
Ковшов Николай Дмитриевич 1930–1979	Корзун Диана Александровна 1995–	Кроненберг Людмила Николаевна 1898–1899	Лаврентьев Андрей Николаевич 1902–1910
Козак Роман Ефимович 1982–1988	Коркошко Светлана Ивановна 1967 –	Кругликова Н. С. 1907–1908	Лаврентьева Софья Ивановна 1906–1908
Козаков Михаил Михайлович 1970–1972	Корн Валерий Освальдович 1924–1925, 1946–1949	Крыжановская Мария Алексеевна 1915–1922	Лаврова Елена Сергеевна 1943–1948
Козлов Иван Васильевич 1945–1946	Корнакова Екатерина Ивановна 1917–1924	Крюковский Федор Федорович 1935–1938	Лаврова Татьяна Евгеньевна 1959–1961, 1978–
Козловский Александр Дмитриевич 1924–1925	Корнуков Василий Евстратьевич 1952–1997	Крючкова Светлана Николаевна 1973–1975	Ладыженский Виктор Петрович 1906–1907
Кокошкина Ирина Федоровна 1924–1936	Короб Владимир Терентьевич 1969–1972	Кторов Анатолий Петрович 1933–1980	Ладынина Марина Алексеевна 1930–1935
Колесников Сергей Валентинович 1978 –	Коробьин Л. А. 1911–1913	Кудашев Самуил Борисович 1943–1946	Лазарев Иван Васильевич 1902–1903, 1909–1922
Колесниченко Янина Евгеньевна 1997–	Королев Владимир Данилович 1911–1917	Кудлай Петр Васильевич 1938–1980	Лайс Мария Петровна 1901–1904
Колешня Сергей Николаевич 1995–1997	Королева Елена Георгиевна 1964–1990	Кудрявцев Борис Семенович 1906–1908	Лакшин Яков Иванович 1927–1964
Коллин Николай Федорович 1911–1920	Корсаков И. И. 1907–1908	Кудрявцев Владимир Иванович 1907–1908	Ланской Владимир Александрович 1898–1900
Коломийцева Анна Андреевна 1922–1930, 1932–1974	Коростелев Борис Борисович 1980 –	Кудрявцев Иван Михайлович 1924–1966	Ларгин Петр Сергеевич 1924–1946
Колтаков Сергей Михайлович 1989–1992	Коростелева Римма Борисовна 1980 –	Кудрявцев Николай Павлович 1909–1920	Ларин Николай Павлович 1925–1976
Колчицкий Галикс Николаевич 1949–1989	Корчева М. Я. 1916–1918	Кудрявцева Людмила Андреевна 1963–	Ларионов Юрий Владиславович 1947–1990
Кольцов (Розенштраух) Юрий (Георгий) Эрнестович 1933–1938, 1956–1964	Косарская Е. Н. 1910–1913	Кузнецов Алексей Ильич 1898–1900	Ларионов Николай Николаевич (Коля) 1909–1918
Комаровская (Секевич) Надежда Ивановна 1902–1905	Косминская Любовь Александровна 1901–1915	Кузнецов Степан Леонидович 1908–1910	Лашкова М. С. 1906–1907
Комиссаров Александр Михайлович 1923–1975	Костромской (Чалеев) Николай Феодосиевич 1901–1902	Кузнецова Антонина Ивановна 1919–1922	Лауберг Ирма Федоровна 1908–1910
Комолова Анна Михайловна 1933–1979	Кочкарева Анастасия Ильинична 1952–1954	Кузовкин Иван Сергеевич 1911–1912	Лебедев Николай Александрович 1907–1910
Конге Людмила Александровна 1924–1930	Кочкожаров Геннадий Николаевич 1964 –	Кузьмин Александр Петрович 1924–1930	Лебедева Нина Сергеевна 1935–1943
Кондорский Давид Иванович 1930–1931	Кочнев Юрий Евгеньевич 1989–1994	Кузьмин-Тарасов Алексей Александрович 1942–1943	Левицкая Елизавета Александровна 1916–1918
Кондратова Елена Юрьевна 1975–1990	Кошеверов Александр Сергеевич 1898–1902	Кузьмичев А. С. 1898–1900	Ленникова Татьяна Ивановна 1950–1993
Кондратьев Никита Семенович 1937–1986	Кошеверова Мария Васильевна 1899–1902	Кулешова М. Н. 1907–1908	Леонидов Леонид Миронович 1903–1941
Кондратьев Павел Юрьевич 1991–1995	Кошукова Луиза Александровна 1947–1994	Кулинский Николай Николаевич 1911–1913	
	Красавина Елизавета Константиновна 1924–1925		

- Леонидов Юрий Леонидович
1943–1989
- Леонтьев Петр Иванович
1903–1905
- Лепковский Евгений Аркадьевич
1902–1903
- Ливанов Борис Николаевич
1924–1972
- Ливанова Любовь Андреевна
1945–1946
- Лилина Мария Петровна
1898–1943
- Липовская Евгения Иосифовна
1924–1925
- Лисовская
Янина Константиновна
1982–1995
- Литовцева Нина Николаевна
1901–1951
- Лисенко Наталья Андреевна
1901–1904
- Лифанов Борис Николаевич
1924–1934, 1938–1942
- Лихотинский Павел Борисович
1945–1954
- Лобанов Михаил Андреевич
1972–1988
- Логинов Андрей Васильевич
1903–1905
- Лопатин Сергей Геннадьевич
1925–1930
- Лоссовский В. В.
1901–1904
- Лось Антон Потапович
1904–1906
- Лужский Василий Васильевич
1898–1931
- Лузанов Д. М.
1911–1914
- Лукьянов Сергей Владимирович
1956–1963
- Лукьянчиков
Николай Владимирович
1936–1939
- Лучинин Петр Петрович
1900–1902, 1923–1925
- Лучинская Анна Николаевна
1901–1903
- Львинская Мария Николаевна
1898–1899
- Львов Николай Алексеевич
1925–1930
- Львов Н. Н.
1906–1908
- Любешкин Петр Владимирович
1937–1941
- Любомудрова З. В.
1899–1901
- Любшин Станислав Андреевич
1980 –
- Людвиг Павел Людвигович
1931–1953
- Людвигова-Маевская
Елизавета Людвиговна
1936–1946
- Людковский М. Г.
1907–1908
- М**
- Мадаев Дмитрий Семенович
1899
- Майорова Елена Владимировна
1983–1997
- Макаров Василий Иванович
1946–1950
- Макарова Е. П.
1901–1903
- Максимов Владимир Васильевич
1905–1906
- Максимова Раиса Викторовна
1956–
- Максютин Юрий Николаевич
1936–1940
- Малеев Александр Семенович
1931–1937
- Малеев Игорь Борисович
1936–1937
- Малолетков Борис Сергеевич
1922–1941
- Малолеткова Вера Алексеевна
1941–1959
- Мальцев Николай Капитонович
1990–
- Мануков Георгий Иванович
1983–1988
- Манькина Мария Николаевна
1924–1925, 1932–1935
- Марина Нина Ивановна
1924–1925
- Марк Евгения Владимировна
1910–1920
- Марков Василий Петрович
1930–1979
- Марков Н. И.
1907–1908
- Марков Федор Куприянович
1903–1907
- Мартынова Зинаида Андреевна
1901–1903
- Мартынова Любовь Николаевна
1975–
- Маршева Елена Александровна
1907–1911
- Массалитинов Николай Осипович
1907–1922
- Массальский Павел Владимирович
1925–1979
- Матова Н. Н.
1907–1908
- Махова Татьяна Сергеевна
1947–
- Машков Владимир Львович
1989–1990
- Мгебров Александр Авельевич
1907–1908
- Медведев (Готлиб)
Михаил Ефимович
1933–1988
- Медведев Михаил Львович
1909–1911
- Медведева Мария Васильевна
1908–1909
- Медведева Полина Владимировна
1985–
- Мейерхольд Всеволод Эмильевич
1898–1902, 1905
- Меншагин Юрий Олегович
1972–1993
- Меньшикова Ольга Ростиславовна
1920–1925
- Меньшова Юлия Владимировна
1990–1994
- Меснянкина Ирина Александровна
1934–1941
- Метерская Дина Вениаминовна
1901–1902
- Мизери Светлана Николаевна
1955–1957
- Мизинова Лидия Стахиевна
1901–1902
- Миллер Андрей Николаевич
1907–1908
- Миллюти Елена Юрьевна
1959–1962
- Милованов Сергей Николаевич
1975–1979
- Минина Ксения Александровна
1964–1993
- Миронов Евгений Витальевич
1889–1990
- Миронов Федор Николаевич
1906–1907
- Миронова Нина Александровна
1907–1913
- Миронова Тамара Николаевна
1972 –
- Мирошниченко Ирина Петровна
1965 –
- Миртов Николай Иванович
1907–1908
- Михайлов Александр Александрович
1953–1990
- Михайлов (Лопатин)
Владимир Михайлович
1912–1935
- Михайлов
Константин Константинович
1930–1935
- Михайлов Михаил Алексеевич
1898–1899
- Михайлов Михаил Лукич
1901–1902
- Михайловский
Николай Николаевич
1900–1902
- Михаловская Нина Валериановна
1924–1928, 1929–1960
- Михеева Тамара Емельяновна
1935–1974
- Мозалевский Сергей Александрович
1898–1950
- Моисеев Н. М.
1907–1908
- Моисеева Галина Тимофеевна
1936–1941
- Молочков Василий Иванович
1935–1937
- Молчанова Раиса Николаевна
1924–1933, 1936–1955
- Монахова Анна Алексеевна
1922–1943
- Морес Евгения Николаевна
1922–1955
- Мордвинов Борис Аркадьевич
1924–1938
- Морковников Ф. К.
1899–1900
- Морозов Александр Н.
1914–1919
- Морозов Александр Федорович
1945–1946
- Москвин Иван Михайлович
1898–1946
- Мочалов Иван Алексеевич
1935–1936
- Мочалов Юрий Владимирович
1974 –
- Мошкова Варвара Дмитриевна
1903–1905
- Мужикова Нина Аркадьевна
1989–1990
- Мунт Екатерина Михайловна
1898–1902
- Муравьев Владимир Николаевич
1945–1973
- Муратова Елена Павловна
1901–1921
- Мухин Григорий Георгиевич
1901–1902
- Мухин Михаил Григорьевич
1910–1912
- Мягков Андрей Васильевич
1977 –
- Мяздриков Алексей Михайлович
1954–1983
- Н**
- Назарова Наталья Ивановна
1972–1989
- Названов Михаил Михайлович
1931–1935, 1957–1960
- Назимова Алла
(Аделаида Яковлевна Левентон)
1898–1900
- Наумова Елена Алексеевна
1971 –

- Невинный Вячеслав Вячеславович
1991 –
- Невинный Вячеслав Михайлович
1959 –
- Недзвецкий Юрий Владимирович
1927–1935, 1937–1974
- Нежинцев Н. П.
1911–1914
- Незнамов Абрам Михайлович
1907–1909
- Нейман М. В.
1904–1906
- Некрасов Виталий Михайлович
1934–1950
- Неронов Владимир Иванович
1916–1919
- Нефедов Виктор Тимофеевич
1930–1931, 1935–1943
- Никитин М. В.
1907–1908
- Николаев А. Л.
1904–1906
- Николаев Валерий Валерьевич
1989–1997
- Николаев Вячеслав Адольфович
1904–1905
- Николаев П. Н.
1907–1908
- Николаева (Григорьева)
Мария Петровна
1898–1941
- Николаевич-Глызович Н. А.
1902–1903
- Никольский (Николаев)
Николай Николаевич
1972–1974, 1974–1985
- Новиков Василий Константинович
1924–1955
- Новиков Константин Тимофеевич
1936–1940
- Новосельский
Александр Владимирович
1906–1911
- Новосельский Виктор Иванович
1952–
- Норова Ольга Петровна
1898–1903
- О**
- Овчининская Мария Николаевна
1924–1928
- Огарева Н. В.
1925–1926
- Одинцова Елена Федоровна
1964–1976
- Озеров Николай Николаевич
1945–1959
- Окулов А. И.
1903–1904
- Оленин Борис Юльевич
1926–1929
- Ольчева (Андреева)
Мария Александровна
1904–1908
- Ольшевская Нина Антоновна
1924–1934
- Омельченко Анатолий Викторович
1989–1992
- Орлин (Орлов)
Александр Сергеевич
1911–1913
- Орлов Василий Александрович
1924–1974
- Орлов Дмитрий Николаевич
1944–1954
- Орлов Константин Васильевич
1901–1902
- Орлов Михаил Диомидович
1922–1925
- Орлова (Аренская)
Вера Георгиевна
1913–1921, 1923–1924
- Орлова Е. А.
1906–1909
- Осипова Анна Евграфовна
1907–1908
- Остроухов Николай Владимирович
1931–1961
- П**
- Павлов Дмитрий Сергеевич
1940–1941
- Павлов Н. П.
1907–1908
- Павлов Поликарп Арсеньевич
1908–1922
- Павлова Вера Николаевна
1898–1920
- Пазенко Егор Станиславович
1993–1997
- Панин Андрей Владимирович
1990 –
- Пантелеев Антон Пантелеевич
1908–1909
- Папаев Сергей Иосифович
1906–1907, 1914–1915
- Пашенная Вера Николаевна
1922–1925
- Певцов Илларион Николаевич
1899–1902, 1922–1924
- Пентко М. В.
1898–1900
- Пеньков Николай Васильевич
1963–
- Песков Александр Васильевич
1987–1990
- Петерсон Нина Владимировна
1924–1930
- Петипа В. Н.
1920–1921
- Петкер Борис Яковлевич
1933–1983
- Петренко Алексей Васильевич
1978–1983
- Петров Алексей Митрофанович
1908–1910
- Петров А. О.
1898–1900
- Петров Виктор Григорьевич
1961–
- Петров Николай Васильевич
1909–1911
- Петрова Александра Васильевна
1916–1940
- Петрова Вера Антоновна
1901–1906
- Петрова (Кузнецова)
Евгения Васильевна
1935–1964
- Петриченко Вячеслав Ремович
1972–1978
- Петровский М. А.
1898–1900
- Петропавловский (Хейдзе)
Роман Давидович
1991–1992
- Пешкин
Владимир Александрович
1964–1982
- Пилявская Софья Станиславовна
1931 –
- Пинчевский Владимир Юрьевич
1982–1991
- Пириани Георгий Александрович
1901–1902
- Пирогов Михаил Степанович
1925–1930
- Плахоцкая З. К.
1924–1925
- Подгорный Николай Афанасьевич
1903–1947
- Позднякова Эльвия Александровна
1946–1985
- Позельский Иван Иванович
1898–1907
- Покровский Алексей Николаевич
1945–1977
- Покровский Петр Петрович
1976–1983
- Полонская Вероника Витольдовна
1924–1935, 1938–1940
- Полонская Ирина Витольдовна
1922–1923, 1934–1948
- Полтева Марьяна М.
1989–1990
- Полуэктова Н. В.
1906–1908
- Полянский (Алексеев)
Борис Сергеевич
1900–1901
- Помялова Александра Ивановна
1898–1905, 1906–1909
- Попкова Евгения Викторовна
1973–1980
- Попов Алексей Дмитриевич
1912–1918
- Попов Андрей Алексеевич
1974–1983
- Попов Владимир Александрович
1908–1915, 1936–1968
- Попов Сергей Васильевич
1912–1924
- Попов Христофор Петрович
1909–1910, 1911–1912
- Попова Анна Игнатьевна
1908–1924
- Попова Вера Николаевна
1933–1964
- Попова Галина Аркадьевна
1943–1980
- Попова Зинаида Ивановна
1901–1902
- Порфирьева Елизавета Васильевна
1914–1921
- Постников Константин Иванович
1899–1902
- Поступальский А. И.
1898–1900
- Потоцкий Аркадий Васильевич
1905–1911
- Преображенская Ольга Ивановна
1901–1903
- Привальцев Владимир Иванович
1964–1983
- Привороцкая Софья Семеновна
1943–1946
- Приклонская Н. С.
1907–1908
- Принципар Прокофий Игнатьевич
1899–1902
- Проклова Елена Игоревна
1973–1991
- Пронин Борис Константинович
1903–1905, 1907–1908
- Протопопова Татьяна Федоровна
1943–1947
- Процер Вероника Георгиевна
1924–1925
- Прудкин Марк Исаакович
1916–1991
- Пузырев Николай Юрьевич
1977–1988
- Пузырев Юрий Николаевич
1958–1990
- Пузырева Мария Ивановна
1916–1957
- Пушкарев Валерий Викторович
1944–1981
- Пушкарева Любовь Васильевна
1941 –
- Пушкина Татьяна Георгиевна
1961–?
- Пыжова Ольга Ивановна
1914–1924
- Пятецкая Маргарита Александровна
1933–1964

Р

Раевская (Иерусалимская)
Евгения Михайловна
1898–1932

Раевский Иосиф Моисеевич
1922–1972

Ракитин Юрий Львович
1907–1911

Раменская Галина Александровна
1945–1947

Рассиева Наталья Николаевна
1991 –

Расцветаев Вячеслав Николаевич
1972–

Ребикова Александра Васильевна
1913–1919

Ремезов Моисей Меерович
1936–1938

Репман Владимир Эмильевич
1907–1910

Ржевский Виктор Владимирович
1978–1980

Рогачкова Юлия Юрьевна
1990–1993

Рогожкина Наталья Сергеевна
1995–

Рожин П. А.
1907–1909

Роксанова (Петровская)
Мария Людомировна
1898–1902

Романов П. Н.
1924–1926

Ромодина
Генриетта Владимировна
1931 –

Ростомишвили Варвара Ивановна
1904–1906

Ростовцева Клементина Ивановна
1943 –

Рудаков Евгений Евгеньевич
1899–1906

Руманов Николай Викторович
1977–1981

Румянцев Николай Александрович
1902–1925

Румянцева Надежда Ивановна
1905–1909

Рустейкис
Александр Александрович
1914–1916, 1917–1918

Рыжов Иван Иванович
1930–1945

Рыков А. Д.
1898–1901

Рыков Яков Николаевич
1898–1908

Рылеев А. А.
1907–1908

Рычагов Владимир Иванович
1898–1900

Рыченко Владимир Владимирович
1930–1931

Рябов Николай Семенович
1910–1911

Рязанцева Лилия Михайловна
1951–1959

С

Сабинский Ч. Г.
1907–1908

Саввина Ия Сергеевна
1979 –

Савинова Е. Е.
1907–1908

Савинская Татьяна А.
1906–1908

Савицкая Маргарита Георгиевна
1898–1911

Савицкий Кирилл Васильевич
1912–1918

Сагал Даниил Львович
1937–1938

Садомский Василий Терентьевич
1927–1931

Сазонтьев Сергей Владиславович
1994 –

Саломатин Иван Алексеевич
1907–1911

Салтыков Василий Александрович
1902–1905, 1908–1913, 1935–1949

Самарова Мария Александровна
1898–1919

Самойлова Нина Самойловна
1898–1899

Самосадкин А. П.
1913–1917

Санаев Всеволод Васильевич
1937–1943, 1952–1956

Санин (Шенберг)
Александр Акимович
1898–1902, 1917–1919

Сапунов Сергей Михайлович
1907–1910

Сафонов Михаил Ильич
1928–1930

Сафонов Сергей Борисович
1953–1996

Сафонова Елизавета Владимировна
1901–1903

Сварожич Константин Георгиевич
1913–1919

Сверчков Сергей Николаевич
1931–1939, 1940–1941

Свиридова Раиса Дмитриевна
1956–1958

Свободин Иван Яковлевич
1924–1927

Свободин Николай Капитонович
1938–1965

Северный Константин Петрович
1939, 1940–1948

Секретарева Н. В.
1924–1925

Селезнева Нелли Владимировна
1994 –

Семендяева Светлана Борисовна
1966–1993

Семенов Анатолий Владимирович
1963 –

Семенов Николай Прокофьевич
1905–1909

Сергачев Виктор Николаевич
1971 –

Сергиевич Сергей Феофанович
1915–1923

Серский Александр Александрович
1974–1983

Сидоренко Евгения К.
1909–1911

Сидоркин Николай Николаевич
1949–1957

Симонов Владимир Александрович
1983–1988

Симонова Ольга Евгеньевна
1983–1989

Симоньянц Х. М.
1907–1909

Синани Б. С.
1907–1908

Синицын Владимир Андреевич
1926–1930

Сиренин Георгий Ипполитович
1934–1937

Скарская Надежда Федоровна
1899–1900

Скачкова Александра Викторовна
1995–

Скворцов
Александр Владимирович
1930–1933

Скуковский Антон Донатович
1915–1924

Скульская Елизавета Феофановна
1922–1954

Сластенина Нина Иосифовна
1924–1956

Слиозберг Лев Абрамович
1930–1931

Слободенюк М. С.
1899–1900

Смидович Петр Глебович
1977–1988

Смирнов Александр Венедиктович
1983–1988

Смирнов Борис Александрович
1955–1982

Смирнова Галина Николаевна
1944–1948

Смирнова Милица Гавриловна
1956–1959

Смоктуновский Иннокентий
Михайлович
1976–1994

Смулко Зенон Ромуальдович
1945–1970

Смышляев Валентин Сергеевич
1913–1924

Снегин (Трофимов)
Александр Васильевич
1933–1935, 1937–1944

Снежин (Снигирев)
Борис Михайлович
1898–1902

Соифер Иосиф Адамович
1905–1909

Соколов А. И.
1898–1900

Соколов П. И.
1903–1906

Соколов П. Л.
1912–1917

Соколова Вера Сергеевна
1916–1942

Соколова Елена Александровна
1908–1922

Соколова Клавдия Лукьяновна
1901–1903

Соколовская
Надежда Александровна
1899–1902

Соколовская Нина Александровна
1917–1950

Соловьев Алексей Степанович
1898–1903

Соловьева Вера Васильевна
1907–1924

Сосина Евгения Александровна
1901–1902

Соснин Николай Николаевич
1933–1959

Спасский Геннадий Гаврилович
1903–1908

Спасский Лев Михайлович
1944–1948

Сперанская
Кристина Михайловна
1898–1899

Станиславский
Константин Сергеевич
1898–1938

Станицын Виктор Яковлевич
1918–1976

Стариков
Александр Александрович
1980–1989

Стахович Алексей Александрович
1907–1919

Степанов А. Я.
1922–1925

Степанов Всеволод Дмитриевич
1943–1954, 1955–1959

Степанов Вячеслав Викторович
1964 –

Степанова Ангелина Иосифовна
1924–1992

Степун Владимир Августович
1924–1938

Стержаков Владимир Александрович
1984–1988, 1992–

Столбцов Дмитрий Михайлович
1989–1990

Столпова Людмила Николаевна
1945–1950

Столяров А. Ф.
1907–1908

Столяров Сергей Дмитриевич
1933–1934

Стриженов Олег Александрович
1964, 1966–1976

Стриженова Любовь Васильевна
1963 –

Строева (Стругач)
Елена Давыдовна
1930–1974

Стрельман З. А.
1901–1902

Субботин Петр Николаевич
1906–1908

Судаков Илья Яковлевич
1916–1953

Судакова Ирина Ильинична
1945–1948

Судьбинин Серафим Николаевич
1898–1904

Сускин Алексей Петрович
1935–1936, 1937–1945

Суханов Виталий Николаевич
1907–1908

Сухарев Александр Николаевич
1995–

Сухарев Яков Борисович
1932–1959

Сухачева Елена Георгиевна
1914–1922

Сухолинская Людмила Марковна
1952–1988

Сушкевич Борис Михайлович
1908–1924

Сычев Александр Абрамович
1907–1909

Т

Табаков Олег Павлович
1983 –

Табачников Алексей Владимирович
1988–1997

Тамарин Борис Петрович
1915–1923

Тамиров Аким Михайлович
1920–1924

Тарасов Сергей Михайлович
1898–1899

Тарасова Алла Константиновна
1916–1973

Тарина Лидия Юрьевна
1901–1905

Тарханов Иван Михайлович
1947–1981

Тарханов Михаил Михайлович
1922–1948

Тезавровский
Владимир Васильевич
1905–1918

Тезавровская А. Ф.
1906–1907

Телешева Елизавета Сергеевна
1916–1943

Тенякова (Юрская)
Наталья Максимовна
1988–

Терешин Игорь Михайлович
1945–1963

Терешкович
Валентина Максимовна
1947–1953

Тер-Огонян С. М.
1908–1909

Тимофеев Владимир Васильевич
1991–

Титова Мария Андреевна
1922–1974

Титушин Николай Федорович
1924–1957

Тихомиров
Иоасаф Александрович
1898–1904

Тихомиров Н. К.
1907–1909

Тихомирова Елена Дмитриевна
1905–1908

Тихомирова Нина Васильевна
1924–1964

Тобольцев (Цильман)
Залман Григорьевич
1930–1951, 1955–1980

Токарская (Токаревич)
Мария Алексеевна
1901–1905, 1913–1921

Толкунов Владимир Николаевич
1958–1959

Толмачева Лидия Михайловна
1950–1953

Тонгур Сергей Вениаминович
1977–1989

Тополянский Олег Матвеевич
1995–

Топорков Василий Осипович
1927–1970

Топчиев Леонид Георгиевич
1952–1975

Тороватая З. В.
1906–1908

Трозанов А. Ф.
1907–1908

Трошин Валерий Владимирович
1996 –

Трошин Владимир Константинович
1947–1988

Трофимов Алексей Алексеевич
1940–1947

Троянов В. И.
1907–1908

Труханова Наталия Эдмундовна
1898–1900

Туманов (Турманидзе)
Вахтанг Давидович
1945–1953

Тумасова (Левина)
Елизавета Никитична
1936–1950

Туржанская Людмила Николаевна
1920–1922

Туржанский
Вячеслав Константинович
1912–1916

Тучанская Наталия Анастасиевна
1909–1910

Тюремнова Елизавета Ивановна
1922–1927

Тюрин А. В.
1898–1903

Тюрин Николай Николаевич
1901–1905

Филиппова
Екатерина Васильевна
1903–1906

Фокин Александр Афанасьевич
1930–1931

Фокин Виктор Григорьевич
1972–1991

Фомичева Александра Степановна
1943–1947

Фотиев Б. К.
1903–1906

Франк Маргарита Рафаиловна
1898–1899

Фролов Гавриил Николаевич
1907–1908

Фролов Геннадий Алексеевич
1959–1960

Фрумен Семен Борисович
1923–1930

Х

Халатова Елена Богдановна
1932–1945

Халютина Софья Васильевна
1898–1950

Ханаева Евгения Никандровна
1947–1987

Харитонов Леонид Владимирович
1954–1962, 1968–1987

Харитонов П. П.
1916–1918

Харламов Алексей Петрович
1898–1903

Харлашин Василий Степанович
1936–1948

Хмара Александр Михайлович
1915–1920, 1942–1943

Хмара Григорий Михайлович
1910–1920

Хмелев Алексей Николаевич
1982–1984

Хмелев Николай Павлович
1919–1945

Хованская Алена Владимировна
1989–

Хованская Евгения Алексеевна
1930–1964

Ховгорн Софья Ивановна
1916–1923

Холмский Сергей Никитич
1954–1956

Хомяков Михаил Михайлович
1985–1987

Хохлов Константин Павлович
1908–1920

Хощанов Николай Васильевич
1938–1952

Хромова Елена Афанасьевна
1947–1995

Хрящикова Антонина Прохоровна
1943–1948

У

Уварова Евгения Михайловна
1903–1906

Уменушкин В. П.
1898–1900

Уралов Илья Матвеевич
1907–1911

Успенская Мария Алексеевна
1911–1924

Ф

Фаворский В. В.
1898–1900

Фадеев Александр Александрович
1983–1989

Федоров Степан Петрович
1934–1936

Федорова Елена Петровна
1912–1924

Федорова Н. И.
1902–1903

Федотова
Гликерия Александровна
1906–1907

Феклистов Александр Васильевич
1982–1988, 1994–

Фердинандов Борис Алексеевич
1911–1912

Фертман Роман Иосифович
1936–1941, 1946–1980

Фехнер Антонина К.
1912–1914

Фигнер Мария Николаевна
1940–1941

Фигуровский Павел Дмитриевич
1909–1912

Ц

Цапенко Борис Николаевич
1903–1909

Цветкова Александра Александровна
1901–1903

Ценовская Мария Антоновна
1924–1925

Церетелли Николай Михайлович
1913–1916

Циммерман А. А.
1907–1908

Цирес Валентина Германовна
1898–1899

Цишевский
Валентин Станиславович
1930–1935

Цорн Николай Павлович
1944–1983

Цуцунава Александр Ражденович
1906–1910

Цыбина Ирина Константиновна
1987–

Цыганова Елена Григорьевна
1934–1960

Ч

Чавдаров Ангел Николаевич
1904–1907

Чайковская Антонина Сергеевна
1944–1956

Чалеева Варвара Ивановна
1899–1900

Чебан Александр Иванович
1911–1924, 1936–1954

Чекмазов Эдуард Валентинович
1996–

Чепурин Константин Эдуардович
1991–

Черемухина (Сударева)
Нина Владиславовна
1945–1948

Чернобровцев Максим Осипович
1939–1964

Чернов Петр Григорьевич
1943–1988

Черногорский Н. К.
1925–1926

Черокова Софья Андреевна
1903–1906

Чехов Михаил Александрович
1912–1924

Чижова Ирина Лазаревна
1944–1947

Чистяков Константин Федорович
1935–1977

Чудинский Иван Николаевич
1905–1907

Чужой (Кожич) Иван Платонович
1916–1919

Чупров (Чириков)
Сергей Владимирович
1898–1899

Ш

Шавыкин Николай Алексеевич
1935–1987

Шадрин Дмитрий Осипович
1902–1908

Шапошников
Андрей Никифорович
1909–1914

Шарманов В. Г.
1907–1908

Шатерников Владимир Иванович
1901

Шахалов Александр Эмильевич
1915–1924

Шахатуни А. В.
1914–1916

Шварц Ольга Эдуардовна
1898–1902

Шевцов Георгий Львович
1964–

Шевченко Фаина Васильевна
1909–1959

Шенталинский Сергей Витальевич
1989–1990

Шереметьева Анна Александровна
1913–1950

Шестов Владимир Александрович
1991–1992

Шестопалова (Герасимова)
Нинель Александровна
1961–1986

Шеховцов Сергей Алексеевич
1991–

Шешунов М. П.
1907–1909

Шиллинг Роберт Федорович
1924–1928, 1934–1938

Шиловская Эмилия Л.
1904–1905

Шиловский Всеволод Николаевич
1961–1987

Широкова Ольга Александровна
1967–

Широкоряденко А. М.
1903–1904

Шишкин М. Д.
1910–1911

Шишкин Сергей Ларионович
1930–1931

Шишков Анатолий Григорьевич
1945–1960

Шкаликос Сергей Валерьевич
1990–

Шлаустас Анатолий Венцасович
1980–1990

Шмакова О. Л.
1902–1903

Шнырев Сергей Юрьевич
1993–

Шныров Сергей Васильевич
1930–1932

Шостко Галина Петровна
1934–1982

Шохин Владимир Яковлевич
1970–1974

Шпара Лидия Никитична
1964–

Штейнгейль Л. А.
1903–1904

Штунц Александр Семенович
1912–1914

Шульга Наум Андреевич
1922–1926, 1929–1945

Шумахер Лидия Михайловна
1924–1928

Шутов Дмитрий Илларионович
1937–1983

Щ

Щербаков Аркадий Александрович
1950–1954

Щербаков Борис Васильевич
1972–

Щербаков Георгий Борисович
1943–1947

Щербаков Петр Иванович
1985–1992

Щербачева Елизавета Петровна
1911–1913

Щербинина Мария Петровна
1934–

Э

Эберле Варвара Аполлоновна
1903–1905

Эггерт
Константин Владимирович
1911–1916

Эзов Лазарь Давидович
1936–1945

Эльманович Николай Николаевич
1925–1927

Эржиу Е. Н.
1911–1912

Эфенбах Александр Михайлович
1943–1956

Ю

Юдин Григорий Петрович
1915–1919

Юрасовская Н. Д.
1901–1902

Юргенс Александр Александрович
1905–1908

Юревич Ирина Александровна
1978–1993

Юркевич Тамара М.
1910–1913

Юрская Дарья Сергеевна
1994–

Юрский Сергей Юрьевич
1996–

Юрьева (Юрге)
Маргарита Валентиновна
1947–1990

Юшкевич В. А.
1908–1909

Я

Яковлев Архип Яковлевич
1913–1921

Яковлев Сергей Алексеевич
1968–1971

Яковлев Сергей Георгиевич
1909–1913

Яковлев Яков Семенович
1935–1936

Яковлева Е. Н.
1915–1916

Якубенко Вера Константиновна
1898–1899

Якубовская Ольга Александровна
1923–1947

Якунина Валентина Степановна
1984–1986

Янковский Филипп Олегович
1989–1990

Яншин Михаил Михайлович
1922–1976

Яров Сергей Григорьевич
1925–1959

*Список составлен
М. Н. Бубновой*

Гастроли МХАТ 1900—1998 гг.

Гастроли студий МХАТ, МХАТ-2
и МХАТ им. Горького после 1987 г. в спи-
сок не включены.

Дата	Страна, город	Автор	Название спектакля
1900			
10–13 апреля	Севастополь	А. П. Чехов	“Дядя Ваня”
		А. П. Чехов	“Чайка”
		Г. Гауптман	“Одинокие”
		Г. Ибсен	“Эдда Габлер”
16–23 апреля	Ялта	А. П. Чехов	“Дядя Ваня”
		А. П. Чехов	“Чайка”
		Г. Гауптман	“Одинокие”
		Г. Ибсен	“Эдда Габлер”
1901			
19 февраля – 23 марта	Санкт-Петербург	А. П. Чехов	“Дядя Ваня”
		А. П. Чехов	“Три сестры”
		Г. Гауптман	“Одинокие”
		Г. Гауптман	“Геншель”
		Г. Ибсен	“Доктор Штокман”
1902			
4 марта – 5 апреля	Санкт-Петербург	А. П. Чехов	“Три сестры”
		М. Горький	“Мещане”
		Г. Гауптман	“Микаэль Крамер”
		Г. Ибсен	“Дикая утка”
		Г. Ибсен	“Доктор Штокман”
Вл. И. Немирович- Данченко	“В мечтах”		
1903			
7–23 апреля	Санкт-Петербург	А. П. Чехов М. Горький	“Дядя Ваня” “На дне”
1904			
29 марта– 27 апреля	Санкт-Петербург	А. П. Чехов В. Шекспир	“Вишневый сад” “Юлий Цезарь”
1905			
18–30 апреля	Санкт-Петербург	А. П. Чехов	“Иванов”
		А. П. Чехов	“Вишневый сад”
		А. П. Чехов	“Три сестры”
		А. П. Чехов	“Дядя Ваня”
		А. П. Чехов	“Миниатюры”
		М. Метерлинк	“Там, внутри”
			“Слепые”
			“Непрошенная”
С. А. Найденов	“Блудный сын”		
Е. Н. Чириков	“Иван Мироныч”		

Дата	Страна, город	Автор	Название спектакля
1906			
	Германия, Австро-Венгрия, Царство Польское		
10 февраля– 11 марта	Берлин	А. П. Чехов	“Три сестры”
		А. П. Чехов	“Дядя Ваня”
		М. Горький	“На дне”
		А. К. Толстой	“Царь Федор Иоаннович”
Г. Ибсен	“Доктор Штокман”		
15–17 марта	Дрезден	А. П. Чехов	“Дядя Ваня”
		М. Горький	“На дне”
		А. К. Толстой	“Царь Федор Иоаннович”
20–21 марта	Лейпциг	М. Горький	“На дне”
		А. К. Толстой	“Царь Федор Иоаннович”
24–27 марта	Прага	А. П. Чехов	“Дядя Ваня”
		М. Горький	“На дне”
		А. К. Толстой	“Царь Федор Иоаннович”
29 марта– 8 апреля	Вена	А. П. Чехов	“Дядя Ваня”
		М. Горький	“На дне”
		А. К. Толстой	“Царь Федор Иоаннович”
11 апреля	Карлсруэ	А. П. Чехов	“Дядя Ваня”
12 апреля	Висбаден	А. К. Толстой	“Царь Федор Иоаннович”
15 апреля	Франкфурт на Майне	М. Горький	“На дне”
16 апреля	Дюссельдорф	А. К. Толстой	“Царь Федор Иоаннович”
21–22 апреля	Ганновер	М. Горький	“На дне”
		А. К. Толстой	“Царь Федор Иоаннович”

Дата	Страна, город	Автор	Название спектакля
26 апреля– 2 мая	Варшава	А. П. Чехов	“Дядя Ваня”
		М. Горький	“На дне”
		А. К. Толстой	“Царь Федор Иоаннович”
1907			
23 апреля – 17 мая	Санкт-Петербург	А. П. Чехов	“Дядя Ваня”
		А. П. Чехов	“Три сестры”
		А. С. Грибоедов	“Горе от ума”
		Г. Ибсен	“Бранд”
		К. Гамсун	“Драма жизни”
1908			
14 апреля – 13 мая	Санкт-Петербург	А. П. Чехов	“Вишневый сад”
		А. С. Грибоедов	“Горе от ума”
		Л. Н. Андреев	“Жизнь Человека”
		Г. Ибсен	“Бранд”
		Г. Ибсен	“Доктор Штокман”
		Г. Ибсен	“Росмерсхольм”
1909			
30 марта – 3 мая	Санкт-Петербург	А. П. Чехов	“Три сестры”
		Н. В. Гоголь	“Ревизор”
		К. Гамсун	“У царских врат”
		М. Метерлинк	“Синяя птица”
1910			
19 апреля – 14 мая	Санкт-Петербург	А. П. Чехов	“Вишневый сад”
		А. П. Чехов	“Дядя Ваня”
			Утро памяти
		А. П. Чехова	А. П. Чехова
		А. П. Чехов	“Миниатюры”
		А. К. Толстой	“Царь Федор Иоаннович”
		И. С. Тургенев	“Месяц в деревне”
		А. Н. Островский	“На всякого мудреца довольно простоты”
		К. Гамсун	“У царских врат”
1911			
11 апреля – 15 мая	Санкт-Петербург	А. П. Чехов	“Вишневый сад”
		А. П. Чехов	“Дядя Ваня”
		И. С. Тургенев	“Месяц в деревне”
		Ф. М. Достоевский	“Братья Карамазовы”
		С. С. Юшкевич	“Miserege”
		К. Гамсун	“У жизни в лапах”
1912			
26 марта– 26 апреля	Санкт-Петербург	А. П. Чехов	“Вишневый сад”
		Л. Н. Толстой	“Живой труп”
		Ф. М. Достоевский	“Братья Карамазовы”
			И. С. Тургенев
			И. С. Тургенев
			В. Шекспир

Дата	Страна, город	Автор	Название спектакля
3–14 мая	Варшава	А. П. Чехов	“Вишневый сад”
		А. П. Чехов	“Три сестры”
		Л. Н. Толстой	“Живой труп”
		Ф. М. Достоевский	“Братья Карамазовы”
		И. С. Тургенев	“Месяц в деревне”
		К. Гамсун	“У царских врат”
1913			
15 апреля – 14 мая	Санкт-Петербург	А. П. Чехов	“Вишневый сад”
		Ф. М. Достоевский	“Братья Карамазовы”
		А. К. Толстой	“Царь Федор Иоаннович”
		Л. Н. Андреев	“Екатерина Ивановна”
		Мольер	“Брак поневоле”
		Г. Ибсен	“Мнимый больной”
			“Пер Гюнт”
1914			
18–31 мая	Одесса	А. П. Чехов	“Вишневый сад”
		Ф. М. Достоевский	“Братья Карамазовы”
		А. Н. Островский	“На всякого мудреца довольно простоты”
		А. К. Толстой	“Царь Федор Иоаннович”
		И. С. Тургенев	“Нахлебник”
			“Провинциалка”
1914			
7 апреля – 13 мая	Санкт-Петербург	Ф. М. Достоевский	“Николай Ставрогин”
		К. Гольдони	“Хозяйка гостиницы”
		И. С. Тургенев	“Нахлебник”
			“Где тонко, там и рвется”
			“Провинциалка”
		Мольер	“Брак поневоле”
		Л. Н. Андреев	“Мнимый больной”
			“Мысль”
1914			
17 мая – 1 июня	Киев	А. Н. Островский	“На всякого мудреца довольно простоты”
		А. П. Чехов	“Вишневый сад”
		И. С. Тургенев	“Нахлебник”
			“Где тонко, там и рвется”
			“Провинциалка”

Дата	Страна, город	Автор	Название спектакля
		Мольер	“Брак поневоле” “Мнимый больной”
		К. Гамсун	“У жизни в лапах”
1915			
30 апреля— 31 мая	Петроград	А. П. Чехов А. С. Пушкин	“Три сестры” “Пир во время чумы” “Каменный гость” “Моцарт и Сальери”
		М. Е. Салтыков-Щедрин И. Д. Сургучев К. Гольдони	“Смерть Пазухина” “Осенние скрипки” “Хозяйка гостиницы”
1917			
После 29 мая (лето)	Харьков	М. Горький	“На дне”
	Ростов-на-Дону	М. Горький	“На дне”
	Екатеринослав	М. Горький	“На дне”
1919			
6 июня—*	Харьков	А. П. Чехов А. П. Чехов	“Вишневый сад” “Дядя Ваня” Концерты
1922			
	Германия, Чехословакия, Югославия, Франция		
26 сентября— 10 октября	Берлин	А. К. Толстой	“Царь Федор Иоаннович”
		А. П. Чехов	“Вишневый сад”
		М. Горький	“На дне”
		А. П. Чехов	“Три сестры”
		И. С. Тургенев Ф. М. Достоевский	“Провинциалка”, “Братя Карамазовы” (отрывки)
20 октября— 2 ноября	Прага	А. К. Толстой	“Царь Федор Иоаннович”
		А. П. Чехов	“Три сестры”
		А. П. Чехов	“Вишневый сад”
		М. Горький	“На дне”
			Концерт: фрагменты из “Горя от ума”, “Юлия Цезаря” и др.
8—19 ноября	Загреб	А. К. Толстой	“Царь Федор Иоаннович”
		А. П. Чехов	“Вишневый сад”

Дата	Страна, город	Автор	Название спектакля
		А. П. Чехов М. Горький	“Три сестры” “На дне”
			Концерт: фрагменты из “Горя от ума”, “Юлия Цезаря” и др.
5—24 декабря	Париж	А. К. Толстой А. П. Чехов М. Горький	“Царь Федор Иоаннович” “Вишневый сад” “На дне”
		И. С. Тургенев Ф. М. Достоевский	Концерт: “Провинциалка”, три сцены из “Братьев Карамазовых”
1923			
	США, Франция		
8 января— 31 марта	Нью-Йорк	А. К. Толстой	“Царь Федор Иоаннович”
		М. Горький	“На дне”
		А. П. Чехов	“Вишневый сад”
		А. П. Чехов	“Три сестры”
		И. С. Тургенев Ф. М. Достоевский	“Провинциалка”, три сцены из “Братьев Карамазовых”
3—21 апреля	Чикаго	А. К. Толстой	“Царь Федор Иоаннович”
		М. Горький	“На дне”
		А. П. Чехов	“Вишневый сад”
		А. П. Чехов	“Три сестры”
23 апреля— 5 мая	Филадельфия	А. К. Толстой	“Царь Федор Иоаннович”
		М. Горький	“На дне”
		А. П. Чехов	“Вишневый сад”
		А. П. Чехов	“Три сестры”
7—19 мая	Бостон	А. К. Толстой	“Царь Федор Иоаннович”
		М. Горький	“На дне”
		А. П. Чехов	“Вишневый сад”
		А. П. Чехов	“Три сестры”
21 мая— 2 июня	Нью-Йорк	А. К. Толстой	“Царь Федор Иоаннович”
		М. Горький	“На дне”
		А. П. Чехов	“Вишневый сад”
		А. П. Чехов	“Три сестры”
12—29 октября	Париж	А. П. Чехов	“Вишневый сад”
		А. П. Чехов	“Иванов”
		А. П. Чехов	“Три сестры”

* Дальнейший трехлетний маршрут и расширение репертуара выехавших с этими спектаклями актеров МХТ (так называемая “качаловская группа”) в списке гастролей нами не прослеживается. В. И. Качалов и часть соопуствовавших ему “художественников” вернулись в Москву 29 мая 1922 г.

Дата	Страна, город	Автор	Название спектакля
		А. Н. Островский	“На всякого мудреца довольно простоты”
		Ф. М. Достоевский	“Братья Карамазовы”
		А. К. Толстой	“Царь Федор Иоаннович”
		К. Гольдони	“Хозяйка гостиницы”
			Концерт
19 ноября – 22 декабря	Нью-Йорк	А. П. Чехов	“Вишневый сад”
		А. П. Чехов	“Иванов”
		М. Горький	“На дне”
		А. Н. Островский	“На всякого мудреца довольно простоты”
		Ф. М. Достоевский	“Братья Карамазовы”
		А. К. Толстой	“Царь Федор Иоаннович”
		К. Гольдони	“Хозяйка гостиницы”
		К. Гамсун	“У жизни в лапах”
		Г. Ибсен	“Доктор Штокман”
24–29 декабря	Филадельфия	А. П. Чехов	“Вишневый сад”
		А. П. Чехов	“Иванов”
		М. Горький	“На дне”
		Ф. М. Достоевский	“Братья Карамазовы”
		А. К. Толстой	“Царь Федор Иоаннович”
		К. Гольдони	“Хозяйка гостиницы”
		К. Гамсун	“У жизни в лапах”
		Г. Ибсен	“Доктор Штокман”
1924	США		
31 декабря 1923 – 5 января 1924	Бостон	А. П. Чехов	“Вишневый сад”
		А. П. Чехов	“Иванов”
		М. Горький	“На дне”
		Ф. М. Достоевский	“Братья Карамазовы”
		А. К. Толстой	“Царь Федор Иоаннович”
		К. Гамсун	“У жизни в лапах”
		Г. Ибсен	“Доктор Штокман”
7–9 января	Нью-Хевен	А. П. Чехов	“Вишневый сад”
		М. Горький	“На дне”
		А. К. Толстой	“Царь Федор Иоаннович”
10–12 января	Хартфорд	А. П. Чехов	“Вишневый сад”
		М. Горький	“На дне”
		А. К. Толстой	“Царь Федор Иоаннович”

Дата	Страна, город	Автор	Название спектакля
13 января – 1 марта	Нью-Йорк	А. П. Чехов	“Вишневый сад”
		А. П. Чехов	“Иванов”
		А. П. Чехов	“Дядя Ваня”
		М. Горький	“На дне”
		Ф. М. Достоевский	“Братья Карамазовы”
		А. К. Толстой	“Царь Федор Иоаннович”
		М. Е. Салтыков-Щедрин	“Смерть Пазухина”
		Г. Ибсен	“Доктор Штокман”
3–8 марта	Нью-Арк	А. П. Чехов	“Вишневый сад”
		А. П. Чехов	“Иванов”
		А. П. Чехов	“Дядя Ваня”
		М. Горький	“На дне”
		Ф. М. Достоевский	“Братья Карамазовы”
		А. К. Толстой	“Царь Федор Иоаннович”
10–15 марта	Бруклин	А. П. Чехов	“Вишневый сад”
		А. П. Чехов	“Иванов”
		А. П. Чехов	“Дядя Ваня”
		М. Горький	“На дне”
		Ф. М. Достоевский	“Братья Карамазовы”
		А. К. Толстой	“Царь Федор Иоаннович”
16–22 марта	Вашингтон	А. П. Чехов	“Вишневый сад”
		А. П. Чехов	“Дядя Ваня”
		М. Горький	“На дне”
		Ф. М. Достоевский	“Братья Карамазовы”
		А. К. Толстой	“Царь Федор Иоаннович”
24–29 марта	Питтсбург	А. П. Чехов	“Вишневый сад”
		А. П. Чехов	“Дядя Ваня”
		М. Горький	“На дне”
		Ф. М. Достоевский	“Братья Карамазовы”
		А. К. Толстой	“Царь Федор Иоаннович”
30 марта – 5 апреля	Кливленд	А. П. Чехов	“Вишневый сад”
		А. П. Чехов	“Дядя Ваня”
		М. Горький	“На дне”
		Ф. М. Достоевский	“Братья Карамазовы”
		А. К. Толстой	“Царь Федор Иоаннович”
6–26 апреля	Чикаго	А. П. Чехов	“Вишневый сад”
		А. П. Чехов	“Иванов”
		А. П. Чехов	“Дядя Ваня”
		М. Горький	“На дне”

Дата	Страна, город	Автор	Название спектакля
		А. Н. Островский	“На всякого мудреца довольно простоты”
		Ф. М. Достоевский	“Братья Карамазовы”
		А. К. Толстой	“Царь Федор Иоаннович”
		М. Е. Салтыков-Щедрин	“Смерть Пазухина”
		Г. Ибсен	“Доктор Штокман”
27 апреля – 3 мая	Детройт	А. П. Чехов	“Вишневый сад”
		М. Горький	“На дне”
		Ф. М. Достоевский	“Братья Карамазовы”
		А. К. Толстой	“Царь Федор Иоаннович”
5–12 мая	Нью-Йорк	А. П. Чехов	“Вишневый сад”
		А. П. Чехов	“Иванов”
		А. П. Чехов	“Дядя Ваня”
		М. Горький	“На дне”
		Ф. М. Достоевский	“Братья Карамазовы”
		А. К. Толстой	“Царь Федор Иоаннович”
			Концерт
1925			
2–13 мая	Тифлис	М. Горький	“На дне”
		А. Н. Островский	“На всякого мудреца довольно простоты”
		А. К. Толстой	“Царь Федор Иоаннович”
		М. Е. Салтыков-Щедрин	“Смерть Пазухина”
		Ф. М. Достоевский	“Братья Карамазовы”
		К. Гамсун	“У жизни в лапах”
8–9 мая	Сормово	Д. Т. Ленский	“Лев Гурыч Синичкин”
		Ч. Диккенс	“Битва жизни”
15–20 мая	Баку	М. Горький	“На дне”
		А. Н. Островский	“На всякого мудреца довольно простоты”
		А. К. Толстой	“Царь Федор Иоаннович”
		М. Е. Салтыков-Щедрин	“Смерть Пазухина”
		К. Гамсун	“У жизни в лапах”
23–28 мая	Ростов-на-Дону	М. Горький	“На дне”
		А. Н. Островский	“На всякого мудреца довольно простоты”

Дата	Страна, город	Автор	Название спектакля
		А. К. Толстой	“Царь Федор Иоаннович”
		М. Е. Салтыков-Щедрин	“Смерть Пазухина”
31 мая – 5 июня	Одесса	М. Горький	“На дне”
		А. Н. Островский	“На всякого мудреца довольно простоты”
		А. К. Толстой	“Царь Федор Иоаннович”
		М. Е. Салтыков-Щедрин	“Смерть Пазухина”
7–15 июнь	Харьков	М. Горький	“На дне”
		А. Н. Островский	“На всякого мудреца довольно простоты”
		А. К. Толстой	“Царь Федор Иоаннович”
		М. Е. Салтыков-Щедрин	“Смерть Пазухина”
		К. Гамсун	“У жизни в лапах”
18–23 июня	Екатеринослав	М. Горький	“На дне”
		А. Н. Островский	“На всякого мудреца довольно простоты”
		А. К. Толстой	“Царь Федор Иоаннович”
		М. Е. Салтыков-Щедрин	“Смерть Пазухина”
		Ф. М. Достоевский	“Братья Карамазовы”
		К. Гамсун	“У жизни в лапах”
25–30 июня	Киев	М. Горький	“На дне”
		А. Н. Островский	“На всякого мудреца довольно простоты”
		А. К. Толстой	“Царь Федор Иоаннович”
		М. Е. Салтыков-Щедрин	“Смерть Пазухина”
		К. Гамсун	“У жизни в лапах”
1927			
31 мая – 30 июня	Ленинград	А. П. Чехов	“Дядя Ваня”
		М. Горький	“На дне”
		А. Н. Островский	“Горячее сердце”
		А. Н. Островский	“На всякого мудреца довольно простоты”
		А. К. Толстой	“Царь Федор Иоаннович”
		А. Р. Кугель	“Николай I и декабристы”
		Д. П. Смолин	“Елизавета Петровна”
		М. Метерлинк	“Синяя птица”

Дата	Страна, город	Автор	Название спектакля
		К. Гамсун П. Кальдерон	“У врат царства” “Дама-невидимка”
1929			
19 июня– 15 июля	Ленинград	А. П. Чехов А. П. Чехов М. Горький В. П. Катаев Л. М. Леонов Вл. З. Масс (по А.-Ф.Деннери и Э. Кормону) К. Гамсун	“Вишневый сад” “Дядя Ваня” “На дне” “Растратчики” “Унтиловск” “Сестры Жерар” “У врат царства”
1930			
15–17 февраля	Ленинград	В. П. Катаев	“Квадратура круга”
10–11 апреля	Ленинград	М. Горький	“На дне”
15 мая – 6 июня	Тифлис	А. П. Чехов А. Н. Островский А. К. Толстой М. Горький Вс. В. Иванов К. Гамсун М. Уоткинс	“Вишневый сад” “Горячее сердце” “Царь Федор Иоаннович” “На дне” “Бронепоезд 14-69” “У врат царства” “Реклама”
7–28 июня	Баку	А. П. Чехов А. Н. Островский А. К. Толстой М. Горький Вс. В. Иванов К. Гамсун М. Уоткинс	“Вишневый сад” “Горячее сердце” “Царь Федор Иоаннович” “На дне” “Бронепоезд 14-69” “У врат царства” “Реклама”
1–20 июля	Харьков	А. П. Чехов М. Горький Вс. В. Иванов К. Гамсун М. Уоткинс	“Вишневый сад” “На дне” “Бронепоезд 14-69” “У врат царства” “Реклама”
19–22 октября	Ленинград	Вс. В. Иванов	“Бронепоезд 14-69”
12–15 ноября	Ленинград	С. М. Каргашов	“Наша молодость”
1931			
3–6 февраля	Ленинград	А. К. Толстой	“Царь Федор Иоаннович”
24 февраля– 1 марта	Ленинград	Ф. А. Ваграмов	“Взлет”
1 июня – 15 июля	Ленинград	А. П. Чехов М. Горький А. Н. Островский	“Вишневый сад” “На дне” “Горячее сердце”

Дата	Страна, город	Автор	Название спектакля
		Ф. М. Достоевский Л. Н. Толстой Вс. В. Иванов В. П. Катаев С. М. Каргашов В. М. Киршон К. Гамсун М. Уоткинс	“Дядюшкин сон” “Воскресение” “Бронепоезд 14-69” “Квадратура круга” “Наша молодость” “Хлеб” “У врат царства” “Реклама”
1933			
17 июня – 18 июля	Ленинград	А. П. Чехов М. А. Булгаков	“Вишневый сад” “Дни Турбиных”
1934			
16 июня – 8 июля	Ленинград	М. А. Булгаков К. Гамсун	“Дни Турбиных” “У врат царства”
1935			
30 мая	Таганрог	А. П. Чехов	“Дядя Ваня”
16 июня – 18 июля	Ленинград	М. А. Булгаков Н. А. Венкстерн (по Ч. Диккенсу) К. Гамсун	“Дни Турбиных” “Пиквикский клуб” “У врат царства”
Дальний Восток			
2 июля – 13 августа	Хабаровск, Спасск, Лучки, Воздвиженка, Камень-Рыболов, Новоселище, Гродсково, Ворошилов, Липовцы, Раздолье	В. П. Катаев В. М. Киршон	“Квадратура круга” “Чудесный сплав”
1936			
1–30 июня	Киев	А. П. Чехов М. Горький М. Горький М. Горький А. Н. Островский Н. В. Гоголь А. К. Толстой Л. Н. Толстой М. А. Булгаков А. Е. Корнейчук К. Гамсун Н. А. Венкстерн (по Ч. Диккенсу)	“Вишневый сад” “На дне” “Враги” “В людях” “Горячее сердце” “Мертвые души” “Царь Федор Иоаннович” “Воскресение” “Дни Турбиных” “Платон Кречет” “У врат царства” “Пиквикский клуб”
4–31 июля	Ленинград	А. К. Толстой М. А. Булгаков А. Е. Корнейчук	“Царь Федор Иоаннович” “Дни Турбиных” “Платон Кречет”
1937			
Франция			
7–25 августа	Париж	М. Горький	“Враги”

Дата	Страна, город	Автор	Название спектакля
		Л. Н. Толстой К. А. Тренев	“Анна Каренина” “Любовь Яровая”
1938			
май — июль	Ленинград	А. П. Чехов М. Горький М. Горький А. Н. Островский Л. Н. Толстой М. А. Булгаков А. Е. Корнейчук К. А. Тренев Н. Е. Вирта К. Гамсун М. Метерлинк	“Вишневый сад” “Враги” “На дне” “Горячее сердце” “Анна Каренина” “Дни Турбиных” “Платон Кречет” “Любовь Яровая” “Земля” “У врат царства” “Синяя птица”
1939			
11—27 мая	Горький	М. Горький М. Горький М. Горький А. Н. Островский Ф. М. Достоевский М. А. Булгаков	“На дне” “Враги” “Достигаев и другие” “Таланты и поклонники” “Дядюшкин сон” “Дни Турбиных”
23—31 мая	Сталино	А. П. Чехов М. Горький А. Е. Корнейчук	“Вишневый сад” “На дне” “Платон Кречет”
1—30 июня	Киев	М. Горький М. Горький Ф. М. Достоевский Л. Н. Толстой М. Е. Салтыков-Щедрин А. К. Толстой М. А. Булгаков К. А. Тренев Н. Е. Вирта К. Гамсун М. Метерлинк	“Враги” “Достигаев и другие” “Дядюшкин сон” “Анна Каренина” “Смерть Пазухина” “Царь Федор Иоаннович” “Дни Турбиных” “Любовь Яровая” “Земля” “У врат царства” “Синяя птица”
1940			
Май—июль	Ленинград	М. Горький А. Н. Островский Л. Н. Толстой Н. В. Гоголь М. Е. Салтыков-Щедрин А. К. Толстой М. А. Булгаков К. А. Тренев Мольер М. Метерлинк	“Враги” “Трудовой хлеб” “Анна Каренина” “Мертвые души” “Смерть Пазухина” “Царь Федор Иоаннович” “Дни Турбиных” “Любовь Яровая” “Тартюф” “Синяя птица”

Дата	Страна, город	Автор	Название спектакля
1941			
8—21 апреля	Ленинград	М. А. Булгаков Мольер Р. Шеридан	“Дни Турбиных” “Тартюф” “Школа злословия”
17—23 июня	Минск	М. Горький Мольер Р. Шеридан	“На дне” “Тартюф” “Школа злословия”
11 ноября 1941 — 15 июля 1942	Саратов	А. П. Чехов М. Горький А. Н. Островский Л. Н. Толстой А. К. Толстой Н. Ф. Погодин Р. Шеридан	“Три сестры” “На дне” “Горячее сердце” “Анна Каренина” “Царь Федор Иоаннович” “Кремлевские куранты” “Школа злословия” Творческие вечера и концерты артистов МХАТ
1942			
27 февраля, 5 и 13 марта	Энгельс	М. Горький	“На дне”
20 августа — 27 октября	Свердловск	М. Горький А. Н. Островский А. К. Толстой Н. Ф. Погодин Р. Шеридан	“На дне” “Горячее сердце” “Царь Федор Иоаннович” “Кремлевские куранты” “Школа злословия”
1948			
12—30 июня	Рига	А. П. Чехов М. Горький А. Н. Островский А. Е. Корнейчук	“Три сестры” “На дне” “Последняя жертва” “Платон Кречет”
Ноябрь	Ленинград	М. Горький А. Н. Островский Н. В. Гоголь А. А. Крон	“Враги” “Последняя жертва” “Мертвые души” “Глубокая разведка”
1949			
23 мая— 15 июня	Ленинград	А. П. Чехов А. П. Чехов М. Горький Л. Н. Толстой Л. Н. Толстой Н. В. Гоголь А. Е. Корнейчук А. А. Крон А. А. Суров М. Метерлинк Р. Шеридан О. Уайльд	“Дядя Ваня” “Три сестры” “На дне” “Анна Каренина” “Воскресение” “Мертвые души” “Платон Кречет” “Глубокая разведка” “Зеленая улица” “Синяя птица” “Школа злословия” “Идеальный муж”

Дата	Страна, город	Автор	Название спектакля
17 июня— 6 июля	Киев	А. П. Чехов	“Три сестры”
		М. Горький	“На дне”
		А. Н. Островский	“Поздняя любовь”
		А. Н. Островский	“Последняя жертва”
		А. Н. Островский	“Лес”
		Л. Н. Толстой	“Воскресение”
		М. А. Булгаков	“Последние дни”
		А. А. Крон	“Глубокая разведка”
		Н. Е. Вирта	“Хлеб наш насущный”
		А. А. Суров	“Зеленая улица”
Р. Шеридан	“Школа злословия”		
1950			
Март — апрель	Ленинград	А. Н. Островский	“Поздняя любовь”
		А. Н. Островский	“Таланты и поклонники”
		Н. В. Гоголь	“Мертвые души”
		К. М. Симонов	“Чужая тень”
Сентябрь	Таллин	М. Горький	“Враги”
		А. Н. Островский	“Таланты и поклонники”
		Н. В. Гоголь	“Мертвые души”
		Л. Н. Толстой	“Воскресение”
Декабрь	Ленинград	А. Н. Островский	“Поздняя любовь”
		А. Е. Корнейчук	“Платон Кречет”
		Н. А. Венкстерн (по Ч. Диккенсу)	“Домби и сын”
1951			
Июнь	Иваново	М. Горький	“Враги”
		А. Н. Островский	“Последняя жертва”
		Л. Н. Толстой	“Воскресение”
		К. М. Симонов	“Чужая тень”
1952			
23—24 марта	Ленинград	М. Горький	“Мещане”
Июнь — июль	Ленинград	А. П. Чехов	“Три сестры”
		М. Горький	“Мещане”
		М. Горький	“На дне”
		А. Н. Островский	“Горячее сердце”
		А. Н. Островский	“Последняя жертва”
		Л. Н. Толстой	“Плоды просвещения”
		Л. Н. Толстой	“Воскресение”
		Н. В. Гоголь	“Мертвые души”
		А. А. Крон	“Глубокая разведка”
		Б. А. Лавренев	“Разлом”
К. М. Симонов	“Чужая тень”		
Н. А. Венкстерн (по Ч. Диккенсу)	“Домби и сын”		
О. Уайльд	“Идеальный муж”		

Дата	Страна, город	Автор	Название спектакля
1953			
Июнь	Иваново	А. П. Чехов	“Дядя Ваня”
		М. Горький	“Мещане”
		А. Н. Островский	“Поздняя любовь”
		Н. В. Гоголь	“Мертвые души”
		А. А. Крон	“Глубокая разведка”
Н. А. Венкстерн (по Ч. Диккенсу)	“Домби и сын”		
Октябрь	Ленинград	А. П. Чехов	“Дядя Ваня”
		М. Горький	“Мещане”
		Л. Н. Толстой	“Плоды просвещения”
		Н. А. Венкстерн (по Ч. Диккенсу)	“Домби и сын”
1954			
21 мая— 6 июня	Львов	А. П. Чехов	“Дядя Ваня”
		А. П. Чехов	“Три сестры”
		М. Горький	“Мещане”
		А. Н. Островский	“Последняя жертва”
		А. Н. Островский	“Поздняя любовь”
		Л. Н. Толстой	“Плоды просвещения”
		Л. Н. Толстой	“Воскресение”
		А. А. Крон	“Глубокая разведка”
		К. М. Симонов	“Чужая тень”
		Н. А. Венкстерн (по Ч. Диккенсу)	“Домби и сын”
О. Уайльд	“Идеальный муж”		
9—30 июня	Одесса	А. П. Чехов	“Дядя Ваня”
		А. П. Чехов	“Три сестры”
		М. Горький	“Мещане”
		М. Горький	“Дачники”
		А. Н. Островский	“Последняя жертва”
		А. Н. Островский	“Поздняя любовь”
		Л. Н. Толстой	“Плоды просвещения”
		Л. Н. Толстой	“Воскресение”
		А. А. Крон	“Глубокая разведка”
		В. П. Катаев	“За власть Советов”
К. М. Симонов	“Чужая тень”		
Н. А. Венкстерн (по Ч. Диккенсу)	“Домби и сын”		
О. Уайльд	“Идеальный муж”		
Декабрь	Ленинград	А. П. Чехов	“Дядя Ваня”
		А. Н. Островский	“Поздняя любовь”
		А. Н. Островский	“Лес”
		А. Е. Корнейчук	“Платон Кречет”
1955			
Февраль	Киев	А. П. Чехов	“Дядя Ваня”
		М. Горький	“Мещане”
		А. Е. Корнейчук	“Платон Кречет”

Дата	Страна, город	Автор	Название спектакля
22 мая— 1 июня	Молотов	А. Н. Островский	“Последняя жертва”
		Л. Н. Толстой	“Плоды просвещения”
		К. М. Симонов	“Чужая тень”
		Н. А. Венкстерн (по Ч. Диккенсу)	“Домби и сын”
29 мая— 1 июля	Свердловск	А. П. Чехов	“Дядя Ваня”
		М. Горький	“Мещане”
		М. Горький	“Дачники”
		А. Н. Островский	“Последняя жертва”
		Л. Н. Толстой	“Плоды просвещения”
		Л. Н. Толстой	“Воскресение”
		Н. В. Гоголь	“Мертвые души”
		Б. А. Лавренев	“Лермонтов”
		А. Е. Корнейчук	“Платон Кречет”
		А. В. Софронов	“Сердце не прощает”
		К. М. Симонов	“Чужая тень”
		В. Шекспир	“Двенадцатая ночь”
		О. Уайльд	“Идеальный муж”
13—15 октября	Егорьевск	А. Н. Островский	“Поздняя любовь”
21—22 октября	Орехово-Зуево	А. Н. Островский	“Поздняя любовь”
Декабрь	Харьков	А. П. Чехов	“Дядя Ваня”
		М. Горький	“На дне”
		А. Н. Островский	“Горячее сердце”
		А. Н. Островский	“Последняя жертва”
1956			
Март	Минск	А. Н. Островский	“Последняя жертва”
		А. Н. Островский	“Поздняя любовь”
		Л. Н. Толстой	“Плоды просвещения”
		О. Уайльд	“Идеальный муж”
15 мая— 3 июня	Запорожье	М. Горький	“Мещане”
		А. Д. Сальнский	“Забывтый друг”
		Н. А. Венкстерн (по Ч. Диккенсу)	“Домби и сын”
		О. Уайльд	“Идеальный муж”
8—17 мая	Белград		
	Югославия		
8—17 мая	Белград	А. П. Чехов	“Три сестры”
		Л. Н. Толстой	“Плоды просвещения”
		Н. Ф. Погодин	“Кремлевские куранты”
			Концерт: отрывки из “Анны Карениной” и “Мертвых душ”

Дата	Страна, город	Автор	Название спектакля
15 мая	Нови-Сад		Концерт: отрывки из “Анны Карениной” и “Мертвых душ”
18 мая	Крека	Н. Ф. Погодин	“Кремлевские куранты”
19—21 мая	Сараево	А. П. Чехов	“Три сестры”
		Л. Н. Толстой	“Плоды просвещения”
			Концерт: отрывки из “Анны Карениной” и “Мертвых душ”
22 мая	Титоград		Концерт: отрывки из “Анны Карениной”, “Мертвых душ” и “Кремлевских курантов”
23—30 мая	Загреб	А. П. Чехов	“Три сестры”
		Л. Н. Толстой	“Плоды просвещения”
		Н. Ф. Погодин	“Кремлевские куранты”
			Концерт: отрывки из “Анны Карениной” и “Мертвых душ”
29—31 мая	Люблины	А. П. Чехов	“Три сестры”
		Л. Н. Толстой	“Плоды просвещения”
			Концерт
1 июня	Риека		Концерт: отрывки из “Анны Карениной” и “Мертвых душ”
5—7 июня	Скопье	А. П. Чехов	“Три сестры”
		Л. Н. Толстой	“Плоды просвещения”
			Концерт: отрывки из “Анны Карениной”, “Мертвых душ” и “Кремлевских курантов”

Дата	Страна, город	Автор	Название спектакля
	Болгария		
11–24 июня	София	А. П. Чехов Л. Н. Толстой Н. Ф. Погодин	“Три сестры” “Плоды просвещения” “Кремлевские куранты” Концерт
19–20 июня	Пловдив	А. П. Чехов	“Три сестры” Концерт
5–11 июня	Кривой Рог	М. Горький А. Д. Салынский Н. А. Венкстерн (по Ч. Диккенсу)	“Мещане” “Забывтый друг” “Домби и сын”
13 июня— 2 июля	Днепропетровск	А. Н. Островский А. Д. Салынский Н. А. Венкстерн (по Ч. Диккенсу) О. Уайльд	“Поздняя любовь” “Забывтый друг” “Домби и сын” “Идеальный муж”
4–5 июля	Днепродзержинск	А. Д. Салынский	“Забывтый друг”
	Румыния		
27 июня — 2 июля, 8–9 июля	Бухарест	А. П. Чехов Л. Н. Толстой Н. Ф. Погодин	“Три сестры” “Плоды просвещения” “Кремлевские куранты” Концерты
3–6 июля	Клуж	А. П. Чехов Н. Ф. Погодин	“Три сестры” “Кремлевские куранты” Концерт: отрывки из “Анны Карениной” и “Мертвых душ”
14 сентября— 7 октября	Архангельск	М. Горький А. Н. Островский Л. Н. Толстой А. Д. Салынский О. Уайльд	“Мещане” “Последняя жертва” “Воскресение” “Забывтый друг” “Идеальный муж”
	Чехословакия		
16–25 сентября	Прага	А. П. Чехов А. Н. Островский Н. В. Гоголь Н. Ф. Погодин	“Три сестры” “Горячее сердце” “Мертвые души” “Кремлевские куранты” Концерт

Дата	Страна, город	Автор	Название спектакля
26–27 сентября	Брно	А. П. Чехов Н. Ф. Погодин	“Три сестры” “Кремлевские куранты”
29 сентября— 2 октября	Братислава	А. П. Чехов Н. В. Гоголь Н. Ф. Погодин	“Три сестры” “Мертвые души” “Кремлевские куранты” Концерт
5 октября	Кошице		Концерт: отрывки из “Анны Карениной” и “Мертвых душ”
6 октября	Прешов		Концерт
	Венгрия		
8–10 октября	Будапешт	А. П. Чехов Н. Ф. Погодин	“Три сестры” “Кремлевские куранты” Концерт
1957			
Июнь—июль	Ленинград	А. Н. Островский Л. Н. Толстой Л. Н. Толстой Н. В. Гоголь И. С. Тургенев Н. Ф. Погодин А. Д. Салынский Ф. Шиллер Н. А. Венкстерн (по Ч. Диккенсу) М. Метерлинк О. Уайльд Л. Хеллман	“Последняя жертва” “Плоды просвещения” “Анна Каренина” “Мертвые души” “Дворянское гнездо” “Кремлевские куранты” “Забывтый друг” “Мария Стюарт” “Пиквикский клуб” “Синяя птица” “Идеальный муж” “Осенний сад” Концерты
17–21 ноября	Рязань	А. Н. Островский А. Н. Островский Л. Н. Рахманов	“Поздняя любовь” “Последняя жертва” “Беспокойная старость”
23–25 ноября	Харьков	А. Н. Островский А. Д. Салынский М. Себастьян	“Поздняя любовь” “Забывтый друг” “Безымянная звезда”
Декабрь	Ленинград	А. П. Чехов Л. Н. Рахманов М. Метерлинк	“Дядя Ваня” “Беспокойная старость” “Синяя птица”

Дата	Страна, город	Автор	Название спектакля
1958			
11 января	Харьков	А. Н. Островский	“Поздняя любовь”
21–22 марта	Харьков	М. Горький Б. И. Левантовская	“Мещане” “Дмитрий Стоянов”
23–24 марта	Сталино	М. Горький Б. И. Левантовская	“Мещане” “Дмитрий Стоянов”
30–31 марта	Сормово, Горький	М. Горький	“На дне”
	Англия		
15 мая– 14 июня	Лондон	А. П. Чехов А. П. Чехов А. П. Чехов Л. Н. Рахманов	“Дядя Ваня” “Три сестры” “Вишневый сад” “Беспокойная старость”
	Франция		
18–30 июня	Париж	А. П. Чехов А. П. Чехов А. П. Чехов Л. Н. Рахманов	“Дядя Ваня” “Три сестры” “Вишневый сад” “Беспокойная старость”
	Польша		
3–9 июля	Варшава	А. П. Чехов А. П. Чехов Л. Н. Рахманов	“Вишневый сад” “Три сестры” “Беспокойная старость”
21–22 октября	Орехово-Зуево	А. Н. Островский	“Поздняя любовь”
20–21 ноября	Рязань	А. Н. Островский	“Поздняя любовь”
14 декабря	Орехово-Зуево	Н. Ф. Погодин	“Кремлевские куранты”
	Япония		
5–21 декабря	Токио	А. П. Чехов А. П. Чехов М. Горький Л. Н. Рахманов	“Вишневый сад” “Три сестры” “На дне” “Беспокойная старость”
23–28 декабря	Осака	А. П. Чехов М. Горький	“Вишневый сад” “На дне”
29–30 декабря	Нагоя	А. П. Чехов М. Горький	“Три сестры” “На дне”
1959			
3 января	Явата	М. Горький	“На дне”

Дата	Страна, город	Автор	Название спектакля
4–5 января	Фукуока	А. П. Чехов М. Горький	“Вишневый сад” “На дне”
8–10 января	Токио	А. П. Чехов А. П. Чехов М. Горький	“Вишневый сад” “Три сестры” “На дне”
12–18 января	Владивосток	А. П. Чехов М. Горький Л. Н. Рахманов	“Три сестры” “На дне” “Беспокойная старость” Концерт
20–27 января	Хабаровск	А. П. Чехов А. П. Чехов Л. Н. Рахманов	“Вишневый сад” “Три сестры” “Беспокойная старость”
14–23 февраля	Тула	А. Н. Островский А. Кронин В. А. Раздольский	“Поздняя любовь” “Юпитер смеется” “Дорога через Сокольники”
17 февраля	Щекино	А. Н. Островский	“Поздняя любовь”
4–6 апреля	Рязань	В. А. Раздольский М. Себастьян	“Дорога через Сокольники” “Безымянная звезда”
11–12 апреля	Харьков	Л. Н. Рахманов А. Кронин	“Беспокойная старость” “Юпитер смеется”
13 апреля	Сталино	А. Кронин	“Юпитер смеется”
17 мая	Орехово-Зуево	В. А. Раздольский	“Дорога через Сокольники”
12–30 июня	Ленинград	А. П. Чехов Н. Ф. Погодин В. А. Раздольский А. Кронин	“Вишневый сад” “Третья патетическая” “Дорога через Сокольники” “Юпитер смеется”
3–5 июля	Рыбинск	В. А. Раздольский	“Дорога через Сокольники”
Сентябрь	Иваново	А. Н. Островский Л. Н. Рахманов В. А. Раздольский Г. Фигейредо	“Поздняя любовь” “Беспокойная старость” “Дорога через Сокольники” “Лиса и виноград”
24 октября	Орехово-Зуево	М. Горький	“Мещане”
Ноябрь	Смоленск	М. Горький	“Мещане”

Дата	Страна, город	Автор	Название спектакля
		А. Н. Островский Л. Н. Рахманов	“Поздняя любовь” “Беспокойная старость”
		Г. Фигейредо	“Лиса и виноград”
20–28 декабря	Калуга	Л. Н. Рахманов В. А. Раздольский Г. Фигейредо	“Беспокойная старость” “Дорога через Сокольники” “Лиса и виноград”
1960			
16 января	Электросталь	В. А. Раздольский	“Дорога через Сокольники”
5–7 февраля	Таганрог	А. П. Чехов	“Три сестры”
9 февраля	Ростов-на-Дону	А. П. Чехов	“Три сестры”
25 февраля	Орехово-Зуево	Л. Н. Рахманов	“Беспокойная старость”
21 марта – 4 апреля	Воронеж	А. П. Чехов А. Н. Островский Л. Н. Рахманов Г. Фигейредо	“Дядя Ваня” “Поздняя любовь” “Беспокойная старость” “Лиса и виноград”
9–10 апреля	Серпухов	В. А. Раздольский	“Дорога через Сокольники”
14–23 мая	Брянск	А. Н. Островский Л. Н. Рахманов В. А. Раздольский	“Поздняя любовь” “Беспокойная старость” “Дорога через Сокольники”
13–19 июня	Пенза	М. Горький А. Н. Островский Л. Н. Рахманов В. А. Раздольский Г. Фигейредо	“Мещане” “Поздняя любовь” “Беспокойная старость” “Дорога через Сокольники” “Лиса и виноград”
22 июня–3 июля	Горький	А. П. Чехов А. П. Чехов А. Н. Островский В. А. Раздольский Г. Е. Николаева	“Вишневый сад” “Три сестры” “Поздняя любовь” “Дорога через Сокольники” “Битва в пути”
24–26 июня	Дзержинск	А. Н. Островский Л. Н. Рахманов	“Поздняя любовь” “Беспокойная старость”
27–29 июня	Сормово	Л. Н. Рахманов	“Беспокойная старость”

Дата	Страна, город	Автор	Название спектакля
		В. А. Раздольский	“Дорога через Сокольники”
30 июня, 3 июля	Канавино	А. Н. Островский В. А. Раздольский	“Поздняя любовь” “Дорога через Сокольники”
Сентябрь	Тамбов	А. Н. Островский Л. Н. Рахманов Г. Фигейредо	“Поздняя любовь” “Беспокойная старость” “Лиса и виноград”
Ноябрь	Вологда	А. П. Чехов М. Горький А. Н. Островский Л. Н. Рахманов Л. Хеллман	“Вишневый сад” “Мещане” “Поздняя любовь” “Беспокойная старость” “Осенний сад”
Декабрь	Орел	М. Горький А. Н. Островский Л. Н. Рахманов Л. Хеллман	“Мещане” “Поздняя любовь” “Беспокойная старость” “Осенний сад”
1961			
Май	Жуковский	В. А. Раздольский А. Кронин Г. Фигейредо	“Дорога через Сокольники” “Юпитер смеется” “Лиса и виноград”
Июнь–июль	Киев	А. П. Чехов А. П. Чехов А. П. Чехов М. Горький А. Н. Островский Л. Н. Толстой Ф. М. Достоевский Н. В. Гоголь Н. Ф. Погодин Н. Ф. Погодин В. А. Раздольский Г. Е. Николаева Л. М. Леонов С. И. Алешин Ф. Шиллер М. Метерлинк О. Уайльд Г. Фигейредо Л. Хеллман А. Кронин	“Чайка” “Вишневый сад” “Три сестры” “Мещане” “Поздняя любовь” “Плоды просвещения” “Братья Карамазовы” “Мертвые души” “Кремлевские куранты” Третья патетическая “Дорога через Сокольники” “Битва в пути” “Золотая карета” “Точка опоры” “Мария Стюарт” “Синяя птица” “Идеальный муж” “Лиса и виноград” “Осенний сад” “Юпитер смеется”
16 декабря	Орехово-Зуево	М. Горький	“Мещане”

Дата	Страна, город	Автор	Название спектакля
24–25 декабря	Минск	А. Н. Островский М. Горький	“Поздняя любовь” “Мещане”
1962			
10–13 марта	Горький	М. Горький А. Н. Островский	“Мещане” “Поздняя любовь”
Май	Рязань	А. П. Чехов А. П. Чехов М. Горький Н. Ф. Погодин А. Кронин Г. Фигейредо Л. Хеллман	“Вишневый сад” “Три сестры” “Мещане” “Цветы живые” “Юпитер смеется” “Лиса и виноград” “Осенний сад”
Июнь	Иваново	А. П. Чехов А. Н. Островский Н. Ф. Погодин С. И. Алешин Ф. Шиллер Л. Хеллман	“Три сестры” “Горячее сердце” “Цветы живые” “Все остается людям” “Мария Стюарт” “Осенний сад”
9–10 декабря	Минск	А. Кронин Л. Хеллман	“Юпитер смеется” “Осенний сад”
16–20 декабря	Горький	М. Горький Л. Н. Рахманов Дж. Килти	“На дне” “Беспокойная старость” “Милый лжец”
1963			
1–8 апреля	Курск	Л. Н. Рахманов В. А. Раздольский П. Когоут	“Беспокойная старость” “Дорога через Сокольники” “Дом, где мы родились”
26–27 мая	Одесса	М. Горький А. Кронин	“Мещане” “Юпитер смеется”
1–11 июня	Рыбинск	А. П. Чехов М. Горький А. Н. Островский Л. Н. Рахманов А. Кронин	“Вишневый сад” “Мещане” “Поздняя любовь” “Беспокойная старость” “Юпитер смеется”
4–30 июня	Ярославль	А. П. Чехов А. П. Чехов М. Горький А. Н. Островский Н. Ф. Погодин Л. Н. Рахманов С. И. Алешин	“Вишневый сад” “Три сестры” “Мещане” “Поздняя любовь” “Кремлевские куранты” “Беспокойная старость” “Все остается людям”

Дата	Страна, город	Автор	Название спектакля
		А. Кронин П. Когоут	“Юпитер смеется” “Дом, где мы родились”
1964			
Апрель	Ленинград	А. П. Чехов М. Горький А. Н. Островский Н. Ф. Погодин Вс. В. Иванов Ф. Шиллер П. Когоут	“Вишневый сад” “На дне” “Без вины виноватые” “Кремлевские куранты” “Бронепоезд 14-69” “Мария Стюарт” “Дом, где мы родились”
	Англия		
26 мая–13 июня	Лондон	А. П. Чехов Н. В. Гоголь Н. Ф. Погодин Дж. Килти	“Вишневый сад” “Мертвые души” “Кремлевские куранты” “Милый лжец” Концерт
	Франция		
17–24 июня	Париж	А. П. Чехов Н. В. Гоголь Н. Ф. Погодин	“Вишневый сад” “Мертвые души” “Кремлевские куранты”
	Англия		
26 июня–12 июля	Лондон	Дж. Килти	“Милый лжец”
С 16 июля, 15 спектаклей	Минск, Пятигорск, Кисловодск, Ессентуки, Железноводск, Ростов-на-Дону	Дж. Килти	“Милый лжец”
1965			
	США		
Февраль	Нью-Йорк	А. П. Чехов А. П. Чехов Н. В. Гоголь Н. Ф. Погодин	“Вишневый сад” “Три сестры” “Мертвые души” “Кремлевские куранты”
Май	Ленинград	М. Горький А. Н. Островский Дж. Стейнбек П. Когоут	“Егор Булычов и другие” “Без вины виноватые” “Зима тревоги нашей” “Дом, где мы родились”

Дата	Страна, город	Автор	Название спектакля
3–24 августа	Алма-Ата	А. П. Чехов	“Три сестры”
		М. Горький	“На дне”
		М. Горький	“Мещане”
		М. Горький	“Егор Булычов и другие”
		А. Н. Островский	“Поздняя любовь”
		Л. Н. Толстой	“Плоды просвещения”
		Н. В. Гоголь	“Мертвые души”
		Н. Ф. Погодин	“Кремлевские куранты”
		Л. Г. Зорин	“Друзья и годы”
		Д. А. Гранин	“Иду на грозу”
28 августа–9 сентября	Фрунзе	А. П. Чехов	“Три сестры”
		М. Горький	“На дне”
		М. Горький	“Мещане”
		М. Горький	“Егор Булычов и другие”
		А. Н. Островский	“Поздняя любовь”
		Н. В. Гоголь	“Мертвые души”
		Н. Ф. Погодин	“Кремлевские куранты”
		Д. А. Гранин	“Иду на грозу”
		Л. Г. Зорин	“Друзья и годы”
		А. Кронин	“Юпитер смеется”
11–19 сентября	Ташкент	А. П. Чехов	“Три сестры”
		М. Горький	“На дне”
		М. Горький	“Егор Булычов и другие”
		М. Горький	“Мещане”
		А. Н. Островский	“Поздняя любовь”
		Н. В. Гоголь	“Мертвые души”
		Н. Ф. Погодин	“Кремлевские куранты”
		Л. Г. Зорин	“Друзья и годы”
		А. Кронин	“Юпитер смеется”
		Дж. Килти	“Милый лжец”
1966			
Май	Рязань	М. Горький Л. Кручковский П. Когоут	“На дне” “Возмездие” “Дом, где мы родились”
Сентябрь	Харьков	А. П. Чехов	“Три сестры”
		М. Горький	“Егор Булычов и другие”
		А. Н. Островский	“Поздняя любовь”
		Л. Р. Шейнин	“Тяжкое обвинение”
		Л. Кручковский	“Возмездие”
		А. Кронин	“Юпитер смеется”
П. Когоут	“Дом, где мы родились”		
О. Уайльд	“Идеальный муж”		

Дата	Страна, город	Автор	Название спектакля
1967			
	Болгария		
14 и 21 мая	Пловдив	Н. В. Гоголь Н. Ф. Погодин	“Мертвые души” “Кремлевские куранты”
17–21 мая	Варна	А. П. Чехов Н. В. Гоголь Н. Ф. Погодин	“Вишневый сад” “Мертвые души” “Кремлевские куранты”
23–28 мая	София	Н. В. Гоголь Н. Ф. Погодин	“Мертвые души” “Кремлевские куранты”
		Л. Р. Шейнин В. В. Лаврентьев	“Тяжкое обвинение” “Чти отца своего” Концерт
24 мая	Плевен		Концерт: отрывки из “Кремлевских курантов” и “Мертвых душ”
	Венгрия		
2–11 июня	Будапешт	А. П. Чехов Н. В. Гоголь Н. Ф. Погодин	“Вишневый сад” “Мертвые души” “Кремлевские куранты”
		Л. Р. Шейнин В. В. Лаврентьев	“Тяжкое обвинение” “Чти отца своего”
	Австрия		
15–20 июня	Вена	А. П. Чехов Н. В. Гоголь Н. Ф. Погодин	“Три сестры” “Мертвые души” “Кремлевские куранты”
1968			
12–13 мая	Горький	М. Горький	“Егор Булычов и другие”
	Япония		
4–22 сентября	Токио	А. П. Чехов М. Горький Н. В. Гоголь Н. Ф. Погодин	“Три сестры” “На дне” “Ревизор” “Кремлевские куранты”
		Дж. Килти	“Милый лжец”
27–28 сентября	Кобэ	А. П. Чехов М. Горький	“Три сестры” “На дне”
1969			
6–12 февраля	Ульяновск	М. Горький	“На дне”

Дата	Страна, город	Автор	Название спектакля
		Н. Ф. Погодин	“Кремлевские куранты”
11 марта	Ленинград	Дж. Килти	“Милый лжец”
Май—июнь	Свердловск	А. П. Чехов	“Три сестры”
		А. П. Чехов	“Чайка”
		М. Горький	“На дне”
		М. Горький	“Егор Булычов и другие”
		А. Н. Островский	“Без вины виноватые”
		Н. В. Гоголь	“Ревизор”
		Н. В. Гоголь	“Мертвые души”
		М. А. Булгаков	“Дни Турбиных”
		Н. Ф. Погодин	“Кремлевские куранты”
		Л. Р. Шейнин	“Тяжкое обвинение”
		А. и П. Тур	“Чрезвычайный посол”
		В. В. Лаврентьев	“Чти отца своего”
		А. П. Штейн	“Вдовец”
		А. Кронин	“Юпитер смеется”
О. Уайльд	“Идеальный муж”		
Дж. Килти	“Милый лжец”		
Ж. Ануй	“Жил-был каторжник”		
1970			
	Англия		
25 мая—6 июня	Лондон	А. П. Чехов Н. Ф. Погодин	“Чайка” “Третья патетическая”
10 июня — 7 июля	Киев	А. П. Чехов	“Три сестры”
		А. П. Чехов	“Дядя Ваня”
		А. П. Чехов	“Чайка”
		М. Горький	“Егор Булычов и другие”
		М. Горький	“Враги”
		А. Н. Островский	“Без вины виноватые”
		А. Н. Островский	“Поздняя любовь”
		Н. В. Гоголь	“Ревизор”
		И. С. Тургенев	“Нахлебник”
		М. А. Булгаков	“Дни Турбиных”
		Н. Ф. Погодин	“Кремлевские куранты”
		А. П. Штейн	“Вдовец”
		М. Ф. Шатров	“Шестое июля”
		В. И. Ежов	“Соловьиная ночь”
		А. и П. Тур	“Чрезвычайный посол”
		А. Кронин	“Юпитер смеется”
		Ф. Шиллер	“Мария Стюарт”
О. Уайльд	“Идеальный муж”		
Дж. Килти	“Милый лжец”		
К. Зидаров	“Царская милость”		

Дата	Страна, город	Автор	Название спектакля
3, 17 и 18 октября	Жуковский	А. П. Штейн Э. С. Радзинский	“Вдовец” “О женщине”
24–26 октября	Тамбов	А. Кронин	“Юпитер смеется”
19–21 декабря	Владимир	А. Кронин	“Юпитер смеется”
1971			
6–9 февраля	Владимир	А. П. Штейн	“Вдовец”
14 и 23 февраля	Калининград (Моск. обл.)	А. П. Штейн	“Вдовец”
20 февраля	Жуковский	А. Кронин	“Юпитер смеется”
Май	Киев	А. П. Чехов М. А. Булгаков А. и П. Тур	“Чайка” “Дни Турбиных” “Единственный свидетель”
11–13 сентября	Рязань	А. Кронин	“Юпитер смеется”
20–29 ноября	Днепропетровск	А. Н. Островский	“Без вины виноватые”
		А. и П. Тур	“Единственный свидетель”
		А. Кронин	“Юпитер смеется”
19 декабря	Серпухов	А. Кронин	“Юпитер смеется”
1972			
	Чехословакия		
5–8 декабря	Братислава	А. П. Чехов М. Горький	“Три сестры” “Последние”
11–15 декабря	Прага	А. П. Чехов М. Горький А. и П. Тур	“Три сестры” “Последние” “Единственный свидетель”
1973			
Февраль	Минск	А. П. Чехов М. Горький М. А. Булгаков А. Кронин	“Чайка” “Последние” “Дни Турбиных” “Юпитер смеется”
1974			
	ГДР		
4–9 мая	Берлин	А. П. Чехов М. Горький Г. К. Бокарев	“Три сестры” “Последние” “Сталевары”

Дата	Страна, город	Автор	Название спектакля
12–15 мая	Дрезден	А. П. Чехов М. Горький Г. К. Бокарев	“Три сестры” “Последние” “Сталевары”
17–19 мая	Лейпциг	А. П. Чехов М. Горький Г. К. Бокарев	“Три сестры” “Последние” “Сталевары”
22–25 мая	Карл-Маркс-Штадт	А. П. Чехов М. Горький Г. К. Бокарев	“Три сестры” “Последние” “Сталевары”
18 мая	Коломна	Л. Н. Чекалов	“Иван и Ваня”
19 мая	Луховицы	Л. Н. Чекалов	“Иван и Ваня”
20 мая	Зарайск	Л. Н. Чекалов	“Иван и Ваня”
31 мая – 7 июля	Ленинград	А. П. Чехов А. П. Чехов М. Горький А. Н. Островский А. Н. Островский М. А. Булгаков М. А. Булгаков Н. Ф. Погодин М. М. Роцин М. М. Роцин Г. К. Бокарев Э. Я. Володарский А. Кронин Ф. Шиллер Дж. Килти О. Уайльд А.-Б. Вальехо О. Заградник	“Три сестры” “Чайка” “Последние” “Горячее сердце” “На всякого мудреца довольно простоты” “Дни Турбиных” “Последние дни” “Кремлевские куранты” “Старый Новый год” “Валентин и Валентина” “Сталевары” “Долги наши” “Юпитер смеется” “Мария Стюарт” “Милый лжец” “Идеальный муж” “Сон разума” “Соло для часов с боем”
10 августа	Ленинград	М. Горький	“Последние”
1975			
	Польша		
18 и 19 апреля	Краков	М. Горький	“Последние”
22–24 апреля	Гданьск	М. Горький Г. К. Бокарев	“Последние” “Сталевары”
27–30 апреля	Варшава	М. Горький Г. К. Бокарев	“Последние” “Сталевары”
3 мая (утро и вечер)	Вроцлав	М. Горький Г. К. Бокарев	“Последние” “Сталевары”

Дата	Страна, город	Автор	Название спектакля
	Югославия		
7 мая	Нови-Сад	М. Горький	“Последние”
12–16 мая	Белград	М. Горький Г. К. Бокарев	“Последние” “Сталевары”
30 августа– 28 сентября	Одесса	А. П. Чехов А. Н. Островский М. Горький М. А. Булгаков М. М. Роцин М. М. Роцин М. М. Роцин Л. Г. Зорин Г. К. Бокарев А. Кронин Ф. Шиллер А.-Б. Вальехо О. Заградник	“Чайка” “На всякого мудреца довольно простоты” “Последние” “Дни Турбиных” “Старый Новый год” “Валентин и Валентина” “Эшелон” “Медная бабушка” “Сталевары” “Юпитер смеется” “Мария Стюарт” “Сон разума” “Соло для часов с боем”
28 сентября – 2 октября	Кишинев	А. Н. Островский М. Горький М. М. Роцин А. Кронин	“На всякого мудреца довольно простоты” “Последние” “Валентин и Валентина” “Юпитер смеется”
1976			
5–6 февраля	Ереван	А. И. Гельман	“Заседание парткома”
14–16 апреля	Тбилиси	А. И. Гельман	“Заседание парткома”
Июнь	Вильнюс	А. П. Чехов А. Н. Островский М. Горький М. М. Роцин А. И. Гельман Г. К. Бокарев Т. Уильямс	“Три сестры” “На всякого мудреца довольно простоты” “Последние” “Старый Новый год” “Заседание парткома” “Сталевары” “Сладкоголосая птица юности”
	Болгария		
22–23 сентября	Плевен	М. Горький А. И. Гельман	“Последние” “Заседание парткома”
25–28 сентября	София	А. П. Чехов М. Горький	“Три сестры” “Последние”

Дата	Страна, город	Автор	Название спектакля
		А. И. Гельман	“Заседание парткома”
2–3 октября	Благовещград	М. Горький А. И. Гельман	“Последние” “Заседание парткома”
	Греция		
6–9 октября	Салоники	А. П. Чехов А. П. Чехов М. Горький	“Три сестры” “Чайка” “Последние”
12–17 октября	Афины	А. П. Чехов А. П. Чехов М. Горький	“Три сестры” “Чайка” “Последние”
1977			
	Венгрия		
18–23 ноября	Будапешт	А. П. Чехов М. М. Роцин А. И. Гельман	“Иванов” “Старый Новый год” “Заседание парткома”
26–27 ноября	Мишкольц	М. М. Роцин А. И. Гельман	“Старый Новый год” “Заседание парткома”
25–30 ноября	Минск	И. Друце М. М. Роцин	“Святая святых” “Валентин и Валентина”
1978			
Январь	Ленинград	А. Н. Островский Т. Уильямс	“На всякого мудреца довольно простоты” “Сладкоголосая птица юности”
1 июня – 2 июля	Свердловск	А. П. Чехов М. Горький А. Н. Островский М. М. Роцин М. М. Роцин Л. Г. Зорин А. И. Гельман А. И. Гельман А. Н. Соколова Г. К. Бокарев Э. Я. Володарский А. Д. Кутерницкий И. Друце	“Иванов” “Последние” “На всякого мудреца довольно простоты” “Валентин и Валентина” “Старый Новый год” “Медная бабушка” “Заседание парткома” “Обратная связь” “Эльдорадо” “Сталеваары” “Уходя, оглянись!” “Нина” “Святая святых”

Дата	Страна, город	Автор	Название спектакля
3–30 июня	Челябинск	А. П. Чехов Н. В. Гоголь Ф. М. Достоевский Н. Ф. Погодин М. А. Булгаков А. И. Гельман В. Г. Распутин А. и П. Тур Д. А. Фурманов А. Кронин Ф. Шиллер Т. Уильямс	“Иванов” “Мертвые души” “Село Степанчиково” “Кремлевские куранты” “Дни Турбиных” “Заседание парткома” “Последний срок” “Единственный свидетель” “Мятеж” “Юпитер смеется” “Мария Стюарт” “Сладкоголосая птица юности”
1–2 июля	Нижний Тагил	А. И. Гельман Г. К. Бокарев	“Заседание парткома” “Сталеваары”
Октябрь	Днепропетровск	А. Н. Островский М. М. Роцин А. И. Гельман	“На всякого мудреца довольно простоты” “Валентин и Валентина” “Заседание парткома”
18 декабря	Ярославль	А. И. Гельман	“Заседание парткома”
1979			
	ГДР		
31 марта–5 апреля		А. П. Чехов А. П. Чехов	“Иванов” “Три сестры”
	ФРГ		
6–11 апреля	Дюссельдорф	А. П. Чехов А. П. Чехов А. П. Чехов	“Иванов” “Чайка” “Три сестры”
8 апреля	Вупшпаль	А. П. Чехов	“Иванов”
10 апреля	Кёльн	А. П. Чехов	“Иванов”
1 июня – 4 июля	Киев	А. П. Чехов А. П. Чехов М. Горький А. Н. Островский М. М. Роцин	“Три сестры” “Иванов” “Последние” “На всякого мудреца довольно простоты” “Валентин и Валентина”

Дата	Страна, город	Автор	Название спектакля
		М. М. Роцин	“Старый Новый год”
		А. И. Гельман	“Заседание парткома”
		Г. К. Бокарев	“Сталевары”
		В. Г. Распутин	“Живи и помни”
		В. Г. Распутин	“Последний срок”
		Д. А. Фурманов	“Мятеж”
		А. Н. Соколова	“Эльдорадо”
		Г. И. Полонский	“Репетитор”
		Ф. Шиллер	“Мария Стюарт”
		Т. Уильямс	“Сладкоголосая птица юности”
1980			
28 февраля–7 марта	Киев	М. М. Роцин	“Валентин и Валентина”
		Э. Олби	“Все кончено”
13–18 мая	Брянск	М. Горький М. М. Роцин	“Последние” “Валентин и Валентина”
24–25 мая	Таганрог	А. П. Чехов	“Три сестры”
1–30 июля	Днепропетровск	Ф. М. Достоевский	“Село Степанчиково”
		М. Горький	“Последние”
		Н. Ф. Погодин	“Кремлевские куранты”
		М. А. Булгаков	“Дни Турбиных”
		М. М. Роцин	“Валентин и Валентина”
		А. И. Гельман	“Заседание парткома”
		В. Г. Распутин	“Живи и помни”
		В. Г. Распутин	“Последний срок”
		Г. И. Полонский	“Репетитор”
		А. Кронин	“Юпитер смеется”
		Ф. Шиллер	“Мария Стюарт”
		Т. Уильямс	“Сладкоголосая птица юности”
24 июля	Днепродзержинск	Г. И. Полонский	“Репетитор”
1–10 августа	Донецк	М. А. Булгаков	“Дни Турбиных”
		А. И. Гельман	“Заседание парткома”
		В. Г. Распутин	“Последний срок”
		Ф. Шиллер	“Мария Стюарт”
1981			
10–12 февраля	Ленинград	А. В. Вампилов	“Утиная охота”
13–19 марта	Ленинград	А. П. Чехов	“Иванов”
		А. И. Гельман	“Мы, нижеподписавшиеся”
		А. Н. Соколова	“Эльдорадо”

Дата	Страна, город	Автор	Название спектакля
25 апреля	Ялта	А. П. Чехов	“Иванов”
20–25 мая	Ленинград	Э. Олби	“Все кончено”
16–29 июня	Хабаровск	А. П. Чехов	“Иванов”
		М. Горький	“Последние”
		М. М. Роцин	“Валентин и Валентина”
		А. И. Гельман	“Заседание парткома”
		А. И. Гельман	“Мы, нижеподписавшиеся”
1–14 июля	Владивосток	А. П. Чехов	“Иванов”
		М. Горький	“Последние”
		М. М. Роцин	“Валентин и Валентина”
		А. И. Гельман	“Заседание парткома”
		А. И. Гельман	“Мы, нижеподписавшиеся”
1–10 августа	Донецк	М. М. Роцин	“Валентин и Валентина”
		Г. И. Полонский	“Репетитор”
		А. Кронин	“Юпитер смеется”
1982			
1–12 апреля	Рига	А. П. Чехов	“Иванов”
		А. И. Гельман	“Наедине со всеми”
		Мольер	“Тартюф”
14 апреля	Тбилиси	А. О. Ремез	“Путь”
2–29 сентября	Алма-Ата	А. П. Чехов	“Иванов”
		М. Горький	“Последние”
		М. Горький	“Дачники”
		М. М. Роцин	“Валентин и Валентина”
		А. И. Гельман	“Заседание парткома”
		А. И. Гельман	“Мы, нижеподписавшиеся”
		А. И. Гельман	“Наедине со всеми”
		А. И. Гельман	“Обратная связь”
		А. А. Бек	“Волоколамское шоссе”
		Д. А. Фурманов	“Мятеж”
		А. Н. Соколова	“Эльдорадо”
		С. В. Михалков	“Принц и нищий”
		Мольер	“Тартюф”
22 сентября–3 октября	Фрунзе	А. П. Чехов	“Иванов”
		М. Горький	“Последние”
		А. И. Гельман	“Заседание парткома”
		А. И. Гельман	“Мы, нижеподписавшиеся”
		Мольер	“Тартюф”

Дата	Страна, город	Автор	Название спектакля
11–12 ноября	Ереван	А. П. Чехов	“Иванов”
23 ноября	Магнитогорск	А. И. Гельман	“Заседание парткома”
1983			
	ГДР		
Май	Берлин	А. П. Чехов М. Ф. Шатров	“Чайка” “Так победим!”
Май	Лейпциг	А. П. Чехов М. Ф. Шатров	“Чайка” “Так победим!”
	Болгария		
17–23 мая	София	А. П. Чехов М. Ф. Шатров	“Чайка” “Так победим!”
	Чехословакия		
Май	Братислава	А. П. Чехов М. Ф. Шатров	“Чайка” “Так победим!”
Июнь	Брно	А. П. Чехов М. Ф. Шатров	“Чайка” “Так победим!”
Июнь	Прага	А. П. Чехов М. Ф. Шатров	“Чайка” “Так победим!”
21 июня– 7 июля	Таллин	А. П. Чехов М. Горький А. И. Гельман М. Джавахишвили А. Н. Соколова	“Иванов” “Последние” “Наедине со всеми” “Обвал” “Эльдорадо”
24 ноября– 4 декабря	Ташкент	М. М. Роцин А. И. Гельман	“Валентин и Валентина” “Наедине со всеми”
1984			
6 июня– 2 июля	Минск	А. П. Чехов А. И. Гельман А. Н. Соколова Мольер	“Чайка” “Наедине со всеми” “Эльдорадо” “Тартюф”
	Австрия		
24–28 августа	Зальцбург	А. П. Чехов Мольер	“Чайка” “Тартюф”
3 августа– 4 сентября	Вена	А. П. Чехов М. Ф. Шатров	“Чайка” “Так победим!”
	Венгрия		
8–14 сентября	Будапешт	А. П. Чехов М. Ф. Шатров Мольер	“Чайка” “Так победим!” “Тартюф”

Дата	Страна, город	Автор	Название спектакля
1985			
5 февраля	Таганрог	А. П. Чехов	“Чеховские страницы”
7–10 февраля	Ялта	А. П. Чехов	“Чеховские страницы”
	Польша		
15–16 апреля	Вроцлав	А. П. Чехов	“Чайка”
19–23 апреля	Варшава	А. П. Чехов М. Ф. Шатров	“Чайка” “Так победим!”
26–27 апреля	Краков	А. П. Чехов	“Чайка”
30 мая – 14 июня	Томск	А. П. Чехов М. Горький М. М. Роцин М. М. Роцин М. М. Роцин А. И. Гельман М. Ф. Шатров	“Иванов” “Последние” “Валентин и Валентина” “Старый Новый год” “Эшелон” “Заседание парткома” “Так победим!”
19 июня – 4 июля	Красноярск	А. П. Чехов М. Горький М. М. Роцин М. М. Роцин М. М. Роцин А. И. Гельман М. Ф. Шатров	“Иванов” “Последние” “Валентин и Валентина” “Старый Новый год” “Эшелон” “Заседание парткома” “Так победим!”
1986			
6 июня– 7 июля	Ленинград	А. П. Чехов М. М. Роцин А. И. Гельман М. Ф. Шатров М. Джавахишвили Мольер	“Чайка” “Старый Новый год” “Скамейка” “Так победим!” “Обвал” “Тартюф”
	Югославия		
24 сентября– 2 октября	Белград	А. П. Чехов	“Чайка”
1987			
	Монголия		
8–13 июня	Улан-Батор	М. Ф. Шатров А. Н. Мишарин	“Так победим!” “Серебряная свадьба”

Дата	Страна, город	Автор	Название спектакля
1988			
	ФРГ		
15–16 января	Мюнхен	Н. А. Павлова	“Вагончик”
27–29 января	Мюнхен	А. И. Гельман М. Е. Апарцев, Б. В. Щербаков	“Наедине со всеми” “Дорогие мои, хорошие”
	Япония		
4–28 марта	Токио	А. П. Чехов А. П. Чехов М. М. Роцин	“Дядя Ваня” “Чайка” “Перламутровая Зинаида”
1–7 апреля	Киото	А. П. Чехов	“Чайка”
11–15 апреля	Ялта	А. П. Чехов	“Иванов”
	Франция		
27 сентября– 8 октября	Париж	А. П. Чехов А. П. Чехов	“Чайка” “Дядя Ваня”
1989			
4–31 июля	Пермь	А. П. Чехов А. П. Чехов А. П. Чехов Ф. М. Достоевский М. А. Булгаков М. М. Роцин М. М. Роцин Л. С. Петрушевская А. Н. Мишарин В. К. Арро В. В. Павлов С. Л. Лобозеров Мольер П. Шеффер С. Мрожек	“Дядя Ваня” “Иванов” “Чайка” “Кроткая” “Кабала святош” “Старый Новый год” “Перламутровая Зинаида” “Московский хор” “Серебряная свадьба” “Колея” “Я построил дом” “По соседству мы живем” “Тартюф” “Амадей” “Портрет”
	Англия, Ирландия		
14–25 сентября	Лондон, Дублин	А. П. Чехов А. П. Чехов	“Чайка” “Дядя Ваня”
1990			
Апрель	Ялта	А. П. Чехов	“Иванов”
10–12 мая	Таганрог	А. П. Чехов	“Иванов”
	Польша		
15–17 июня	Краков	С. Мрожек	“Портрет”

Дата	Страна, город	Автор	Название спектакля
20–24 июня	Липецк	А. П. Чехов Мольер	“Вишневый сад” “Тартюф”
30 июня – 13 июля	Южно-Сахалинск	А. П. Чехов А. П. Чехов Л. С. Петрушевская Л. С. Петрушевская	“Чайка” “Чеховские страницы” “Московский хор” “Брачная ночь, или 37 мая”
19–31 июля	Петропавловск- Камчатский	А. П. Чехов А. П. Чехов Л. С. Петрушевская	“Чайка” “Чеховские страницы” “Московский хор”
1991			
Апрель	Минск	А. П. Чехов	“Вишневый сад”
11–12 апреля	Липецк	А. П. Чехов	“Вишневый сад”
21–22 мая	Киев	М. А. Булгаков	“Кабала святош”
7–12 июля	Новгород	Е. Соболев А. Фугард	“Последняя ночь Отто Вейнингера” “Несколько танцев под шум дождя”
12–20 сентября	Одесса	Л. С. Петрушевская А. Фугард	“Брачная ночь, или 37 мая” “Несколько танцев под шум дождя”
	Австралия		
Сентябрь	Мельбурн	А. П. Чехов	“Чайка”
25 октября	Красногорск	Л. С. Петрушевская	“Брачная ночь, или 37 мая”
1992			
21–22 февраля	Липецк	А. П. Чехов	“Вишневый сад”
	Венесуэла, Колумбия		
6–25 апреля	Каракас, Богота	А. П. Чехов	“Вишневый сад”
	Украина		
9–10 апреля	Ялта	А. П. Чехов	“Платонов”
	Германия		
15–17 мая	Геттинген	А. П. Чехов Л. С. Петрушевская	“Чайка” “Брачная ночь, или 37 мая”

Дата	Страна, город	Автор	Название спектакля
17–18 мая	Бонн	Л. С. Петрушевская	“Темная комната”
19 мая	Брауншвейг	А. П. Чехов	“Чайка”
1993			
	Украина		
6–11 марта	Киев	А. П. Чехов П. Барц	“Вишневый сад” “Возможная встреча”
2–3 апреля	Ялта	А. П. Чехов	“Иванов”
14–16 апреля	Санкт-Петербург	Мольер	“Тартюф”
26 мая– 2 июня	Санкт-Петербург	А. П. Чехов А. П. Чехов П. Барц	“Дядя Ваня” “Чайка” “Возможная встреча”
1994			
	Германия		
21–23 января	Геттинген	А. П. Чехов Л. С. Петрушевская	“Платонов” “Московский хор”
	Украина		
18–20 февраля	Киев	М. Кулиш	“Блаженный остров”
	Гонконг		
1–2 марта	Гонконг	А. П. Чехов	“Чайка”
	Тайвань		
9–11 марта	Тайбэй	А. П. Чехов	“Чайка”
24 мая– 14 июня	Омск	А. П. Чехов А. И. Гельман, Р. Нельсон Л. С. Петрушевская Л. С. Петрушевская В. П. Гуркин М. Е. Апарцев, Б. В. Щербаков Е. А. Гремина	“Вишневый сад” “Мишин юбилей” “Московский хор” “Брачная ночь, или 37 мая” “Плач в пригоршню” “Дорогие мои, хорошие” “За зеркалом”
7–19 июня	Красноярск	А. И. Гельман, Р. Нельсон Л. С. Петрушевская В. П. Гуркин Мольер	“Мишин юбилей” “Московский хор” “Плач в пригоршню” “Тартюф”
25 июня– 3 июля	Норильск	А. И. Гельман, Р. Нельсон	“Мишин юбилей”

Дата	Страна, город	Автор	Название спектакля
		Л. С. Петрушевская Мольер	“Московский хор” “Тартюф”
10–13 ноября	Самара	Е. А. Гремина	“За зеркалом”
12 декабря	Тула	М. Кулиш	“Блаженный остров”
21–24 декабря	Санкт-Петербург	Е. А. Гремина	“За зеркалом”
1995			
24–27 января	Новосибирск	Е. А. Гремина	“За зеркалом”
9 февраля	Псков	А. С. Пушкин	“Борис Годунов”
10 февраля	Пушкинские горы	А. С. Пушкин	“Борис Годунов”
23–26 марта	Санкт-Петербург	А. И. Гельман, Р. Нельсон	“Мишин юбилей”
			“Волжское турне”
14–16 июня	Ярославль	А. С. Пушкин А. П. Чехов Л. С. Петрушевская А. Ю. Немирович- Данченко	“Борис Годунов” “Сказки Мельпомены” Вечер Чеховского рассказа “Брачная ночь, или 37 мая” “Семь жизней Вл. И. Немировича- Данченко”
17 июня	Кострома		Вечер Чеховского рассказа Л. С. Петрушевская Композиция по произведениям А. Блока “Брачная ночь, или 37 мая” “Портрет поэта”
19–21 июня	Нижний Новгород	А. С. Пушкин А. П. Чехов Композиция по произведениям А. Блока Л. С. Петрушевская А. Ю. Немирович- Данченко	“Борис Годунов” “Сказки Мельпомены” Вечер Чеховского рассказа “Портрет поэта” “Брачная ночь, или 37 мая” “Семь жизней Вл. И. Немировича- Данченко”
22–27 июня	Чебоксары	А. П. Чехов	“Сказки Мельпомены” Вечер Чеховского рассказа

Дата	Страна, город	Автор	Название спектакля
		А. И. Гельман, Р. Нельсон	“Мишин юбилей”
		Л. С. Петрушевская	“Брачная ночь, или 37 мая”
		М. Е. Апарцев, Б. В. Щербаков	“Дорогие мои, хорошие”
		А. Ю. Немирович- Данченко	“Семь жизней Вл. И. Немировича- Данченко”
24 июня	Новочебоксарск		Вечер Чеховского рассказа
26–27 июня	Тольятти		Вечер Чеховского рассказа
		Композиция по произведениям А. Блока	“Портрет поэта”
		Л. С. Петрушевская	“Брачная ночь, или 37 мая”
27–30 июня	Самара	А. С. Пушкин А. П. Чехов	“Борис Годунов” “Сказки Мельпомены” Вечер Чеховского рассказа
		Л. С. Петрушевская	“Брачная ночь, или 37 мая”
		Композиция по произведениям А. Блока	“Портрет поэта”
		А. Ю. Немирович- Данченко	“Семь жизней Вл. И. Немировича- Данченко”
1–4 июля	Сызрань		Вечер Чеховского рассказа
		А. И. Гельман, Р. Нельсон	“Мишин юбилей”
		М. Е. Апарцев, Б. В. Щербаков	“Дорогие мои, хорошие”
		А. Ю. Немирович- Данченко	“Семь жизней Вл. И. Немировича- Данченко”
3–9 июля	Саратов	А. С. Пушкин А. П. Чехов	“Борис Годунов” “Сказки Мельпомены” Вечер Чеховского рассказа
		А. И. Гельман, Р. Нельсон	“Мишин юбилей”
		Л. С. Петрушевская	“Брачная ночь, или 37 мая”
		М. Е. Апарцев, Б. В. Щербаков	“Дорогие мои, хорошие”
		А. Ю. Немирович- Данченко	“Семь жизней Вл. И. Немировича- Данченко”

Дата	Страна, город	Автор	Название спектакля
		Композиция по произведениям А. Блока	“Портрет поэта”
10 июля	Камышин		Вечер Чеховского рассказа
11–13 июля	Волгоград	А. П. Чехов	“Сказки Мельпомены” Вечер Чеховского рассказа
		А. И. Гельман, Р. Нельсон	“Мишин юбилей”
		Л. С. Петрушевская	“Брачная ночь, или 37 мая”
		М. Е. Апарцев, Б. В. Щербаков	“Дорогие мои, хорошие”
		Композиция по произведениям А. Блока	“Портрет поэта”
15–17 июля	Ростов-на-Дону	А. П. Чехов	“Сказки Мельпомены” Вечер Чеховского рассказа
		А. И. Гельман, Р. Нельсон	“Мишин юбилей”
		Л. С. Петрушевская	“Брачная ночь, или 37 мая”
		М. Е. Апарцев, Б. В. Щербаков	“Дорогие мои, хорошие”
		Композиция по произведениям А. Блока	“Портрет поэта”
18 июля	Таганрог		Вечер Чеховского рассказа
5 октября	Рязань	М. Е. Апарцев, Б. В. Щербаков	“Дорогие мои, хорошие”
	Греция		
Октябрь	Салоники	А. П. Чехов	“Дядя Ваня”
1996			
12–16 апреля	Тольятти	И. И. Охлобыстин	“Злодейка, или Крик дельфина”
		Мольер	“Урок женам”
		Мольер	“Урок мужьям”
	Израиль		
5–8 мая	Тель-Авив	А. П. Чехов И. Зингер, И. Фридман	“Чайка” “Тойбеле и ее демон”
9–15 мая	Хайфа	А. П. Чехов И. Зингер, И. Фридман	“Чайка” “Тойбеле и ее демон”

Дата	Страна, город	Автор	Название спектакля
16–20 мая	Иерусалим	А. П. Чехов	“Чайка”
		И. Зингер, И. Фридман	“Тойбеле и ее демон”
21–22 августа	Нижний Новгород	Е. А. Гремина	“За зеркалом”
19–23 ноября	Тольятти	Мольер	“Тартюф”
		И. Зингер, И. Фридман	“Тойбеле и ее демон”
1997			
9 февраля	Псков	А. С. Пушкин	“Скупой рыцарь”
14–16 марта	Санкт-Петербург	И. Бергман	“После репетиции”
28–30 марта	Тольятти	А. И. Гельман, Р. Нельсон	“Мишин юбилей”
	Латвия		
4–11 мая	Рига	А. С. Пушкин	“Борис Годунов”
		А. И. Гельман, Р. Нельсон	“Мишин юбилей”
		И. И. Охлобыстин	“Злодейка, или Крик дельфина”
		И. Бергман	“После репетиции”
		Мольер Мольер	“Урок женам” “Урок мужьям”

Дата	Страна, город	Автор	Название спектакля
	Словакия		
3 июня	Братислава	И. Бергман	“После репетиции”
	Швеция		
25–26 августа	Стокгольм	И. Бергман	“После репетиции”
	Грузия		
14–17 октября	Тбилиси	И. Бергман	“После репетиции”
1998			
	Израиль		
27 января– 3 февраля	Тель-Авив, Назарет, Иерусалим, Ашдод, Кармиэль, Беэр-Шева, Кирият-Хаим	И. Бергман	“После репетиции”
	США		
7–14 февраля	Нью-Йорк	А. П. Чехов	“Три сестры”

Репертуар Первой студии Художественного театра

Данные о количестве представлений не включают спектакли, сыгранные после переформирования студии в Московский Художественный Академический театр Второй.

“Гибель «Надежды»”

Драма в 4 действиях
Г. Гейрманса.
Перевод А. П. Воротникова и Э. Э. Маттерна.
Режиссер Р. В. Болеславский.
Художник И. Я. Гремиславский.
В программках с 1916 г. П. Г. Узунов. В программках 1920-х: “Декорации художников М. В. Лобакова и П. Г. Узунова”.
Премьера 15 января 1913 г.
454 представления.

“Праздник мира”

Пьеса в 3 действиях
Г Гауптмана.
Перевод Л. М. Василевского.
Режиссер Е. Б. Вахтангов.
Декорации М. В. Лобакова.
Музыка Н. Н. Рахманова.
Премьера 15 ноября 1913 г.
96 представлений.

“Сверчок на печи”

Святочный рассказ (4 картины)
Ч. Диккенса.
Инсценировка Б. М. Сушкевича.
Режиссер Б. М. Сушкевич.
Декорации художников М. В. Лобакова и П. Г. Узунова.
В программках 1920-х:
“Декорации М. В. Лобакова”.
Музыка Н. Н. Рахманова.
Премьера 24 ноября 1914 г.
542 представления.

“Калики перехожие”

Трагедия в 3 актах
В. М. Волькенштейна.
Режиссер Р. В. Болеславский.
Художники М. В. Лобаков и П. Г. Узунов.
Музыка по старинным напевам Н. Н. Рахманова.
Премьера 17 апреля 1914 г.
55 представлений.

“Потоп”

Пьеса в 3 действиях
Г. Бергера.
Перевод В. Л. Бинштока и З. А. Венгеровой.
Режиссер Е. Б. Вахтангов.
Декорации художников М. В. Лобакова и П. Г. Узунова.
Премьера 14 декабря 1915 г.
427 представлений.

“Вечер Антона Павловича Чехова”:

“Предложение”,
шутка в одном действии;
“О вреде табака”,
сцена-монолог;
“Ведьма”,
инсценированный рассказ;
“Юбилей”,
шутка в одном действии.
Режиссеры В. Л. Мчедлов, В. В. Готовцев.
Декорации А. В. Андреева
 (“Предложение” и “Ведьма”)
и П. Г. Узунова (“Юбилей”).
Парики Я. И. Гремиславского.
Премьера 22 марта 1916 г.
147 представлений.

“Лебединая песня” (“Калхас”)

Драматический этюд
А. П. Чехова.
(Вместе с “Предложением”,
“Ведьмой” и “Юбилеем”.)
Режиссеры, они же исполнители,
Л. М. Леонидов и Н. Ф. Колин.
Премьера 12 апреля 1917 г.

“Неизлечимый”

Сцена-отрывок
Г. И. Успенского.
(Вместе с пьесами по А. П. Чехову
“О вреде табака”, “Ведьма”, “Юбилей”.)
Режиссеры, они же исполнители,
А. И. Чебан и А. Д. Попов.
Премьера 16 мая 1917 г.

“Двенадцатая ночь, или Как вам угодно”

Комедия в 3 действиях (13 картин)
В. Шекспира.
Перевод П. И. Вейнберга.
[Руководитель постановки
К. С. Станиславский.]
Режиссер Б. М. Сушкевич.
Декорации художника А. В. Андреева.
В программках 1920-х:
“Декорации художника М. В. Лобакова”.
Парики Я. И. Гремиславского.
Музыка Н. Н. Рахманова.
Премьера 25 декабря 1917 г.
221 представление.

“Росмерсхольм”

Пьеса в 3 действиях
Г. Ибсена.
Перевод А. В. и П. Г. Ганзен.
Режиссер Е. Б. Вахтангов.
Декорации художника М. В. Лобакова.
Премьера 26 апреля 1918 г.
19 представлений.

“Дочь Иорто”

Пастушеская трагедия в 3 действиях
Г. Д'Аннунцио.
Перевод А. П. Воротникова.
Режиссеры Н. Н. Бромлей и Л. И. Дейкун.
Декорации художника П. Г. Узунова.
Музыка Н. Н. Рахманова.
Премьера 5 февраля 1919 г.
80 представлений.

“Балладина”

Драматическая поэма в 4 действиях
(11 картин)
Ю. Словацкого.
Перевод К. Д. Бальмонта.
Постановка Р. В. Болеславского.
Художник Р. В. Болеславский.
Композитор Н. Н. Рахманов.
Премьера 2 марта 1920 г.
99 представлений.

“Эрик XIV”

Пьеса в 4 действиях
А. Стриндберга.
Перевод Ю. А. Веселовского.
Постановка Е. Б. Вахтангова.
Режиссеры Е. Б. Вахтангов
и Б. М. Сушкевич.
Художник И. И. Нивинский.
Музыка Н. Н. Рахманова.
Премьера 29 марта 1921 г.
107 представлений.

“Архангел Михаил”

Трагический фарс в 4 действиях
Н. Н. Бромлей.
Постановка Б. М. Сушкевича.
Режиссеры Н. Н. Бромлей
и Б. М. Сушкевич.
Художник В. М. Ходасевич,
декорации выполнены М. В. Лобаковым
и А. И. Благоднаровым.
Музыка Н. Н. Рахманова.
Публичная генеральная репетиция
15 июня 1922 г.
Было дано 5 генеральных репетиций.
Спектакль не был
включен в репертуар.

“Герой”

Комедия в 3 действиях
Дж.-М. Синга.
Перевод К. И. Чуковского.
Режиссер А. Д. Дикий.
Художники А. А. Радаков и М. В. Лобаков.
Костюмы выполнены по эскизам
А. А. Радакова под наблюдением
М. Ф. Михайловой.
Головные уборы И. С. Алексеевой.
Парики Н. А. Алексеева.
Музыка Н. Н. Рахманова.
Премьера 17 января 1923 г.
23 представления.

“Укрощение строптивой”

Комедия в 3 действиях
с прологом и эпилогом
В. Шекспира.
Перевод П. П. Гнедича.
Постановка В. С. Смышляева.
Режиссеры А. И. Чебан и В. С. Смышляев.
Художник Б. А. Матрунин.
Костюмы по эскизам Б. А. Матрунина
выполнены А. Г. Силич, К. Н. Ушаковым и
М. Ф. Михайловой.
Головные уборы И. С. Алексеевой
и Н. С. Смирновой.
Парики и прически Н. А. Алексеева.
Музыка С. А. Кондратьева,
дирижер Н. Н. Рахманов.
Премьера 9 апреля 1923 г.
52 представления.

“Король Лир”

Трагедия в 5 действиях (13 картин)
В. Шекспира.
Перевод А. В. Дружинина.
Режиссер Б. М. Сушкевич.
Художник К. Н. Истомин.
Композитор В. А. Оранский,
дирижер Н. Н. Рахманов.
Костюмы выполнены М. Г. Авдеевой
и М. Ф. Михайловой.

Головные уборы выполнены
И. С. Алексеевой.
Парики и прически выполнены
Н. А. Алексеевым.
Машины для звуковых эффектов
изобретены В. А. Поповым.
Премьера 23 мая 1923 г.
29 представлений.

“Любовь — книга золотая”

Пьеса в 3 действиях
А. Н. Толстого.
Режиссер С. Г. Бирман.
Художник Д. Н. Кардовский.
Костюмы М. Ф. Михайловой.
Парики и прически
Н. А. Алексеева.
Премьера 3 января 1924 г.
30 представлений.

“Расточитель”

Драма (5 картин)
Н. С. Лескова.
Постановка Б. М. Сушкевича.
Режиссеры Н. Н. Бромлей
и А. Д. Дикий.
Художник А. А. Гейрот.
Костюмы выполнены
М. Ф. Михайловой
и К. Н. Ушаковым.
Хор Оперной студии им. К. С.
Станиславского под руковод-
ством
С. А. Крынкина.
Хормейстер А. С. Степанов.
Премьера 15 марта 1924 г.
10 представлений.

В архиве Музея МХАТ сохрани-
лась афиша:

**“Спектакль артистов
Первой студии МХАТ”**

в помещении театра
“Летучая мышь”:
“Конец рассказа” Дж. Лондона;
“Великий вопрос” Дж. Лондона;
“Властелин судьбы” Б. Шоу.
Премьера 3 декабря 1918 г.
Сыгран еще раз 7 декабря 1918 г.
(по данным афиши).
Других сведений не обнаружено.

13 августа 1924 г.
Первая студия преобразована
в Московский Художественный
Академический театр Второй (МХАТ-2).

Составитель
Г. Ю. Бродская

Репертуар Второй студии Художественного театра

Открытие 24 ноября 1916 г. Основу труппы студии составили ученики и воспитанники закрывшейся весной 1916 г. Школы драматического искусства – “Школы трех Николаев”, возглавлявшейся Н. О. Массалитиновым, Н. А. Подгорным и Н. Г. Александровым. Данные о последнем представлении и их количестве даются по книгам протоколов спектаклей. В них не входят представления, которые Вторая студия давала во время гастролей. Самостоятельное существование Второй студии считается прекращенным с 1 сентября 1924 г.

“Зеленое кольцо”

Пьеса в 4 действиях
З. Н. Гиппиус.
Режиссер В. Л. Мчедлов.
Заключительные репетиции провел К. С. Станиславский.
Художники С. Б. Никритин и А. В. Соколов.
Премьера 24 ноября 1916 г.
401 представление.
Последний спектакль в Москве 3 июня 1922 г.

“Младость”

Повесть в диалогах (5 картин)
Л. Н. Андреева.
Режиссеры Н. Н. Литовцева и В. Л. Мчедлов.
Завершал работу над спектаклем К. С. Станиславский.
Художник В. Н. Масютин, декорации исполнены С. Н. Никольским.
Музыка С. И. Потоцкого.
Премьера 13 декабря 1918 г.
371 представление.
Последний спектакль в Москве 22 апреля 1924 г.

“Узор из роз”

Драма в 5 действиях,
6 картинах
Ф. К. Сологуба,
переделанная автором для театра из романа “Барышня Лиза”.
Режиссер В. В. Лужский.
Художник М. П. Горьгинская.
Декорации исполнены Б. А. Матруниным.
Костюмы исполнены Н. П. Ламановой,
К. А. Деллос и В. А. Досс.
Музыка С. И. Потоцкого.
Танцы поставлены А. М. Шаломытовой.
Премьера 19 марта 1920 г.
219 представлений.
Последний спектакль в Москве 23 марта 1924 г.

“Сказка об Иване-дураке и его братьях”

по Л. Н. Толстому.
Пьеса в 8 картинах
М. А. Чехова.
[Постановка К. С. Станиславского.]
Режиссер Б. И. Вершилов.
Художник Б. А. Матрунин.
Костюмы К. Н. Ушакова.
Парики М. Г. Фалеева.
Композитор Ю. С. Сахновский.
Премьера 22 марта 1922 г.
После прекращения самостоятельного существования студии спектакль перешел на Малую сцену МХАТ.
138 представлений.
Последний спектакль в Москве 17 сентября 1928 г.

“Разбойники”

Ф. Шиллера.
Вольный перевод в белых стихах с дописанным эпилогом П. Г. Антокольского.
Постановка Б. И. Вершилова.
Режиссеры Б. И. Вершилов,
Е. С. Телешева, Е. К. Елина, И. Я. Судаков.
Художник В. Л. Юстицкий.
Костюмы выполнены К. Н. Ушаковым

и Т. И. Осиповой.
Парики М. И. Черновой.
Композитор В. А. Оранский.
Премьера 6 марта 1923 г.
42 представления.
Последний спектакль в Москве 11 мая 1923 г.

“Гроза”

А. Н. Островского.
Постановка И. Я. Судакова.
Режиссер Е. С. Телешева.
Художник Б. А. Матрунин.
Композитор В. А. Оранский.
Премьера 13 апреля 1923 г.
45 представлений.
Последний спектакль в Москве 10 мая 1924 г.

“Дама-невидимка”

Комедия в 3 действиях
П. Кальдерона.
Перевод К. Д. Бальмонта.
Постановка Б. И. Вершилова.
Режиссер Л. И. Зуева.
Художник И. И. Нивинский.
Костюмы выполнены Н. П. Ламановой.
Композитор В. А. Оранский.
Танцы поставлены Л. А. Лацелиным.
Сценическое фехтование – Э. Е. Понс.
Премьера 9 апреля 1924 г.
После прекращения самостоятельного существования студии спектакль перешел на Малую сцену МХАТ.
154 представления.
Последний спектакль 18 мая 1927 г.

“Елизавета Петровна”

Трагикомедия
дворцовых переворотов
в 5 действиях
Д. П. Смолина.
Спектакль посвящен памяти В. Л. Мчедлова.
Постановка Л. В. Баратова.
Режиссеры В. Л. Мчедлов,
Л. В. Баратов, Е. С. Телешева,
В. Я. Станицын.
Художник С. И. Иванов.
Парики М. Г. Фалеева
и М. И. Черновой.
Музыка по подлинным материалам (обработка Ю. С. Сахновского).
Премьера 29 марта 1925 г.
на Малой сцене МХАТ.
310 представлений.
Последний спектакль 24 мая 1934 г.

В публичные показы под названием “Дневник студии” включались циклы учебных и самостоятельных работ.

14 февраля 1918 г.

Инсценировка отрывка из романа Н. С. Лескова “Некуда”;

“История лейтенанта Ергунова”

в трех картинах по рассказу И. С. Тургенева;

композиция из **“Белых ночей”** Ф. М. Достоевского.

Режиссеры-педагоги и авторы инсценировок Е. Ф. Краснопольская и Н. О. Массалитинов. (В более поздних программках указывается художник А. В. Соколов, музыка С. И. Потоцкого.)

Март 1919 г.

Инсценировка рассказа А. П. Чехова **“Воры”**;

“Комедия о человеке, который женился на немой женщине”

А. Франса.

Перевод Н. П. Асланова. Режиссер-педагог В. Л. Мчедлов. Художник М. П. Гортинская.

В меняющийся состав показов “Дневника студии” включались инсценировки “Из рассказов” А. П. Чехова (“Иван Матвеевич”, “Егерь”, “Длинный язык”, “Злоумышленник”); режиссер Е. Б. Вахтангов), а также “Разговор двух дам” из поэмы Н. В. Гоголя “Мертвые души”.

*Составитель
И. Н. Виноградская*

Репертуар Третьей студии Художественного театра (Студии им. Евг. Вахтангова)

Студия Е. Б. Вахтангова получила официальное название Третьей студии МХАТ в 1920 году. 13 ноября 1921 г. состоялось ее открытие в собственном помещении. В 1924 году вслед за Первой студией получила самостоятельность под именем “Государственная академическая студия им. Евг. Вахтангова”. В 1926 году получила название Театр им. Евг. Вахтангова.

“Чудо святого Антония”

Комедия М. Метерлинка. Перевод А. П. Воротникова. Постановка Е. Б. Вахтангова. Художник Ю. А. Завадский. Премьера 13 ноября 1921 г. Спектакль прошел 149 раз.

“Вечер А. П. Чехова”

(“Воры”, “Юбилей”, “Свадьба”). Постановка Е. Б. Вахтангова. Премьера 15 ноября 1921 г. Спектакль прошел 32 раза.

“Принцесса Турандот”

Сказка К. Гоцци. Перевод М. А. Осоргина. Постановка Е. Б. Вахтангова. Режиссеры К. И. Котлубай, Ю. А. Завадский, Б. Е. Захава. Художник И. И. Нивинский. Музыка Н. И. Сизова и А. Д. Козловского. Премьера 27 февраля 1922 г. Спектакль на 1997 г. остается в репертуаре Театра им. Евг. Вахтангова.

“Правда — хорошо, а счастье лучше”

Комедия А. Н. Островского. Режиссер Б. Е. Захава. Художник С. П. Исаков. Премьера 20 марта 1923 г. Спектакль прошел 68 раз.

“Женитьба”

Комедия Н. В. Гоголя. Постановка Ю. А. Завадского. Режиссер Б. В. Щукин. Художник С. П. Исаков. Музыка Н. И. Сизова. Премьера 29 января 1924 г. Спектакль прошел 39 раз.

“Комедии Мериме”

(из цикла “Театр Клары Газуль”)

1. “Рай и ад”,
2. “Африканская любовь”,
3. “Карета святых даров”,
4. “Женщина-дьявол”.
Перевод В. Ф. Ходасевича. Постановка А. Д. Попова. Режиссеры П. Г. Антокольский, Н. М. Горчаков. Художник И. И. Нивинский. Музыка Н. И. Сизова. Премьера 19 сентября 1924 г. Спектакль прошел 124 раза.

“Лев Гурыч Синичкин”

Старинный водевиль Д. Т. Ленского. Изменения в тексте Н. Р. Эрдмана. Постановка Р. Н. Симонова. Режиссер О. Н. Басов. Художник Б. Р. Эрдман. Музыка А. Н. Верстовского. Обработка и вставные номера Н. И. Сизова. Премьера 16 декабря 1924 г. Спектакль прошел 279 раз.

“Виринея”

Сцены деревенской жизни Л. Н. Сейфуллиной и В. П. Правдухина. Постановка А. Д. Попова. Режиссер И. М. Толчанов. Художник С. П. Исаков. Премьера 13 октября 1925 г. Спектакль прошел 143 раза.

“Марион де Лорм”

Мелодрама В. Гюго.
Перевод Н. П. Россова.
Постановка Р. Н. Симонова.
Режиссеры
П. Г. Антокольский,
Б. В. Шукин.
Художник И. И. Нивинский.
Музыка Н. И. Сизова.
Премьера
26 января 1926 г.
Спектакль прошел 69 раз.

Репертуар Четвертой студии Художественного театра

“Зойкина квартира”

Пьеса М. А. Булгакова.
Режиссер А. Д. Попов.
Художник С. П. Исаков.
Музыкальный
и шумовой монтаж
А. Д. Козловского.
Премьера
28 октября 1926 г.
Спектакль прошел 200 раз.

*Составитель
О. В. Егوشина*

“Обетованная земля”

Комедия в 4 действиях
С. Моэма.
Перевод Б. Ф. Лебедева.
Режиссеры К. М. Бабанин
[и Н. В. Демидов].
Художник А. А. Талдыкин.
Премьера 23 ноября 1922 г.
235 представлений.

“Своя семья”

Комедия в 3 действиях
А. А. Шаховского,
А. С. Грибоедова
и Н. И. Хмельницкого.
Режиссеры А. Б. Велижев
и К. М. Бабанин.
Художник М. П. Гортинская.
Музыка в антрактах
и в финале пьесы
А. С. Грибоедова.
Премьера 7 февраля 1923 г.
189 представлений.

“Кофейня”

Комедия в 4 действиях
П. П. Муратова.
[Режиссер К. М. Бабанин.]
Художник Н. К. Пеленкин.
Музыка В. А. Оранского.
Премьера 27 февраля 1924 г.
86 представлений.

“Манелик с гор”

Пьеса в 3 действиях
Анхело Химера
в переработке
В. Н. Татарина.
Постановка В. Н. Татарина.
Художник А. А. Талдыкин.
Музыка И. О. Дунаевского.
Спектакль посвящался
памяти Г. С. Бурджалова.
Премьера 23 декабря 1924 г.
60 представлений.

“На земле”

Пьеса в 3 действиях
Павла Низового
[П. Г. Тупикова].
Постановка М. М. Тарханова.
Режиссеры М. М. Тарханов
и И. П. Ворошилов.
Художник А. А. Талдыкин.
Премьера 5 декабря 1925 г.
59 представлений.

**“Не было ни гроша,
да вдруг алтын”**

Комедия в 5 действиях
А. Н. Островского.
Постановка М. М. Тарханова.
Режиссеры И. П. Ворошилов
и И. А. Залесский.
Художник Н. П. Крымов.
Премьера 5 марта 1926 г.
48 представлений.

“Тартюф”

Комедия Мольера.
Перевод В. С. Лихачева.
Постановка М. М. Тарханова.
Режиссеры И. А. Залесский
и Л. И. Дмитревская.
Художник С. П. Исаков.
Премьера 23 ноября 1926 г.
28 представлений.

“Чу-Юн-Вай”

Китайская сказка
в 3 действиях, 6 картинах
Ю. Берстля.
Перевод П. А. Маркова.
Режиссер Н. В. Демидов.
Художник С. П. Исаков.
Музыка С. Н. Василенко.
Танцы поставлены
К. Я. Голейзовским.
Премьера 17 декабря 1926 г.
23 представления.

“Волчья стая”

Пьеса в 3 действиях
Ж. Тудуза.
Русский текст Т. Ч. С.
Режиссеры М. М. Тарханов
и Л. И. Дмитриевская.
Художник А. А. Талдыкин.
Музыка А. В. Голицына.
Танцы поставлены
Н. А. Глан.
Премьера 25 февраля 1927 г.
27 представлений.

“Страсть мистера Маррапита”

Сатирическая комедия
в 3 действиях, 8 картинах
К. Д. Давидовского
по роману А. Хетчисона.
Режиссеры М. М. Тарханов
и И. П. Ворошилов.
Художники А. Д. Гончаров
и Ю. И. Пименов.
Музыка Ю. С. Милотина.
Премьера 7 апреля 1927 г.
9 представлений.

В октябре 1927 г.
Постановлением Коллегии
Наркомпроса РСФСР
Четвертая студия
Художественного театра
преобразована
в Московский
Реалистический театр.

*Составитель
Г. Ю. Бродская*

Репертуар Музыкальной студии Художественного театра (Комическая опера)

Решение о начале работы
Музыкальной студии
было принято летом 1919 г.
В ее состав вошли
сотрудники МХТ и его хористы,
в спектаклях участвовали также
актеры основной труппы
(О. В. Бакланова, В. В. Лужский, Н.
А. Подгорный, К. М. Бабанин, Л. Н.
Булгаков, А. А. Гейрот, Н. П. Кудрявцев,
В. М. Михайлов и др.).
Открытие 16 мая 1920 г.

“Дочь Анго”

Комическая опера
в 3 актах.
Музыка Ш. Лекока.
Русский текст М. П. Гальперина.
Режиссер В. В. Лужский.
Художник М. П. Гортънская.
Костюмы исполнены А. И. Виницкой
и М. П. Николаевой.
Головные уборы В. В. Гельцер.
Парики и прически
М. А. и Я. И. Гремиславских.
Дирижер В. Р. Бакалейников.
Хормейстер Н. М. Сафонов.
Концертмейстер А. В. Митропольская.
Руководитель
Вл. И. Немирович-Данченко.
Премьера 16 мая 1920 г.
на сцене МХАТ.
1101 представление.

“Перикола”

Мелодрама-буфф
в 3 действиях.
Музыка Ж. Оффенбаха.
Русский текст М. П. Гальперина.
Режиссер В. В. Лужский.
Художник П. П. Кончаловский.
Дирижер В. Р. Бакалейников.
Хореографическая часть —
В. А. Рябцев.
Руководитель
Вл. И. Немирович-Данченко.

Премьера 14 июля 1922 г.
1014 представлений
(сведения на 1 июля 1959 г.).

“Лизистрата”

Аристофана.
Автор русского текста
Д. П. Смолин.
Музыка Р. М. Глиэра.
Руководитель постановки
Вл. И. Немирович-Данченко.
Режиссер Л. В. Баратов.
Художник И. М. Рабинович.
Костюмы по эскизам
И. М. Рабиновича А. И. Виницкой.
Грим и парики
М. А. и Я. И. Гремиславских.
Дирижер Б. Л. Изралевский.
Концертмейстеры С. И. Бульковштейн
и Е. А. Скаткина.
Хормейстер К. Н. Шведов.
Танцы поставлены Л. К. Редегей.
Премьера 16 июня 1923 г.
215 представлений.

“Кармен”

[“Карменсита”, “Карменсита и солдат”]
Трагедия на сюжет
новеллы П. Мериме.
Текст К. А. Липскерова.
Музыка оперы Ж. Бизе “Кармен”.
Руководитель постановки
Вл. И. Немирович-Данченко.
Режиссеры Вл. И. Немирович-Данченко,
Л. В. Баратов, К. И. Котлубай.
Установка для хора
и эскизы костюмов
И. М. Рабиновича.
Танцы — Л. К. Редегей.
Концертмейстеры Е. А. Скаткина,
С. И. Бульковштейн, А. В. Митропольская.
Грим и парики
М. А. и Я. И. Гремиславских.
Премьера 4 июня 1924 г.
424 представления.

“Пушкинский спектакль”:

“Алеко” С. В. Рахманинова
(режиссер К. И. Котлубай),
“Бахчисарайский фонтан”
А. С. Аренского
(режиссер В. А. Лосский),
“Клеопатра”
[“Египетские ночи”]
Р. М. Глиэра
(режиссер Л. В. Баратов).
Руководитель спектакля
Вл. И. Немирович-Данченко.
Художники
Н. С. Изнар и И. Я. Гремиславский.
Премьера 11 января 1925 г.
32 представления.

В гастрольную поездку в Европу и США,
начавшуюся в 1925 г.,
Музыкальная студия включила
весь свой репертуар
(наибольший успех выпал
“Карменсите и солдату”).
По возвращении в Москву в 1926 г.,
в связи с ликвидацией
системы студий МХАТ,
она получила полную
самостоятельность
и преобразовалась
в Музыкальный театр
им. Вл. И. Немировича-Данченко.

*Составитель
И. Н. Соловьева*

Репертуар Московского Художественного Академического театра Второго (МХАТ-2)

**Из репертуара Первой студии
Художественного театра****“Гибель «Надежды»”**

Драма в 4 действиях
Г. Гейерманса.
Перевод А. П. Воротникова
и Э. Э. Маттерна.
Режиссер Р. В. Болеславский.
Декорации художников
М. В. Либакова и П. Г. Узунова.

“Сверчок на печи”

Святочный рассказ
в 4 картинах Ч. Диккенса.
Инсценировка Б. М. Сушкевича.
Режиссер Б. М. Сушкевич.
Декорации М. В. Либакова.
Музыка Н. Н. Рахманова.

“Потоп”

Пьеса в 3 действиях
Г. Бергера.
Перевод В. Л. Бинштока
и З. А. Венгеровой.
Режиссер Е. Б. Вахтангов.
Декорации художников
М. В. Либакова и П. Г. Узунова.

**“Двенадцатая ночь,
или Как вам угодно”**

Комедия в 3 действиях,
13 картинах В. Шекспира.
Перевод П. И. Вейнберга.
Режиссер Б. М. Сушкевич.
Художник Б. А. Матрунин.
Музыка Н. Н. Рахманова.

“Эрик XIV”

Пьеса в 4 действиях
А. Стриндберга.
Перевод Ю. А. Веселовского.
Постановка Е. Б. Вахтангова.

Режиссеры Е. Б. Вахтангов
и Б. М. Сушкевич.
Художник И. И. Нивинский.
Музыка Н. Н. Рахманова.

“Король Лир”

Трагедия в 5 действиях,
13 картинах
В. Шекспира.
Перевод А. В. Дружинина.
Режиссер Б. М. Сушкевич.
Художник К. Н. Истомин.
Композитор В. А. Оранский.
Дирижер Н. Н. Рахманов.
Костюмы выполнены
М. Г. Авдеевой
под наблюдением
М. Ф. Михайловой.
Машины для звуковых
эффектов изобретены
В. А. Поповым.

“Любовь — книга золотая”

Пьеса в 3 действиях
А. Н. Толстого.
Режиссер С. Г. Бирман.
Художник Д. Н. Кардовский.
Костюмы выполнены
в мастерской МХАТ-2
под руководством
М. Ф. Михайловой.

“Расточитель”

Драма в 5 картинах
Н. С. Лескова.
Постановка Б. М. Сушкевича.
Режиссеры Н. Н. Бромлей
и А. Д. Дикий.
Художник А. А. Гейрот.
Хормейстер А. В. Свешников.
Костюмы выполнены
в мастерской МХАТ-2
М. Ф. Михайловой
и К. Н. Ушаковым.

Премьеры МХАТ-2

“Гамлет”

Трагедия в 14 картинах
В. Шекспира.
Перевод А. И. Кронеберга.
Режиссеры В. С. Смышляев,
В. Н. Татаринов, А. И. Чебан.
Художник М. В. Лобаков.
Композитор Н. Н. Рахманов.
Хормейстер А. В. Свешников.
Фехтование – Э. Е. Понс.
Декорации выполнены
под руководством Б. А. Матрунина.
Костюмы по эскизам М. В. Лобакова
выполнены А. Г. Силич, Н. П. Иевлевым
и М. Ф. Михайловой.
Премьера 20 ноября 1924 г.

“Блоха”

Увеселительное
военно-драматическое
представление в 4-х переменах,
с музыкальными партиями
всевозможных инструментов,
а также с участием балета
и казачьих войсковых частей,
сочинение Е. И. Замятина
на тему сказа Н. С. Лескова
“Левша”.
Постановка А. Д. Дикого.
Режиссеры В. В. Готовцев и А. Д. Дикий.
Декорации и костюмы Б. М. Кустодиева.
Музыка В. А. Оранского.
Дирижер Н. Н. Рахманов.
Хормейстер А. В. Свешников.
Декорации выполнены
в мастерских МХАТ-2
М. В. Лобаковым и Б. А. Матруниным.
Премьера 11 февраля 1925 г.

“Король Квадратной республики”

Мелодрама в 12 картинах
Н. Н. Бромлей.
Режиссер Б. М. Сушкевич.
Художник Б. А. Матрунин.
Композитор Н. Н. Рахманов.
Танец поставлен Н. С. Греминой.
Костюмы по эскизам Б. А. Матрунина
выполнены А. Г. Силич,
М. Ф. Михайловой и А. А. Грозовым.
Премьера 22 апреля 1925 г.

“Петербург”

Пьеса в 3 действиях, 10 картинах
Андрея Белого.
Режиссеры С. Г. Бирман,
В. Н. Татаринов, А. И. Чебан.

Художники М. В. Лобаков
и Б. А. Матрунин.
Композитор В. А. Оранский.
Дирижер Н. Н. Рахманов.
Хормейстер А. В. Свешников.
Звук – В. А. Попов.
Костюмы по эскизам
М. В. Лобакова и Б. А. Матрунина
выполнены А. А. Грозовым
и коллективом безработных при Губрабисе
под наблюдением М. Ф. Михайловой
и Р. Н. Белоцерковской.
Премьера 14 ноября 1925 г.

“В 1825 году”

(“Но вы погибли не напрасно,
что посеяли, взойдет”)
Пьеса в 3 действиях, 7 картинах
Н. А. Венкстерн.
Постановка Б. М. Сушкевича.
Режиссер И. Н. Берснев.
Художник С. В. Чехонин.
Музыка Н. Н. Рахманова.
Танцы поставлены А. М. Мессерером.
Хормейстер А. В. Свешников.
Костюмы по эскизам С. В. Чехонина
выполнены костюмерной мастерской
ИЗО Посредрабиса
под общим руководством
М. Ф. Михайловой.
Премьера 27 декабря 1925 г.

“Евграф — искатель приключений”

Пьеса в 11 картинах
А. М. Файко.
Постановка Б. М. Сушкевича.
Режиссер С. Г. Бирман.
Художник Н. П. Акимов.
Музыка Н. Н. Рахманова.
Танцы поставлены А. М. Мессерером.
Хормейстер А. В. Свешников.
Костюмы по эскизам Н. П. Акимова выпол-
нены А. Г. Силич и Н. П. Иевлевым под
руководством М. Ф. Михайловой.
Премьера 15 сентября 1926 г.

“Орестея”

Трагедия в 3 актах, 5 картинах
Эсхила.
Перевод С. М. Соловьева.
Постановка В. С. Смышляева.
Режиссеры Б. М. Афонин и В. А. Громов.
Художник Л. А. Никитин.
Музыка В. Н. Крюкова.
Дирижер Н. Н. Рахманов.
Хормейстер А. В. Свешников.
Костюмы по эскизам Л. А. Никитина
выполнены А. Г. Силич
и Государственной мастерской

Посредрабиса
под общим руководством
М. Ф. Михайловой.
Премьера 16 декабря 1926 г.

“Дело”

А. В. Сухово-Кобылина.
3 действия.
Постановка Б. М. Сушкевича.
Художник Н. А. Андреев.
Костюмы по эскизам Н. А. Андреева
выполнены мастерской МХАТ-2
под руководством М. Ф. Михайловой.
Премьера 8 февраля 1927 г.

“Смерть Иоанна Грозного”

А. К. Толстого.
8 картин.

Первая редакция

Постановка В. Н. Татаринова.
Режиссер А. И. Чебан.
Художник С. М. Чехов.
Музыка Н. Н. Рахманова.
Хормейстер А. В. Свешников.
Декорации по эскизам С. М. Чехова выпол-
нены С. М. Чеховым
и М. Н. Тихомировым.
Костюмы по эскизам С. М. Чехова выпол-
нены мастерской МХАТ-2
под руководством М. Ф. Михайловой
и Л. Н. Шнейсес.
Премьера 15 сентября 1927 г.

Вторая редакция

Постановка В. Н. Татаринова.
Режиссер А. И. Чебан.
Оформление скульптора
А. Е. Зеленского.
Композитор Н. Н. Рахманов.
Пляска шута и скomorохов
поставлена Н. С. Холфинным.
Хормейстер А. В. Свешников.
Шумы В. А. Попова.
Декорации выполнены мастерскими
МХАТ-2 под руководством
Я. Н. Борисова и Д. И. Дмитриева.
Портальная железная решетка
работы Г. А. Рощина и П. А. Ивинского.
Костюмы выполнены
мастерской МХАТ-2
под руководством М. Ф. Михайловой.
Премьера 29 марта 1934 г.

“Взятие Бастилии”

Р. Роллана,
3 акта.
Постановка В. С. Смышляева.
Режиссер В. В. Готовцев.

Художник Б. А. Матрунин.
Композитор В. Н. Крюков.
Дирижер Н. Н. Рахманов.
Хормейстер А. В. Свешников.
Костюмы по эскизам
Б. А. Матрунина
выполнены мастерской МХАТ-2
под руководством М. Ф. Михайловой
и Л. М. Шнейвес.
Премьера 5 ноября 1927 г.

“Закат”

И. Э. Бабеля.
7 картин.
Постановка Б. М. Сушкевича.
Художник М. З. Левин.
Музыка Н. Н. Рахманова.
Хормейстер А. В. Свешников.
Костюмы по эскизам М. З. Левина выпол-
нены в мастерских МХАТ-2
под руководством М. Ф. Михайловой
и Л. М. Шнейвес.
Премьера 28 февраля 1928 г.

“Фрол Севастьянов”

Ю. Родиана и П. Н. Зайцева.
6 картин.
[Художественный руководитель постанов-
ки М. А. Чехов.]
Режиссер В. А. Громов.
Художник Б. А. Матрунин.
Хормейстер А. В. Свешников.
Костюмы по эскизам
Б. А. Матрунина
выполнены мастерской МХАТ-2
под руководством М. Ф. Михайловой
и Л. М. Шнейвес.
Премьера 8 мая 1928 г.

“Митькино царство”

Комедия в 4 действиях
К. А. Липскерова.
Режиссеры В. С. Смьшляев
и С. Г. Бирман.
Художник А. А. Арапов.
Музыка Л. А. Половинкина.
Танцы поставлены А. М. Мессерером.
Хормейстер А. В. Свешников.
Звуковые эффекты В. А. Попова.
Декорации по эскизам
А. А. Арапова
выполнены А. А. Араповым и Б. А.
Матруниным.
Костюмы по эскизам А. А. Арапова выпол-
нены мастерской МХАТ-2
под руководством М. Ф. Михайловой
и Ф. О. Жаворонкова.
Премьера 8 декабря 1928 г.

“Человек, который смеется”

Н. Н. Бромлей и В. А. Подгорного
по роману В. Гюго.
7 картин.
Постановка Б. М. Сушкевича.
Художник Н. А. Андреев.
Музыка Н. Н. Рахманова.
Танцы поставлены А. М. Мессерером.
Декорации по эскизам Н. А. Андреева
выполнены мастерскими МХАТ-2
под наблюдением Н. А. Андреева
и Б. А. Матрунина.
Костюмы по эскизам
Н. А. Андреева и М. П. Гортынской выпол-
нены мастерской МХАТ-2
под руководством М. Ф. Михайловой
и Ф. О. Жаворонкова.
Премьера 5 февраля 1929 г.

“Бабы”

[“Любопытство и сплетни”]
по пьесам К. Гольдони
“Бабы сплетни” и “Любопытные”
в обработке Б.Г.Д. [С. Г. Бирман,
С. В. Гиацинтовой, Л. И. Дейкун].
Интермедии и слова песен
К. А. Липскерова.
Режиссеры С. Г. Бирман,
С. В. Гиацинтова, Л. И. Дейкун.
Художник А. А. Арапов.
Музыкальное сопровождение в обработке
Н. Н. Рахманова и В. А. Власова.
Танцы поставлены Н. С. Холфиним.
Декорации по эскизам А. А. Арапова
выполнены мастерской МХАТ-2
под руководством Б. А. Матрунина.
Костюмы по эскизам А. А. Арапова выпол-
нены мастерской МХАТ-2
под руководством М. Ф. Михайловой
Ф. О. Жаворонкова.
Премьера 25 апреля 1929 г.

“Чудак”

Пьеса в 4 действиях
А. Н. Афиногенова.
Режиссеры И. Н. Берсенев
и А. И. Чебан.
Художник Г. П. Руди.
Премьера 14 ноября 1929 г.

“Хижина дяди Тома”

Драматическая композиция
в 3 актах А. Б. и Б. З.
по роману Г. Бичер-Стоу.
Пролог П. Г. Антокольского.
Постановка В. Н. Татаринова.
Режиссер В. В. Готовцев.
Художник М. В. Либаков.
Музыка А. Е. Варламова.

Танцы поставлены
Н. С. Холфиним.
Премьера 5 декабря 1929 г.

“Петр I”

А. Н. Толстого.
10 картин.
Постановка Б. М. Сушкевича.
Художник И. И. Нивинский.
Музыкально-звуковой монтаж
В. А. Попова, Н. Н. Рахманова
и А. В. Свешникова.
Танцы поставлены Н. С. Холфиним.
Дирижер Н. Н. Рахманов.
Хормейстер А. В. Свешников.
Исторические материалы подобраны
Театральной библиотекой
при Малом театре.
Статуя в 6-й картине
работы М. Столпниковой.
Помощники художника Б. В. Иорданский,
Н. Д. Смиряев и Ю. П. Шукин.
Костюмы выполнены мастерской МХАТ-2
под руководством М. Ф. Михайловой
и в мастерских ЦУГЦ под наблюдением
Р. Н. Белоцерковской и М. Ф. Михайловой.
Премьера 23 февраля 1930 г.

“Двор”

А. А. Караваевой.
9 картин.
Режиссеры С. Г. Бирман и А. И. Чебан.
Художник А. А. Арапов.
Музыкальное оформление С. Л. Германова.
Дирижер Н. Н. Рахманов.
Костюмы по эскизам А. А. Арапова выпол-
нены мастерской МХАТ-2
под руководством М. Ф. Михайловой.
Премьера 4 мая 1930 г.

“Светите, звезды!”

Пьеса в 4 действиях
И. К. Микитенко.
Авторизованный перевод
П. Б. Зенкевича.
Постановка Б. М. Сушкевича.
Художник В. В. Дмитриев.
Музыка С. Л. Германова.
Премьера 28 ноября 1930 г.

“Генеральная репетиция”

Рассказ со сцены о московском воору-
женном восстании 1905 года
в 3 частях
Ю. В. Соболева и В. А. Подгорного.
В основе сценических эпизодов отрывки
из художественных произведений:
Ал. Кипена “Октябрь”,

Н. Телешова “Крамола”,
В. Тройнова “Огненный вихрь”;
из воспоминаний участников
декабрьских событий
и из книги В. Владимирова
“Карательная экспедиция”.
Текст рассказчика смонтирован из отрыв-
ков: из статей В. И. Ленина
и М. Н. Покровского; из “Известий
Московского совета рабочих депутатов”
1905 года; из прокламаций РСДРП
и из других подлинных источников.
Постановка И. Н. Берсенева.
Художник А. А. Арапов.
Музыка Н. Н. Рахманова и В. А. Власова.
Шумовое оформление В. А. Попова.
Хормейстер А. В. Свешников.
Декорации выполнены
декоративной мастерской под руковод-
ством Б. А. Матрунина.
Костюмы выполнены
мастерской МХАТ-2
под руководством М. Ф. Михайловой.
Премьера 30 декабря 1930 г.

“Нашествие Наполеона”

Комедия в 3 актах
А. В. Луначарского и А. И. Дейча
по пьесе В. Газенклевера
“Вторжение Наполеона”.
Постановка В. С. Смышляева.
Режиссер А. И. Чебан.
Художник В. Н. Мюллер.
Музыка П. Д. Крылова.
Танцы поставлены М. Г. Геворкян.
Декорации выполнены
декоративной мастерской под руковод-
ством Б. А. Матрунина.
Премьера 18 февраля 1931 г.

“Тень освободителя”

Пьеса в 4 актах
П. С. Сухотина
по произведениям
М. Е. Салтыкова-Щедрина
“Господа Головлевы”,
“Помпадур и помпадурши”,
“Губернские очерки”,
“Невинные рассказы”
и “Сказки”.
Постановка Б. М. Сушкевича.
Художник Д. Л. Крейн.
Композиторы Н. Н. Рахманов (инструмен-
тальная часть)
и А. В. Свешников (вокальная часть).
Лаборант по интермедиям С. В. Образцов.
Танцы и движение — Е. А. Менес.
Декорации выполнены
декоративной мастерской МХАТ-2
под руководством Б. А. Матрунина.

Костюмы выполнены
мастерской МХАТ-2
под руководством М. Ф. Михайловой.
Премьера 11 мая 1931 г.

“Дело чести”

И. К. Микитенко.
4 акта.
Авторизованный перевод
П. Б. Зенкевича.
Постановка Б. М. Сушкевича.
Художник И. И. Нивинский.
Композитор Н. Н. Рахманов (1 и 2 акты)
и А. И. Хачатурян (3 и 4 акты).
Танцы и движение — Н. С. Холфин.
Приборы для шумо-монтажа изобретены
и приспособлены В. А. Поповым.
Декорации выполнены
декоративной мастерской МХАТ-2.
Костюмы выполнены мастерской МХАТ-2
под руководством М. Ф. Михайловой.
Премьера 2 января 1932 г.

“Униженные и оскорбленные”

Ю. В. Соболева
по роману Ф. М. Достоевского.
4 акта, 22 эпизода.
Ответственный руководитель постановки
И. Н. Берсенева.
Постановка И. Н. Берсенева
и С. Г. Бирман.
Художник М. Н. Тихомиров.
Декорации выполнены
мастерской МХАТ-2 под руководством
М. Н. Тихомирова, Я. Н. Борисова
и Д. И. Дмитриева.
Премьера 26 апреля 1932 г.

“Неблагодарная роль”

Комедия в 9 картинах с прологом
А. М. Файко.
Постановка Б. М. Сушкевича.
Художник В. М. Ходасевич.
Музыка Н. Н. Рахманова.
Звуковое оформление В. А. Попова.
Декорации выполнены мастерской МХАТ-2
под руководством М. Н. Тихомирова, Я. Н.
Борисова и Д. И. Дмитриева.
Костюмы выполнены мастерской МХАТ-2
под руководством М. Ф. Михайловой.
Премьера 7 июня 1932 г.

“Земля и небо”

Пьеса в 4 актах, 5 картинах
братьев Тур.
Постановка И. Н. Берсенева.
Художник М. З. Левин.
Музыка Д. Б. Кабалевского.

Звуковое оформление — В. А. Попов.
Декорации выполнены
мастерской МХАТ-2 под руководством
Д. И. Дмитриева и Я. Н. Борисова.
Живописно-декорационные работы
М. Н. Тихомирова и Н. Д. Смиряева.
Костюмы выполнены мастерской МХАТ-2
под руководством М. Ф. Михайловой.
Премьера 7 ноября 1932 г.

“Не все коту масленица”

Пьеса в 3 действиях
А. Н. Островского.
Постановка Л. И. Дейкун.
Сорежиссер А. И. Попова.
Художник Г. А. Палин.
Премьера 30 декабря 1932 г.

“Суд”

Пьеса в 4 действиях, 8 картинах
В. М. Киршона.
Постановка В. Н. Татарина
и А. И. Чебана.
Художник И. И. Нивинский.
Музыкальное оформление —
Н. Н. Рахманов.
Шумы — В. А. Попов.
Консультант по скульптурным работам
В. И. Мухина.
Декорации выполнены
мастерской МХАТ-2 под руководством
Д. И. Дмитриева и Я. Н. Борисова.
Живописно-декорационные работы
М. Н. Тихомирова и Н. Д. Смиряева.
Костюмы выполнены
мастерской МХАТ-2 под руководством
М. Ф. Михайловой.
Премьера 18 апреля 1933 г.

“Двенадцатая ночь, или Как вам угодно”

В. Шекспира.
Комедия в 3 актах, 18 картинах
Перевод А. И. Кронеберга.
Переработка М. Л. Лозинского.
Режиссеры С. В. Гиацинтова
и В. В. Готовцев.
Режиссер-ассистент С. И. Хачатуров.
Художник В. А. Фаворский.
Композитор Н. Н. Рахманов.
Апликация занавесей
С. М. Дунаевой-Хачатуровой.
Дуэль на рапирах поставлена
Ф. К. Огаревым.
Танцы поставлены А. М. Мессерером.
Декорации выполнены
мастерскими МХАТ-2
под руководством М. Н. Тихомирова,
Я. Н. Борисова и Д. И. Дмитриева.

Костюмы выполнены
мастерской МХАТ-2
под руководством
М. Ф. Михайловой.
Премьера 26 декабря 1933 г.

“Часовщик и курица”

Комедия в 4 действиях
И. А. Кочерги.
Постановка И. Н. Берсенева
и С. Г. Бирман.
Художник А. М. Каневский.
Композитор В. Г. Фере.
Режиссер-лаборант С. В. Образцов.
Шумы В. А. Попова.
Декорации выполнены
мастерскими МХАТ-2 под руководством
Е. Я. Назарковской и Я. Н. Борисова.
Костюмы выполнены
мастерской МХАТ-2 под руководством
М. Ф. Михайловой.
Премьера 11 мая 1934 г.

“Хорошая жизнь”

Пьеса в 3 актах
С. И. Амаглобели.
Постановка А. М. Азарина и Б. Н. Норда.
Художник В. А. Шестаков.
Премьера 9 июня 1934 г.

“Испанский священник”

Дж. Флетчера.
Комедия в 3 актах.
Перевод и переработка
М. Л. Лозинского.
Постановка С. Г. Бирман.
Художник А. В. Лентулов.
Композитор В. П. Ширинский.
Танцы поставлены А. М. Мессерером.
Хормейстер А. В. Свешников.
Декорации выполнены
мастерскими МХАТ-2 под руководством
Я. Н. Борисова и Д. И. Дмитриева.
Костюмы выполнены
мастерской МХАТ-2 под руководством
М. Ф. Михайловой.
Премьера 2 декабря 1934 г.

“В овраге”

Композиция сценического текста
в 3 действиях
Ю. В. Соболева
по повести А. П. Чехова.
Постановка Л. И. Дейкун.
Режиссер А. Г. Шишков.
Художник Г. А. Палин.
Композитор Н. Н. Рахманов.
Танцы поставлены Н. С. Холфиним.

Хормейстер А. В. Свешников.
Шумовое оформление В. А. Попова.
Декорации выполнены
мастерскими МХАТ-2 под руководством
Я. Н. Борисова и Д. И. Дмитриева.
Костюмы выполнены
мастерской МХАТ-2
под руководством М. Ф. Михайловой.
Премьера 17 февраля 1935 г.

“Свидание”

Комедия К. Финна.
Постановка А. М. Азарина
и А. И. Чебана.
Художник Б. И. Волков.
Декорации выполнены
мастерскими МХАТ-2 под руководством
С. Д. Грубова и Д. И. Дмитриева.
Аппликации по тюлю и материям выпол-
нены под руководством
С. М. Дунаевой-Хачатуровой.
Костюмы выполнены
мастерской МХАТ-2
под руководством М. Ф. Михайловой.
Премьера 5 апреля 1935 г.

“Комик XVII столетия”

Историческая комедия
в 3 действиях
А. Н. Островского.
Пролог и интермедия
В. В. Каменского.
Постановка Е. А. Гурова и П. Д. Ермилова.
Художник В. Е. Татлин.
Композитор Н. И. Сизов.
Хормейстер А. В. Свешников.
Декорации выполнены
мастерскими МХАТ-2 под руководством
С. Д. Грубова и Е. Я. Назарковской.
Премьера 5 октября 1935 г.

“Мольба о жизни”

Ж. Деваля.
Русский текст С. А. Радзинского.
Постановка И. Н. Берсенева.
Режиссер Б. Н. Норд.
Художник В. А. Фаворский.
Композитор В. П. Ширинский.
Звуковое оформление В. А. Попова.
Декорации написаны В. А. Фаворским,
В. К. Дробышевским, А. М. Ястребковым.
Проработка макетов Е. Я. Назарковской.
Скульптура — И. Я. Слоним.
Костюмы выполнены
мастерской МХАТ-2 под руководством
М. Ф. Михайловой.
Премьера 5 декабря 1935 г.

“Начало жизни”

Л. С. Первомайского.
3 акта.
Перевод Т. О. Стах.
Постановка С. Г. Бирман.
Режиссер А. Г. Шишков.
Художник В. А. Шестаков.
Композитор Н. Н. Рахманов.
Звуковое оформление В. А. Попова.
Премьера 9 февраля 1936 г.

28 февраля 1936 г.
в газете “Правда”
было опубликовано постановление
СНК СССР и ЦК ВКП(б)
о том, что сохранение МХАТ-2
не вызывается необходимостью.
28 и 29 февраля
сыграли два последних
спектакля театра —
“Хорошую жизнь”
и “Мольбу о жизни”.

*Составитель
Г. Ю. Бродская*

Репертуар МХАТ им. М. Горького (1987–1997)

“На дне”

Сцены в 4 действиях
М. Горького.
Постановка К. С. Станиславского
и Вл. И. Немировича-Данченко.
Художник В. А. Симов.
Режиссер возобновления
Т. В. Доронина.
Художник К. К. Тихонов.
Премьера 3 ноября 1987 г.

“Сюжет о Поприщине”

По повести Н. В. Гоголя
“Записки сумасшедшего”,
инсценировка В. Я. Шохина.
Режиссер В. Я. Шохин.
Художник К. К. Тихонов.
Премьера 4 ноября 1987 г.

“Моя жизнь в искусстве”

Литературная композиция
в 2 отделениях
по книге К. С. Станиславского
Е. Е. Поповой-Яхонтовой
и Ю. В. Ларионова.
Моноспектакль Ю. В. Ларионова
к 125-летию со дня рождения
Станиславского.
Режиссер Е. Е. Попова-Яхонтова.
Художник К. К. Тихонов.
Художник по костюму В. И. Севрюкова.
Музыкальное оформление
А. М. Самовер.
Премьера 12 ноября 1987 г.

“Три сестры”

Драма в 4 действиях
А. П. Чехова.
Режиссура
Вл. И. Немировича-Данченко,
Н. Н. Литовцевой и И. М. Раевского.
Художник В. В. Дмитриев.
Режиссеры возобновления
Т. В. Доронина и Л. И. Губанов.
Премьера 24 декабря 1987 г.

“Путь в Мекку”

Пьеса в 2 действиях
А. Фугарда.
Перевод В. Рамзеса.
Режиссер А. М. Азаревич.
Художник Ф. В. Волосенков.
Художник по костюмам В. И. Севрюкова.
Композитор В. М. Немирович-Данченко.
Премьера 12 марта 1988 г.

“Полоумный Журден”

М. А. Булгакова,
мольериана в 3 действиях.
Режиссеры
П. Г. Смидович и Н. Ю. Пузырев.
Художник В. И. Севрюкова.
Музыка П. Г. Смидовича и В. В. Березина.
Песни на стихи Козьмы Пруткова.
Балетмейстер П. Л. Гродницкий.
Премьера 7 апреля 1988 г.

“Старая актриса на роль жены Достоевского”

Э. С. Радзинского.
Пьеса в 3 действиях
с одним антрактом.
Постановка и режиссура Р. Г. Виктюка.
Художник В. А. Боер.
Художник по костюмам В. И. Севрюкова.
Хореограф А. Ю. Сигалова.
Премьера 18 мая 1988 г.

“Мертвые души”

Текст составлен М. А. Булгаковым
по поэме Н. В. Гоголя,
2 акта.
Художественный руководитель постановки
К. С. Станиславский.
Режиссеры
В. Г. Сахновский и Е. С. Телешева.
Художник В. А. Симов.
Режиссер возобновления В. П. Беляков.
Художник Н. П. Богатов.
Композитор В. В. Березин.
Премьера 9 июня 1988 г.

“И будет день (Свалка)”

А. А. Дударева,
2 действия.
Режиссер-постановщик В. Р. Белякович.
Ассистент режиссера А. Кузнецова.
Художник И. А. Бочоришвили.
Художник по костюмам В. И. Севрюкова.
Музыкальное оформление М. Гройсбург.
Премьера 13 октября 1988 г.

“Вишневый сад”

Комедия в 4 действиях
А. П. Чехова.
Спектакль с одним антрактом.
Режиссер-постановщик С. В. Данченко.
Художник по костюмам В. И. Севрюкова.
Музыкальное оформление
В. В. Березина.
Премьера 9 декабря 1988 г.

“Сезон лунатиков”

Драма в стиле рок
А. Сергеева.
Сценические клипы
на стихи Пушкина, Ахматовой,
Гумилева, Заболоцкого,
Мандельштама, Пастернака,
Хармса, Олейникова,
Бродского, Гребенщикова.
Режиссер Н. Х. Бритаева.
Художник И. П. Капитанов.
Художник по пластике Н. В. Карпов.
Премьера 21 декабря 1988 г.

“Прощание с Матёрой”

В. Г. Распутина.
Сценическая композиция
в 1 действии
В. Г. Бондаренко.
Режиссер-постановщик А. С. Борисов.
Художник Г. П. Сотников.
Музыкальное оформление
К. Л. Сергучева.
Премьера 29 декабря 1988 г.

“Послушайте глагол моих”

Литературно-публицистическая композиция
в 2 действиях, 12 картинах В. С.
Непомнящего
по произведениям А. С. Пушкина.
Режиссер-постановщик Б. А. Покровский.
Режиссеры
Л. Ф. Монастырский и Н. В. Пеньков.
Режиссер-балетмейстер М. С. Кисляров.
Художник-постановщик Б. А. Мессерер.
Музыкальное оформление В. В. Березина.
Премьера 19 апреля 1989 г.

“Барьер”

П. Вежинова.
Автор инсценировки С. Б. Семендяева.
Моноспектакль в 2 частях С. Б. Семендяевой.
Режиссер С. Б. Семендяева.
Композитор В. В. Березин.
Премьера 14 мая 1989 г.

“Провинциальная история”

Спектакль в 2 действиях
по пьесе Л. Росебы
“Когда судьба по следу шла за нами”.
Режиссер-постановщик А. В. Шлаустас.
Художник А. А. Милешников.
Художник по костюмам
В. И. Севрюкова.
В спектакле использована
музыка из произведений
Верди, Доницетти, Керубини,
Моцарта, Пуччини
и группы “Наутилус Помпилиус”.
Премьера 10 июня 1989 г.

“Зойкина квартира”

М. А. Булгакова,
трагический фарс в 2 действиях.
Постановка Т. В. Дорониной.
Художник Э. Г. Стенберг.
Художники по костюмам
Н. И. Поваго и В. И. Севрюкова.
Музыкальное оформление
В. В. Березина.
Балетмейстер М. С. Кисляров.
Премьера 24 июня 1989 г.

“...И четыре стены моей жизни...”

У. Льюиса и И. Гладких.
Моноспектакль в 2 частях
Л. А. Кошуковой.
Режиссер Н. Х. Бритаева.
Художник Э. Г. Стенберг.
Музыкальное оформление
В. В. Березина.
Премьера 18 мая 1989 г.

“Бедные люди”

Ф. М. Достоевского.
Инсценировка А. В. Семенова.
Спектакль в 1 действии.
Режиссер А. В. Семенов.
Художник В. А. Сухинин.
Музыкальное оформление
В. В. Березина.
Премьера 14 февраля 1990 г.

“Макбет”

Трагедия в 2 частях
Шекспира.
Перевод Б. Л. Пастернака.
Режиссер-постановщик В. Р. Белякович.
Режиссер-ассистент И. А. Бочоришвили.
Художники Э. Г. Стенберг и Н. И. Поваго.
Музыкальное оформление А. М. Лопухова.
Музыкальный консультант Г. Шушурин.
Премьера 26 февраля 1990 г.

“Французский квартал” (“Вьё Карре”)

Пьеса в 2 действиях
Т. Уильямса.
Перевод И. Головни.
Постановка Т. В. Дорониной.
Художник В. Г. Серебровский.
Художник по костюмам В. И. Севрюкова.
Музыкальное оформление В. В. Березина.
Балетмейстер Г. М. Абрамов.
Премьера 8 июня 1990 г.

“Джой (Милый лжец)”

Дж. Килти.
Комедия в 2 действиях.
Перевод Е. М. Гольшевой и Б. Р. Изакова.
Режиссер-постановщик А. В. Семенов.
Сценография –
А. В. Семенов и А. А. Милешников.
Музыкальное оформление В. В. Березина.
Премьера 7 марта 1991 г.

“Полоумный Журден”

М. А. Булгакова,
мольериана в 3 действиях.
Постановка Т. В. Дорониной.
Ассистент режиссера К. К. Градополов.
Художник В. И. Севрюкова.
Композитор В. В. Березин.
Песни на стихи Козьмы Пруткова.
Балетмейстеры
Т. М. Борисова и А. Г. Колесников.
Премьера 26 марта 1991 г.

“Белая гвардия”

М. А. Булгакова.
Сценическая редакция
МХАТ им. М. Горького.
Постановка Т. В. Дорониной.
Режиссер Ю. В. Горобец.
Художник В. Г. Серебровский.
Художник по костюмам В. И. Севрюкова.
В спектакле принимали участие
курсанты МОВКУ
им. Верховного Совета России.
Военный консультант
подполковник М. М. Шарипов.
Премьера 23 декабря 1991 г.

“Обрыв”

И. А. Гончарова.
Инсценировка Н. С. Рашевской.
Сценическая редакция театра.
Режиссер-постановщик А. П. Созонтов.
Художник В. Н. Архипов.
Художник по костюмам В. И. Севрюкова.
Композитор В. С. Соколов.
Премьера 26 июня 1992 г.

“Пастырь”

Сценическая композиция
С. Е. Кургиняна по мотивам
пьесы М. А. Булгакова
“Батум”.
Режиссер-постановщик С. Е. Кургиняна.
Художник-постановщик В. Ю. Холопкина.
Композитор С. Ю. Коньков.
Премьера 6 ноября 1992 г.

“Аввакум”

Драма в 2 действиях
В. Ю. Малягина.
Постановка Н. В. Пенькова.
Художник В. Г. Серебровский.
Музыкальное оформление В. С. Соколова.
Премьера 27 декабря 1992 г.

“Дорогая Памела”

Д. Патрика,
фарс в 4 картинах.
Перевод Р. Быковой и Г. И. Горина.
Сценическая редакция
МХАТ им. М. Горького.
Режиссер-постановщик А. В. Семенов.
Художник А. А. Милешников.
Художник по костюмам Н. В. Лепилина.
Балетмейстер А. Г. Колесников.
Премьера 5 января 1993 г.

“Женщины в Народном собрании”

Комедия Аристофана.
Сценическая редакция
МХАТ им. М. Горького.
Режиссер-постановщик М. М. Абрамов.
Художник Л. И. Рулева.
Композитор В. С. Соколов.
Стихи к песням Э. М. Вериги.
Балетмейстер Г. И. Шиленкова.
Премьера 8 марта 1993 г.

“Лес”

Комедия в 5 действиях
А. Н. Островского.
Режиссер-постановщик Т. В. Доронина.
Художник В. Г. Серебровский.
Художник по костюмам В. И. Севрюкова.

Музыкальное оформление
В. С. Соколова.
Премьера 3 мая 1993 г.

“Мы идем смотреть “Чапаева”

Пьеса в 2 действиях
О. Данилова.
Сценическая редакция
МХАТ им. М. Горького.
Режиссер-постановщик Т. В. Доронина.
Художник В. Г. Серебровский.
Художник по костюмам В. И. Севрюкова.
Музыкальное оформление
А. М. Самовера и В. С. Соколова.
В спектакле звучат песни Игоря Талькова.
Балетмейстер М. С. Кисляров.
Премьера 7 ноября 1993 г.

“Мадам Александра”

По мотивам комедии Ж. Ануя
“Коломба”.
Режиссер-постановщик Т. В. Доронина.
Художник В. Г. Серебровский.
Художник по костюмам В. И. Севрюкова.
Музыкальное оформление В. С. Соколова.
Премьера 5 февраля 1994 г.

“Доходное место”

Комедия А. Н. Островского.
Спектакль с одним антрактом.
Режиссер-постановщик Т. В. Доронина.
Художник В. Г. Серебровский.
Художник по костюмам В. И. Севрюкова.
Композитор В. С. Соколов.
Музыкальное оформление А. М. Самовера.
Премьера 8 ноября 1994 г.

**“Как мы со Сталиным
обмывали «Сталинскую премию»”**

Сценическая композиция
по мотивам произведений
В. П. Некрасова.
Спектакль в 2 действиях.
Постановка и сценография —
Ю. В. Горобец.
Художник по костюмам
В. И. Севрюкова.
Музыкальное оформление
А. М. Самовера и В. С. Соколова.
Премьера 17 января 1995 г.

“Теркин — жив и будет!”

Сценическое действие
по поэмам М. Алигер и А. Твардовского,
с частушками и песнями военных лет
на стихи Лебедева-Кумача, Суркова,
Ошанина, Фатьянова и Исаковского, ком-

позиторов Блантера, Александрова,
Богословского, Новикова,
Соловьева-Седого, Листова
и И. Дунаевского.
Спектакль к 50-летию Великой Победы.
Постановка и режиссура Т. В. Дорониной.
Режиссеры по пластике
А. З. Закиров и А. Г. Колесников.
Художник В. Г. Серебровский.
Художник по костюмам В. И. Севрюкова.
Музыкальное оформление и аранжировка
В. С. Соколова.
Звуковое оформление
А. М. Самовера и М. А. Леви.
Премьера 8 мая 1995 г.

“Версия «Англетер»”

Пьеса в 2 частях
А. Яковлева.
Спектакль к 100-летию
со дня рождения С. А. Есенина.
Режиссер-постановщик Т. В. Доронина.
Художник В. Г. Серебровский.
Художник по костюмам В. И. Севрюкова.
Музыкальное оформление В. С. Соколова.
Звуковое оформление
А. М. Самовера и М. А. Леви.
Премьера 27 сентября 1995 г.

“Семейные праздники”

Пьеса в 2 действиях
В. И. Белова.
Режиссер-постановщик А. С. Васильев.
Художник Н. П. Емельянов.
Художник по костюмам И. П. Горцева.
Композитор Л. В. Тимошенко.
Звуковое оформление А. М. Самовера.
Премьера 2 июня 1996 г.

“Зыковы”

Сцены М. Горького.
Спектакль в 4 действиях
с одним антрактом.
Режиссер-постановщик А. А. Морозов.
Художник В. Г. Серебровский.
Художник по костюмам В. И. Севрюкова.
Композитор Е. Д. Дога.
Звуковое оформление
А. М. Самовера и М. А. Леви.
Премьера 29 июня 1996 г.

“Ее друзья”

В. С. Розова.
Спектакль в 4 действиях, 8 картинах
с одним антрактом.
Режиссер-постановщик В. И. Усков.
Художник В. Г. Серебровский.
Художник по костюмам В. И. Севрюкова.

Музыкальное оформление В. С. Соколова.
В спектакле использована музыка
Рахманинова, Блантера, И. Дунаевского,
Лепина, Ломова, Новикова.
Балетмейстер А. Г. Колесников.
Премьера 25 января 1997 г.

“Козьма Минин”

Драматическая хроника
А. Н. Островского.
Спектакль без антракта.
Режиссер-постановщик В. Р. Белякович.
Режиссер В. Г. Гришечкин.
Сценография — В. Р. Белякович.
Художник по костюмам
И. А. Бочоришвили и Л. Линкевич.
Музыкальное оформление
А. М. Лопухова и М. А. Леви.
Вокальное оформление М. Б. Короткова.
Премьера 25 июня 1997 г.

*Составитель
Г. Ю. Бродская*

Актерский состав МХАТ им. А. П. Чехова на 1 сентября 1997 г.

Апексимова Ирина Викторовна	Ефремов Михаил Олегович	Медведева Полина Владимировна	Тополянский Олег Матвеевич
Алексеев Александр Геннадьевич	Ефремов Олег Николаевич (художественный руководитель МХАТ им. А. П. Чехова)	Мирошниченко Ирина Петровна	Трошин Валерий Владимирович
Барнет Ольга Борисовна	Жарков Алексей Дмитриевич	Мягков Андрей Васильевич	Феклистов Александр Васильевич
Белозеров Павел Аркадьевич	Жолобов Вячеслав Иванович	Невинный Вячеслав Вячеславович	Хованская Алена Владимировна
Бескорвайный Михаил Витальевич	Зуев Алексей Владимирович	Невинный Вячеслав Михайлович	Чекмазов Эдуард Валентинович
Брусникин Дмитрий Владимирович	Калягин Александр Александрович (художественный руководитель театра “Et caetera”)	Панин Андрей Владимирович	Чепурин Константин Эдуардович
Брусникина Марина Станиславовна	Кашпур Владимир Терентьевич	Пилявская Софья Станиславовна	Шеховцов Сергей Алексеевич
Васильев Игорь Алексеевич	Килимник Нина Федоровна	Рассиева Наталья Николаевна	Шкаликов Сергей Валерьевич
Васютинский Александр Леонтьевич	Киндинов Евгений Арсеньевич	Рогожкина Наталья Сергеевна	Шнырев Сергей Юрьевич
Верник Игорь Эмильевич	Киндинова Галина Максимовна	Саввина Ия Сергеевна	Щербаков Борис Васильевич
Вознесенская Анастасия Валентиновна	Колесников Сергей Валентинович	Сазонтьев Сергей Владиславович	Юрская Дарья Сергеевна
Войтюк Валерий Васильевич	Колесниченко Янина Евгеньевна	Селезнева Нелли Владимировна	Юрский Сергей Юрьевич (актер и режиссер Театра им. Моссавета)
Воронкова Вера Александровна	Корзун Диана Александровна	Сергачев Виктор Николаевич	
Гвоздицкий Виктор Васильевич	Коростелев Борис Борисович	Скачкова Александра Викторовна	
Гуляева Нина Ивановна	Коростелева Римма Борисовна	Стержаков Владимир Александрович	
Давыдов Андрей Владленович	Кулюхин Виктор Николаевич	Сухарев Александр Николаевич	
Давыдов Владлен Семенович (директор музея МХАТ)	Лаврова Татьяна Евгеньевна	Табаков Олег Павлович (художественный руководитель театра п/р Табакова, ректор Школы-студии МХАТ)	
Десницкий Сергей Глебович	Любшин Станислав Андреевич	Тенякова (Юрская) Наталья Максимовна	
Добровольская Евгения Владимировна	Максимова Раиса Викторовна	Тимофеев Владимир Васильевич	

Указатель имен

В указатель не входят списки актерского состава и фамилии авторов словарных статей и разделов; особым шрифтом выделены фамилии тех, кому посвящены статьи в разделе “Имена”.

- Абдрашитов В. Ю. Том 2 - 111
 Абрамов А. Б. Том 2 - 236
 Абрамов Г. М. Том 2 - 284
 Абрамов М. М. Том 2 - 284
 Абрамов Ф. А. Том 2 - 67
 Авдеев Н. Н. Том 2 - 8
 Авдеева М. Г. Том 2 - 273, Том 2 - 278
 Авербах И. А. Том 2 - 111
 Аверченко А. Т. Том 2 - 235
 Агамирзян Р. С. Том 2 - 96
 Агапитова А. В. Том 2 - 86
 Адашев А. И. Том 2 - 8, Том 2 - 23, Том 2 - 25, Том 2 - 38, Том 2 - 56, Том 2 - 62, Том 2 - 69, Том 2 - 140, Том 2 - 169, Том 2 - 174, Том 2 - 187, Том 2 - 202
 Адлер С. Том 2 - 8, Том 2 - 29, Том 2 - 167
 Азаревич А. М. Том 2 - 232, Том 2 - 235, Том 2 - 283
 Азарин А. М. Том 2 - 40, Том 2 - 282
 Айхенвальд Ю. А. Том 2 - 221, Том 2 - 225
 Акимов Н. П. Том 2 - 9, Том 2 - 48, Том 2 - 57, Том 2 - 98, Том 2 - 103, Том 2 - 119, Том 2 - 130, Том 2 - 158, Том 2 - 179, Том 2 - 213, Том 2 - 214, Том 2 - 279
 Аксенов В. П. Том 2 - 170
 Аксенова Г. Г. Том 2 - 233
 Акулова И. Г. Том 2 - 9
 Алеева А. С. Том 2 - 9
 Александр I Том 2 - 181
 Александров А. В. Том 2 - 122, Том 2 - 285
 Александров И. А. Том 2 - 10
 Александров Н. Г. Том 2 - 10, Том 2 - 12, Том 2 - 35, Том 2 - 78, Том 2 - 79, Том 2 - 82, Том 2 - 83, Том 2 - 112, Том 2 - 114, Том 2 - 122, Том 2 - 125, Том 2 - 170, Том 2 - 202, Том 2 - 206, Том 2 - 274
 Алексеев А. Г. Том 2 - 162
 Алексеев И. К. Том 2 - 10, Том 2 - 63, Том 2 - 187
 Алексеев Н. А. Том 2 - 273
 Алексеев Н. П. Том 2 - 10, Том 2 - 78
 Алексеева И. С. Том 2 - 273
 Алексеева-Фальк К. К. Том 2 - 10
 Алексеевы Том 2 - 30, Том 2 - 117
 Алексидзе Д. А. Том 2 - 221
 Алекси-Месхишвили Г. В. Том 2 - 230, Том 2 - 238
 Алентова В. В. Том 2 - 29, Том 2 - 43, Том 2 - 125
 Алешин С. И. Том 2 - 11, Том 2 - 36, Том 2 - 60, Том 2 - 92, Том 2 - 105, Том 2 - 155, Том 2 - 220, Том 2 - 261
 Алигер М. И. Том 2 - 285
 Альтман Н. И. Том 2 - 39
 Амаглобели С. И. Том 2 - 282
 Анатольев М. А. Том 2 - 230
 Анастасьева М. В. Том 2 - 11
 Андерс А. А. Том 2 - 11, Том 2 - 168
 Андерсон М. Том 2 - 32
 Андреев А. В. Том 2 - 272, Том 2 - 273
 Андреев В. А. Том 2 - 111
 Андреев Л. Н. Том 2 - 11, Том 2 - 12, Том 2 - 26, Том 2 - 43, Том 2 - 52, Том 2 - 71, Том 2 - 73, Том 2 - 78, Том 2 - 85, Том 2 - 93, Том 2 - 106, Том 2 - 112, Том 2 - 117, Том 2 - 126, Том 2 - 128, Том 2 - 134, Том 2 - 153, Том 2 - 164, Том 2 - 169, Том 2 - 176, Том 2 - 184, Том 2 - 185, Том 2 - 188, Том 2 - 191, Том 2 - 207, Том 2 - 208, Том 2 - 250, Том 2 - 274
 Андреев Н. А. Том 2 - 12, Том 2 - 13, Том 2 - 26, Том 2 - 209, Том 2 - 279, Том 2 - 280
 Андреева А. М. Том 2 - 13
 Андреева М. Ф. Том 2 - 13, Том 2 - 14, Том 2 - 47, Том 2 - 55, Том 2 - 79, Том 2 - 96, Том 2 - 112, Том 2 - 123, Том 2 - 151, Том 2 - 202
 Андреевы, братья Том 2 - 54
 Андровская О. Н. Том 2 - 14, Том 2 - 17, Том 2 - 21, Том 2 - 40, Том 2 - 49, Том 2 - 97, Том 2 - 137, Том 2 - 145, Том 2 - 161, Том 2 - 179
 Анненский И. Ф. Том 2 - 187
 Аннинский Л. А. Том 2 - 199
 Антокольский П. Г. Том 2 - 40, Том 2 - 218, Том 2 - 274-276, Том 2 - 280
 Антуан А. Том 2 - 60
 Ануй Ж. Том 2 - 166, Том 2 - 223, Том 2 - 235, Том 2 - 263, Том 2 - 285
 Анурина Н. С. Том 2 - 14
 Ануров В. С. Том 2 - 14
 Апарцев М. Е. Том 2 - 232, Том 2 - 237, Том 2 - 268-270
 Апексимова И. В. Том 2 - 14, Том 2 - 233, Том 2 - 234
 Апинь-Грибова И. Ф. Том 2 - 14
 Аппиа А. Том 2 - 47
 Апт С. К. Том 2 - 228
 Арапова В. И. Том 2 - 221-223, Том 2 - 226
 Арапов А. А. Том 2 - 280, Том 2 - 281
 Арбузов А. Н. Том 2 - 41, Том 2 - 52, Том 2 - 68, Том 2 - 87, Том 2 - 93, Том 2 - 145, Том 2 - 159, Том 2 - 169, Том 2 - 222
 Аренский А. С. Том 2 - 53, Том 2 - 278
 Аренский К. Том 2 - 25
 Ариан А. А. Том 2 - 211
 Аристофан Том 2 - 96, Том 2 - 128, Том 2 - 144, Том 2 - 159, Том 2 - 277, Том 2 - 284
 Аркадин-Школьник А. А. Том 2 - 232
 Аркадьев М. П. Том 2 - 15, Том 2 - 122
 Аронин А. Я. Том 2 - 238
 Аронов Л. М. Том 2 - 226
 Арро В. К. Том 2 - 15, Том 2 - 46, Том 2 - 70, Том 2 - 83, Том 2 - 119, Том 2 - 232, Том 2 - 234, Том 2 - 268
 Арташов И. Г. Том 2 - 136
 Артем А. Р. Том 2 - 15, Том 2 - 16, Том 2 - 60, Том 2 - 79, Том 2 - 121, Том 2 - 127, Том 2 - 133, Том 2 - 145, Том 2 - 160, Том 2 - 191, Том 2 - 202
 Архангельский Р. Д. Том 2 - 216
 Архипов А. Е. Том 2 - 198
 Архипов В. Н. Том 2 - 284
 Арцыбашев М. П. Том 2 - 32
 Асанов Н. А. Том 2 - 166, Том 2 - 168, Том 2 - 215
 Асафьев Б. В. Том 2 - 216
 Асланов Н. П. Том 2 - 275
 Астангов М. Ф. Том 2 - 139
 Аталов (Баталов) В. П. Том 2 - 16, Том 2 - 20, Том 2 - 217
 Ауэрбах Е. Б. Том 2 - 16
 Афанасьев К. А. Том 2 - 16
 Афанасьева Е. П. Том 2 - 16, Том 2 - 229, Том 2 - 230, Том 2 - 232-234, Том 2 - 236, Том 2 - 237
 Афиногенов А. Н. Том 2 - 16, Том 2 - 17, Том 2 - 25, Том 2 - 33, Том 2 - 42, Том 2 - 43, Том 2 - 52, Том 2 - 69, Том 2 - 88, Том 2 - 104, Том 2 - 113, Том 2 - 130, Том 2 - 137, Том 2 - 165, Том 2 - 168, Том 2 - 172, Том 2 - 184, Том 2 - 194, Том 2 - 211, Том 2 - 280
 Афонин Б. М. Том 2 - 17, Том 2 - 279
 Ахалина П. Н. Том 2 - 17
 Ахматова А. А. Том 2 - 42, Том 2 - 283
 Ашбе А. Том 2 - 67
 Бабакаев М. М. Том 2 - 229
 Бабанин К. М. Том 2 - 18, Том 2 - 276, Том 2 - 277
 Бабанова М. И. Том 2 - 37, Том 2 - 167, Том 2 - 180
 Бабель И. Э. Том 2 - 25, Том 2 - 133, Том 2 - 148, Том 2 - 170, Том 2 - 280
 Бабицкий О. Г. Том 2 - 157, Том 2 - 234
 Базурин Т. Ф. Том 2 - 211
 Базуров Б. Е. Том 2 - 237
 Байрон Дж.-Н.-Г. Том 2 - 12, Том 2 - 34, Том 2 - 78, Том 2 - 85, Том 2 - 107, Том 2 - 209
 Бакалейников В. Р. Том 2 - 277
 Бакланова О. В. Том 2 - 18, Том 2 - 51, Том 2 - 134, Том 2 - 277
 Бакст Л. С. Том 2 - 28, Том 2 - 149
 Бакстер Э. Том 2 - 182
 Бакшеев П. А. Том 2 - 18, Том 2 - 184
 Балиев Н. Ф. Том 2 - 19, Том 2 - 50, Том 2 - 62, Том 2 - 147, Том 2 - 171, Том 2 - 197, Том 2 - 202
 Балухатый С. Д. Том 2 - 19
 Бальмонт К. Д. Том 2 - 19, Том 2 - 120, Том 2 - 206, Том 2 - 273, Том 2 - 274
 Баранов К. Н. Том 2 - 210, Том 2 - 211
 Баранов Н. А. Том 2 - 19, Том 2 - 20, Том 2 - 60
 Барановская В. В. Том 2 - 12, Том 2 - 20, Том 2 - 51, Том 2 - 126, Том 2 - 127, Том 2 - 173, Том 2 - 199
 Баратов Л. В. Том 2 - 96, Том 2 - 161, Том 2 - 274, Том 2 - 277, Том 2 - 278
 Барнет О. Б. Том 2 - 15, Том 2 - 20
 Барримор Дж. Том 2 - 18, Том 2 - 29
 Барримор Л. Том 2 - 29
 Барримор Э. Том 2 - 29
 Бархин С. М. Том 2 - 82, Том 2 - 229
 Барц П. Том 2 - 68, Том 2 - 111, Том 2 - 235, Том 2 - 269
 Басаргин А. Ф. Том 2 - 233
 Басилашвили О. В. Том 2 - 41, Том 2 - 70, Том 2 - 111, Том 2 - 115, Том 2 - 154
 Басов О. Н. Том 2 - 120, Том 2 - 275
 Баталов А. В. Том 2 - 20
 Баталов В. П. см. Аталов В. П.
 Баталов Н. П. Том 2 - 16, Том 2 - 17, Том 2 - 20, Том 2 - 21, Том 2 - 49, Том 2 - 84, Том 2 - 88, Том 2 - 119, Том 2 - 160, Том 2 - 168
 Баталова З. П. Том 2 - 21
 Баталова (Шербинина) М. П. Том 2 - 21
 Баталова С. Н. Том 2 - 21
 Бати Г. Том 2 - 50
 Батулин Л. В. Том 2 - 22, Том 2 - 219, Том 2 - 220, Том 2 - 221, Том 2 - 227
 Бах И.-С. Том 2 - 235, Том 2 - 236
 Бебель И. Том 2 - 233
 Бебутов В. М. Том 2 - 22, Том 2 - 64, Том 2 - 117, Том 2 - 157
 Безыменский А. И. Том 2 - 118
 Бейлин А. Б. Том 2 - 22
 Бейшенова Г. А. Том 2 - 235
 Бек А. А. Том 2 - 193, Том 2 - 229, Том 2 - 266
 Беккет С. Том 2 - 37
 Беласко Д. Том 2 - 19, Том 2 - 51
 Беласко-Гест Р. Том 2 - 19
 Бельский Г. Б. Том 2 - 87, Том 2 - 221
 Белькин А. А. Том 2 - 145
 Белов В. И. Том 2 - 285
 Белов П. А. Том 2 - 224, Том 2 - 227
 Белокопытов А. А. Том 2 - 22
 Белокуров В. В. Том 2 - 22, Том 2 - 23, Том 2 - 43, Том 2 - 98, Том 2 - 108, Том 2 - 145, Том 2 - 218
 Белоручев А. Р. Том 2 - 236
 Белоцерковская Р. Н. Том 2 - 279, Том 2 - 280

- Белый А. Том 2 - 52, Том 2 - 65, Том 2 - 109, Том 2 - 190, Том 2 - 279
- Беляев Ю. Д. Том 2 - 51
- Беляков В. П. Том 2 - 283
- Белякович В. Р. Том 2 - 69, Том 2 - 283-285
- Бендина В. Д. Том 2 - 23, Том 2 - 49, Том 2 - 55, Том 2 - 84, Том 2 - 89, Том 2 - 131, Том 2 - 137
- Бенедиктов С. Б. Том 2 - 226, Том 2 - 227
- Бенуа А. Н. Том 2 - 23, Том 2 - 24, Том 2 - 57, Том 2 - 118, Том 2 - 143, Том 2 - 155, Том 2 - 194, Том 2 - 208
- Бенуа Н. А. Том 2 - 155
- Бенуа Н. Л. Том 2 - 155
- Бергер Г. (Х.-Ю.) Том 2 - 18, Том 2 - 39, Том 2 - 132, Том 2 - 133, Том 2 - 170, Том 2 - 272, Том 2 - 278
- Берггольц О. Ф. Том 2 - 214
- Бергман И. Том 2 - 68, Том 2 - 238, Том 2 - 271
- Березин В. В. Том 2 - 235, Том 2 - 283, Том 2 - 284
- Берестюк Д. В. Том 2 - 24
- Беринский Л. Том 2 - 230
- Берковский Н. Я. Том 2 - 159
- Бернар С. Том 2 - 149
- Берснев И. Н. Том 2 - 12, Том 2 - 17, Том 2 - 24, Том 2 - 25, Том 2 - 119, Том 2 - 137, Том 2 - 174, Том 2 - 279-282
- Берстль Ю. Том 2 - 276
- Бергенсон С. Л. Том 2 - 24, Том 2 - 25, Том 2 - 114, Том 2 - 210
- Бесс Ю. П. Том 2 - 171
- Бессер Г. Том 2 - 234
- Бессмертный А. С. Том 2 - 98
- Биберган В. Д. Том 2 - 233-238
- Бизе Ж. Том 2 - 96, Том 2 - 144, Том 2 - 181, Том 2 - 277
- Билль-Белоцерковский В. Н. Том 2 - 44
- Биншток В. Л. Том 2 - 120, Том 2 - 207, Том 2 - 272, Том 2 - 278
- Бирман С. Г. Том 2 - 8, Том 2 - 17, Том 2 - 25, Том 2 - 55, Том 2 - 110, Том 2 - 169, Том 2 - 185, Том 2 - 273, Том 2 - 278-282
- Битти У. Том 2 - 9
- Бичер-Стоу Г. Том 2 - 280
- Благодарав А. И. Том 2 - 273
- Блажек В. Том 2 - 119, Том 2 - 170
- Бланк Б. Л. Том 2 - 234
- Блантер М. И. Том 2 - 215, Том 2 - 285
- Блинников С. К. Том 2 - 25, Том 2 - 43, Том 2 - 39, Том 2 - 95, Том 2 - 166, Том 2 - 216-218, Том 2 - 220, Том 2 - 221
- Блок А. А. Том 2 - 26, Том 2 - 38, Том 2 - 40, Том 2 - 51, Том 2 - 57, Том 2 - 67, Том 2 - 85, Том 2 - 93, Том 2 - 110, Том 2 - 117, Том 2 - 126, Том 2 - 184, Том 2 - 269, Том 2 - 270
- Блюменталь-Тамарина М. М. Том 2 - 177
- Бобышев М. П. Том 2 - 41
- Богатов Н. П. Том 2 - 283
- Богатырев Ю. Г. Том 2 - 26, Том 2 - 27, Том 2 - 149
- Богатырев Ш. Ш. Том 2 - 118
- Боголобов Н. И. Том 2 - 27, Том 2 - 108, Том 2 - 157
- Богомолов В. Н. Том 2 - 27, Том 2 - 37, Том 2 - 84, Том 2 - 131, Том 2 - 146, Том 2 - 218-224, Том 2 - 226-228
- Богословский Н. В. Том 2 - 285
- Богоявленская Н. И. Том 2 - 161, Том 2 - 213, Том 2 - 216
- Боер В. А. Том 2 - 283
- Бокарев Г. К. Том 2 - 70, Том 2 - 74, Том 2 - 169, Том 2 - 224, Том 2 - 263, Том 2 - 264, Том 2 - 266
- Бокшанская О. С. Том 2 - 27, Том 2 - 44, Том 2 - 132, Том 2 - 171
- Болдуман М. П. Том 2 - 17, Том 2 - 28, Том 2 - 98, Том 2 - 108, Том 2 - 145, Том 2 - 157, Том 2 - 174
- Болеславский Р. В. Том 2 - 28, Том 2 - 29, Том 2 - 91, Том 2 - 147, Том 2 - 162, Том 2 - 167, Том 2 - 169, Том 2 - 170, Том 2 - 182, Том 2 - 187, Том 2 - 199, Том 2 - 272, Том 2 - 273, Том 2 - 278
- Болотин М. С. Том 2 - 228
- Болт Р. Том 2 - 68
- Большинцов М. В. Том 2 - 87, Том 2 - 194, Том 2 - 217
- Бомарше (П.-О. Карон де) Том 2 - 21, Том 2 - 40, Том 2 - 53, Том 2 - 114, Том 2 - 210
- Бондаренко В. Г. Том 2 - 283
- Борзунов А. А. Том 2 - 29, Том 2 - 224
- Борисов А. С. Том 2 - 283
- Борисов О. И. Том 2 - 27, Том 2 - 29, Том 2 - 67, Том 2 - 84
- Борисов Я. Н. Том 2 - 279, Том 2 - 281, Том 2 - 282
- Борисова Т. М. Том 2 - 284
- Боровик Г. И. Том 2 - 225
- Боровский А. Д. Том 2 - 82, Том 2 - 233
- Боровский Д. Л. Том 2 - 15, Том 2 - 29, Том 2 - 30, Том 2 - 36, Том 2 - 82, Том 2 - 189, Том 2 - 223, Том 2 - 226, Том 2 - 228, Том 2 - 229, Том 2 - 231, Том 2 - 232
- Бородай М. М. Том 2 - 97
- Бородин А. П. Том 2 - 147
- Бортников Г. П. Том 2 - 84
- Бортнянский Д. С. Том 2 - 234
- Бочоришвили И. А. Том 2 - 283-285
- Боярский Я. О. Том 2 - 15, Том 2 - 30
- Бравич К. В. Том 2 - 23
- Брагина В. Том 2 - 236
- Брам О. Том 2 - 99
- Брандо М. Том 2 - 9, Том 2 - 167
- Браун Дж.-М. Том 2 - 28
- Брейтбурд В. П. Том 2 - 30
- Брехт Б. Том 2 - 27, Том 2 - 29, Том 2 - 95, Том 2 - 139, Том 2 - 166, Том 2 - 169, Том 2 - 175, Том 2 - 180, Том 2 - 199, Том 2 - 226, Том 2 - 237
- Брики Том 2 - 138
- Бриннер Ю. Том 2 - 190
- Бритаева Н. Х. Том 2 - 283, Том 2 - 284
- Бродская Г. Ю. Том 2 - 30
- Бродский А. М. Том 2 - 30
- Бродский И. А. Том 2 - 283
- Бромлей Н. Н. Том 2 - 31, Том 2 - 62, Том 2 - 273, Том 2 - 278-280
- Броневова Л. С. Том 2 - 84
- Бронзова Т. В. Том 2 - 31
- Бруонинг Т. Том 2 - 18
- Брусникин Д. В. Том 2 - 31, Том 2 - 61, Том 2 - 162, Том 2 - 235-237
- Брусникина М. С. Том 2 - 31, Том 2 - 136
- Брюсов В. Я. Том 2 - 31, Том 2 - 32, Том 2 - 141
- Булгаков Л. Н. Том 2 - 32, Том 2 - 277
- Булгаков М. А. Том 2 - 17, Том 2 - 27, Том 2 - 30, Том 2 - 32-34, Том 2 - 36, Том 2 - 40-42, Том 2 - 53, Том 2 - 55, Том 2 - 69, Том 2 - 73, Том 2 - 80, Том 2 - 94, Том 2 - 113, Том 2 - 121, Том 2 - 130, Том 2 - 135, Том 2 - 138-140, Том 2 - 142, Том 2 - 157, Том 2 - 158, Том 2 - 161, Том 2 - 165, Том 2 - 166, Том 2 - 171, Том 2 - 176, Том 2 - 178, Том 2 - 209, Том 2 - 211-214, Том 2 - 223, Том 2 - 230, Том 2 - 233, Том 2 - 254, Том 2 - 256, Том 2 - 263-266, Том 2 - 268, Том 2 - 276, Том 2 - 283, Том 2 - 284
- Булгакова В. П. Том 2 - 32
- Булгакова Е. С. Том 2 - 27
- Бульковштейн С. И. 277
- Бунин И. А. Том 2 - 34, Том 2 - 126, Том 2 - 135, Том 2 - 209, Том 2 - 230
- Бурджалов Г. С. Том 2 - 34, Том 2 - 70, Том 2 - 120, Том 2 - 202, Том 2 - 205, Том 2 - 206, Том 2 - 276
- Буренин В. П. Том 2 - 204
- Бурков Г. И. Том 2 - 34, Том 2 - 35, Том 2 - 41, Том 2 - 68
- Бутникова К. Я. Том 2 - 35
- Бутова Н. С. Том 2 - 35, Том 2 - 126, Том 2 - 127, Том 2 - 202
- Бутусов С. К. Том 2 - 232
- Бухарин Н. И. Том 2 - 108
- Бухов Л. С. Том 2 - 232, Том 2 - 237
- Буш В. В. Том 2 - 36
- Быков В. В. Том 2 - 105, Том 2 - 151, Том 2 - 225
- Быков Р. А. Том 2 - 78
- Быкова Р. Том 2 - 284
- Бьернсон Б. Том 2 - 116, Том 2 - 148
- Бэнкрофт Э. Том 2 - 167
- В**
- Вагнер Р. Том 2 - 117, Том 2 - 174
- Ваграмов Ф. А. Том 2 - 66, Том 2 - 153, Том 2 - 211, Том 2 - 254
- Валдаев С. Е. Том 2 - 36
- Валентино Р. Том 2 - 21, Том 2 - 126
- Валериус В. Е. Том 2 - 232
- Вальехо А.-Б. Том 2 - 225, Том 2 - 264
- Вампилов А. В. Том 2 - 74, Том 2 - 111, Том 2 - 135, Том 2 - 139, Том 2 - 171, Том 2 - 228, Том 2 - 266
- Ванцетти Б. Том 2 - 32
- Варламов А. В. Том 2 - 280
- Варламов К. А. Том 2 - 84
- Варпаховский Л. В. Том 2 - 29, Том 2 - 30, Том 2 - 36, Том 2 - 56, Том 2 - 222, Том 2 - 223
- Василевский Л. М. Том 2 - 272
- Василенко С. Н. Том 2 - 276
- Васильев Ал. А. Том 2 - 139, Том 2 - 237
- Васильев Ал. П. Том 2 - 36, Том 2 - 37, Том 2 - 216-220, Том 2 - 222, Том 2 - 227
- Васильев Ан. А. Том 2 - 37, Том 2 - 78, Том 2 - 225, Том 2 - 226, Том 2 - 229
- Васильев А. С. Том 2 - 285
- Васильев И. А. Том 2 - 37, Том 2 - 136, Том 2 - 224, Том 2 - 234
- Васильев (Флеров) С. В. Том 2 - 38
- Васильева Е. С. Том 2 - 38, Том 2 - 46, Том 2 - 52, Том 2 - 68, Том 2 - 78, Том 2 - 149
- Васильева Т. И. Том 2 - 38, Том 2 - 145
- Васильчикова Е. П. Том 2 - 202
- Васютинский А. Л. Том 2 - 136
- Вахтангов Е. Б. Том 2 - 8, Том 2 - 20, Том 2 - 25, Том 2 - 31, Том 2 - 34, Том 2 - 38-40, Том 2 - 54, Том 2 - 55, Том 2 - 76, Том 2 - 77, Том 2 - 80, Том 2 - 96, Том 2 - 113, Том 2 - 117, Том 2 - 120, Том 2 - 129, Том 2 - 143, Том 2 - 161, Том 2 - 169, Том 2 - 170, Том 2 - 173, Том 2 - 176, Том 2 - 187, Том 2 - 190, Том 2 - 193, Том 2 - 199, Том 2 - 272, Том 2 - 273, Том 2 - 275, Том 2 - 278
- Введенский А. И. Том 2 - 90
- Ведекинд Ф. Том 2 - 112, Том 2 - 116, Том 2 - 153
- Вежинов П. Том 2 - 284
- Вейдт К. Том 2 - 18
- Вейнберг П. И. Том 2 - 204, Том 2 - 208, Том 2 - 211, Том 2 - 273, Том 2 - 278
- Вейхель Р. Р. Том 2 - 10
- Векслер С. М. Том 2 - 235-238
- Велижев А. Б. Том 2 - 276
- Венгерова З. А. Том 2 - 207, Том 2 - 272, Том 2 - 278
- Венкстерн Н. А. Том 2 - 33, Том 2 - 39, Том 2 - 114, Том 2 - 187, Том 2 - 212, Том 2 - 216, Том 2 - 217, Том 2 - 254, Том 2 - 256-258, Том 2 - 279
- Вербицкая А. А. Том 2 - 40
- Вербицкий А. В. Том 2 - 39, Том 2 - 40
- Вербицкий В. А. Том 2 - 39, Том 2 - 40, Том 2 - 125, Том 2 - 145, Том 2 - 168
- Верди Дж. Том 2 - 123, Том 2 - 236, Том 2 - 284
- Вериго Э. М. Том 2 - 284
- Верстовский А. Н. Том 2 - 275
- Вертинская А. А. Том 2 - 40, Том 2 - 87, Том 2 - 141, Том 2 - 149, Том 2 - 197
- Вертинский А. Н. Том 2 - 40
- Верхарн Э. Том 2 - 22, Том 2 - 64
- Вершилов Б. И. Том 2 - 21, Том 2 - 32, Том 2 - 40, Том 2 - 95, Том 2 - 96, Том 2 - 174, Том 2 - 210, Том 2 - 211, Том 2 - 274

- Веселкин И. П. Том 2 - 41, Том 2 - 216, Том 2 - 217, Том 2 - 220
 Веселовский Ю. А. Том 2 - 273, Том 2 - 278
 Виардо-Гарсиа П. Том 2 - 173
 Виктюк Р. Г. Том 2 - 41, Том 2 - 69, Том 2 - 82, Том 2 - 149, Том 2 - 226, Том 2 - 229, Том 2 - 283
 Виленкин В. Я. Том 2 - 42, Том 2 - 62, Том 2 - 86, Том 2 - 129, Том 2 - 145, Том 2 - 214
 Вильский З. Том 2 - 118
 Вильямс П. В. Том 2 - 17, Том 2 - 42, Том 2 - 123, Том 2 - 154, Том 2 - 211-215
 Винер А. Б. Том 2 - 215
 Веница А. И. Том 2 - 277
 Виноградская И. Н. Том 2 - 42, Том 2 - 118
 Винтерс Ш. Том 2 - 167
 Вирта Н. Е. Том 2 - 11, Том 2 - 36, Том 2 - 39, Том 2 - 43, Том 2 - 49, Том 2 - 54, Том 2 - 59, Том 2 - 66, Том 2 - 121, Том 2 - 150, Том 2 - 168, Том 2 - 170, Том 2 - 172, Том 2 - 184, Том 2 - 185, Том 2 - 213, Том 2 - 216, Том 2 - 255, Том 2 - 256
 Виссарион А. Том 2 - 230
 Вишневский А. Л. Том 2 - 23, Том 2 - 26, Том 2 - 43, Том 2 - 79, Том 2 - 96, Том 2 - 97, Том 2 - 170, Том 2 - 202, Том 2 - 209
 Вишневский В. В. Том 2 - 33, Том 2 - 36, Том 2 - 64, Том 2 - 88, Том 2 - 118, Том 2 - 137, Том 2 - 150, Том 2 - 185
 Владимиров В. Том 2 - 281
 Власов В. А. Том 2 - 280, Том 2 - 281
 Власов И. П. Том 2 - 43, Том 2 - 226-231, Том 2 - 233-235
 Вознесенская А. В. Том 2 - 29, Том 2 - 43, Том 2 - 44, Том 2 - 49, Том 2 - 125
 Войнич Э. Том 2 - 157
 Войнович В. Н. Том 2 - 29
 Волков Б. И. Том 2 - 44, Том 2 - 216-218, Том 2 - 221, Том 2 - 222, Том 2 - 282
 Волков И. Ю. Том 2 - 162
 Волков Н. Д. Том 2 - 44, Том 2 - 211, Том 2 - 213
 Волкова Ю. М. Том 2 - 222
 Волконская Е. П. Том 2 - 202
 Волконский С. М. Том 2 - 44, Том 2 - 202
 Волнухин С. М. Том 2 - 12
 Володарский Э. Я. Том 2 - 225, Том 2 - 226, Том 2 - 264, Том 2 - 265
 Володин А. М. Том 2 - 43, Том 2 - 45, Том 2 - 52, Том 2 - 68, Том 2 - 70, Том 2 - 74, Том 2 - 87, Том 2 - 95, Том 2 - 122, Том 2 - 138, Том 2 - 171, Том 2 - 193, Том 2 - 224
 Волосенков В. Ф. Том 2 - 235, Том 2 - 283
 Волохова Н. Н. Том 2 - 126
 Волчек Г. Б. Том 2 - 74, Том 2 - 84, Том 2 - 125
 Вольнец С. М. Том 2 - 237
 Волькенштейн В. М. Том 2 - 13, Том 2 - 28, Том 2 - 45, Том 2 - 78, Том 2 - 209, Том 2 - 272
 Вольман В. Том 2 - 185
 Вольский В. А. Том 2 - 228
 Воронов С. Н. Том 2 - 12, Том 2 - 45
 Воронько М. С. Том 2 - 219
 Воротников А. П. Том 2 - 120, Том 2 - 272, Том 2 - 273, Том 2 - 275, Том 2 - 278
 Ворошилов В. Я. Том 2 - 222
 Ворошилов И. П. Том 2 - 276, Том 2 - 277
 Востряков Д. Р. Том 2 - 202
 Врангель П. Н. Том 2 - 117
 Врасская В. С. Том 2 - 45, Том 2 - 93
 Вронская В. А. Том 2 - 108
 Врубель М. А. Том 2 - 193
 Всеволодская О. В. Том 2 - 221, Том 2 - 223, Том 2 - 234, Том 2 - 235
 Вудворд Дж. Том 2 - 167
 Вудворд Х. Том 2 - 29
 Вульф В. Я. Том 2 - 167, Том 2 - 226, Том 2 - 229, Том 2 - 233, Том 2 - 236
 Вульф И. С. Том 2 - 138
 Высокый В. С. Том 2 - 83, Том 2 - 226
 Высокый Е. С. Том 2 - 235
 Высокый Н. В. Том 2 - 235
 Вяземский В. Л. Том 2 - 202
- Г**
 Габай И. В. Том 2 - 229, Том 2 - 231
 Габрилович Е. И. Том 2 - 118
 Гаврилов А. В. Том 2 - 46
 Гайдар А. П. Том 2 - 184
 Гайдун Я. Том 2 - 223
 Газенклевер В. Том 2 - 187, Том 2 - 281
 Галин А. М. Том 2 - 15, Том 2 - 41, Том 2 - 46, Том 2 - 52, Том 2 - 83, Том 2 - 138, Том 2 - 171, Том 2 - 232
 Галич А. А. Том 2 - 70, Том 2 - 222
 Галлен К.-А.-В. Том 2 - 112
 Гальперин М. П. Том 2 - 277
 Гамалия В. А. Том 2 - 225
 Гамсун К. Том 2 - 43, Том 2 - 50, Том 2 - 70, Том 2 - 72, Том 2 - 85, Том 2 - 90, Том 2 - 96, Том 2 - 112, Том 2 - 116, Том 2 - 117, Том 2 - 137, Том 2 - 164, Том 2 - 165, Том 2 - 169, Том 2 - 173, Том 2 - 181, Том 2 - 184, Том 2 - 206, Том 2 - 207, Том 2 - 250-255
 Ганзен А. В. Том 2 - 46, Том 2 - 205-208, Том 2 - 220, Том 2 - 273
 Ганзен П. Г. Том 2 - 46, Том 2 - 205-208, Том 2 - 220, Том 2 - 273
 Гаррель С. Н. Том 2 - 46
 Гарфильд Дж. Том 2 - 182
 Гауптман Г. Том 2 - 8, Том 2 - 13, Том 2 - 25, Том 2 - 39, Том 2 - 47, Том 2 - 57, Том 2 - 79, Том 2 - 80, Том 2 - 85, Том 2 - 109, Том 2 - 112, Том 2 - 116, Том 2 - 117, Том 2 - 123, Том 2 - 124, Том 2 - 135, Том 2 - 151, Том 2 - 155, Том 2 - 164, Том 2 - 175, Том 2 - 181, Том 2 - 204, Том 2 - 205, Том 2 - 228, Том 2 - 249, Том 2 - 272
 Гаухман-Свердлов М. Я. Том 2 - 225
 Гвоздицкий В. В. Том 2 - 47, Том 2 - 48, Том 2 - 52, Том 2 - 90
 Геворкова Е. С. Том 2 - 237
 Геворкян М. Г. Том 2 - 281
 Гедеонов С. А. Том 2 - 116
 Гедике И. И. Том 2 - 48
 Гейерманс Г. Том 2 - 25, Том 2 - 57, Том 2 - 91, Том 2 - 272, Том 2 - 278
 Гейрот А. А. Том 2 - 48, Том 2 - 273, Том 2 - 277, Том 2 - 278
 Гейтц М. С. Том 2 - 48, Том 2 - 49
 Гельман А. И. Том 2 - 31, Том 2 - 49, Том 2 - 60, Том 2 - 68, Том 2 - 70, Том 2 - 75, Том 2 - 83, Том 2 - 87, Том 2 - 104, Том 2 - 105, Том 2 - 122, Том 2 - 138, Том 2 - 139, Том 2 - 171, Том 2 - 184, Том 2 - 226-229, Том 2 - 231, Том 2 - 232, Том 2 - 236, Том 2 - 264-271
 Гельцер А. Ф. Том 2 - 49
 Гельцер В. В. Том 2 - 277
 Гельцер В. Ф. Том 2 - 49
 Гельцер Е. В. Том 2 - 49, Том 2 - 211
 Гельцер Л. В. Том 2 - 49, Том 2 - 191
 Геннерт А. И. Том 2 - 203
 Георгиевская А. П. Том 2 - 39, Том 2 - 49, Том 2 - 67, Том 2 - 146
 Герасимов Г. А. Том 2 - 49, Том 2 - 50, Том 2 - 83, Том 2 - 84, Том 2 - 214, Том 2 - 215, Том 2 - 218, Том 2 - 220
 Герасимов О. Г. Том 2 - 50, Том 2 - 221, Том 2 - 222, Том 2 - 224, Том 2 - 225
 Гербер Ю. Н. Том 2 - 220
 Герман Ю. П. Том 2 - 118
 Германов С. Л. Том 2 - 218-220, Том 2 - 280
 Германова М. Н. Том 2 - 12, Том 2 - 23, Том 2 - 24, Том 2 - 28, Том 2 - 35, Том 2 - 50, Том 2 - 51, Том 2 - 93, Том 2 - 109, Том 2 - 119, Том 2 - 126, Том 2 - 128, Том 2 - 133, Том 2 - 151, Том 2 - 173, Том 2 - 200, Том 2 - 202
 Герцен А. И. Том 2 - 12
 Гершвин Дж. Том 2 - 222
 Гест М. Том 2 - 19, Том 2 - 32, Том 2 - 50, Том 2 - 51, Том 2 - 154
 Гете И.-В. Том 2 - 112
 Гзвская О. В. Том 2 - 18, Том 2 - 20, Том 2 - 26, Том 2 - 50, Том 2 - 51, Том 2 - 93, Том 2 - 109, Том 2 - 199
 Гиацинтова С. В. Том 2 - 17, Том 2 - 25, Том 2 - 39, Том 2 - 51, Том 2 - 52, Том 2 - 119, Том 2 - 143, Том 2 - 160, Том 2 - 169, Том 2 - 184, Том 2 - 185, Том 2 - 280, Том 2 - 281
 Гибсон У. Том 2 - 41, Том 2 - 95, Том 2 - 104
 Гинзбург А. О. Том 2 - 222
 Гинзбург З. Л. Том 2 - 221
 Гинзбург Л. В. Том 2 - 224
 Гинкас Г. К. Том 2 - 157
 Гинкас К. М. Том 2 - 15, Том 2 - 38, Том 2 - 46, Том 2 - 48, Том 2 - 52, Том 2 - 82, Том 2 - 83, Том 2 - 96, Том 2 - 198, Том 2 - 229, Том 2 - 232, Том 2 - 234
 Гишпиус В. В. Том 2 - 235, Том 2 - 236
 Гишпиус З. Н. Том 2 - 20, Том 2 - 52, Том 2 - 78, Том 2 - 117, Том 2 - 125, Том 2 - 165, Том 2 - 166, Том 2 - 172, Том 2 - 274
 Гитлер А. Том 2 - 180
 Глаголь С. (С. С. Голоушев) Том 2 - 52
 Гладких И. Том 2 - 284
 Гладков А. К. Том 2 - 118
 Глазунов А. К. Том 2 - 149
 Глан Н. А. Том 2 - 277
 Глебов В. В. Том 2 - 35, Том 2 - 52, Том 2 - 53, Том 2 - 213
 Глебова Т. С. Том 2 - 119, Том 2 - 235, Том 2 - 236
 Глен Н. Н. Том 2 - 231
 Гливенко И. И. Том 2 - 204
 Глинка М. И. Том 2 - 174
 Глиэр Р. М. Том 2 - 53, Том 2 - 210, Том 2 - 211, Том 2 - 213, Том 2 - 277, Том 2 - 278
 Глюк Х.-В. Том 2 - 53
 Гнедич П. П. Том 2 - 163, Том 2 - 173, Том 2 - 273
 Гнеушев В. А. Том 2 - 40, Том 2 - 232
 Гоголь Н. В. Том 2 - 12, Том 2 - 23, Том 2 - 34, Том 2 - 36, Том 2 - 38, Том 2 - 70, Том 2 - 77, Том 2 - 83, Том 2 - 87, Том 2 - 91, Том 2 - 108, Том 2 - 118, Том 2 - 150, Том 2 - 153, Том 2 - 163, Том 2 - 165, Том 2 - 178, Том 2 - 181, Том 2 - 183, Том 2 - 207, Том 2 - 209, Том 2 - 211, Том 2 - 222, Том 2 - 238, Том 2 - 250, Том 2 - 254-258, Том 2 - 260-263, Том 2 - 265, Том 2 - 275, Том 2 - 283
 Годвин Э. Том 2 - 99
 Годердзишвили Т. Том 2 - 230
 Голейзовский К. Я. Том 2 - 196, Том 2 - 276
 Голиков А. Б. Том 2 - 227
 Голицын А. В. Том 2 - 277
 Голичникова В. Том 2 - 209
 Головин Том 2 - 203
 Головин А. Я. Том 2 - 53, Том 2 - 54, Том 2 - 117, Том 2 - 118, Том 2 - 210, Том 2 - 211
 Головкин А. Г. Том 2 - 81
 Головня И. В. Том 2 - 284
 Голубкина А. С. Том 2 - 86
 Голышева Е. М. Том 2 - 218, Том 2 - 220, Том 2 - 221, Том 2 - 284
 Гольдман А. А. Том 2 - 219
 Гольдони К. Том 2 - 23, Том 2 - 25, Том 2 - 28, Том 2 - 43, Том 2 - 69, Том 2 - 123, Том 2 - 165, Том 2 - 204, Том 2 - 208, Том 2 - 212, Том 2 - 251, Том 2 - 252, Том 2 - 280
 Гольцов А. М. Том 2 - 54
 Гончаров А. Д. Том 2 - 95, Том 2 - 212, Том 2 - 220-222, Том 2 - 277
 Гончаров И. А. Том 2 - 46, Том 2 - 143, Том 2 - 284
 Гордеева М. И. Том 2 - 230
 Горев А. Ф. Том 2 - 54, Том 2 - 102, Том 2 - 183
 Горев Ф. П. Том 2 - 54
 Горин Г. И. Том 2 - 284
 Горланов Ю. Г. Том 2 - 225
 Горнштейн А. А. Том 2 - 10

- Горобец Ю. В. Том 2 - 284, Том 2 - 285
Гортынская М. П. Том 2 - 274-277, Том 2 - 280
Горцева И. П. Том 2 - 285
Горчаков Н. М. Том 2 - 9, Том 2 - 23, Том 2 - 43, Том 2 - 54, Том 2 - 59, Том 2 - 84, Том 2 - 86, Том 2 - 96, Том 2 - 98, Том 2 - 107, Том 2 - 110, Том 2 - 114, Том 2 - 131, Том 2 - 137, Том 2 - 150, Том 2 - 153, Том 2 - 174, Том 2 - 179, Том 2 - 209-211, Том 2 - 213, Том 2 - 214, Том 2 - 218, Том 2 - 275
Горький М. Том 2 - 11, Том 2 - 13, Том 2 - 14, Том 2 - 17, Том 2 - 19, Том 2 - 20, Том 2 - 25, Том 2 - 27, Том 2 - 29, Том 2 - 37-39, Том 2 - 41, Том 2 - 54, Том 2 - 55, Том 2 - 62, Том 2 - 64, Том 2 - 65, Том 2 - 68-70, Том 2 - 73, Том 2 - 75-77, Том 2 - 83, Том 2 - 85, Том 2 - 86, Том 2 - 88, Том 2 - 89, Том 2 - 104, Том 2 - 105, Том 2 - 107, Том 2 - 108, Том 2 - 112, Том 2 - 113, Том 2 - 116, Том 2 - 118, Том 2 - 123, Том 2 - 124, Том 2 - 126, Том 2 - 128, Том 2 - 129, Том 2 - 131, Том 2 - 142, Том 2 - 148, Том 2 - 150, Том 2 - 151, Том 2 - 161, Том 2 - 164, Том 2 - 165, Том 2 - 167, Том 2 - 169, Том 2 - 173, Том 2 - 174, Том 2 - 176, Том 2 - 177, Том 2 - 181, Том 2 - 185, Том 2 - 191, Том 2 - 195, Том 2 - 198, Том 2 - 199, Том 2 - 205, Том 2 - 206, Том 2 - 212, Том 2 - 213, Том 2 - 216, Том 2 - 217, Том 2 - 221, Том 2 - 224, Том 2 - 227, Том 2 - 232, Том 2 - 233, Том 2 - 249-267, Том 2 - 283, Том 2 - 285
Горюнов А. И. Том 2 - 56
Горюнов В. И. Том 2 - 24, Том 2 - 55, Том 2 - 56
Горюнов М. А. Том 2 - 56, Том 2 - 131, 220-223, Том 2 - 230
Горячева Т. А. Том 2 - 56
Готовцев В. В. Том 2 - 56, Том 2 - 170, Том 2 - 272, Том 2 - 279-281
Готтих Н. Н. Том 2 - 56
Гофман Э.-Т.-А. Том 2 - 117, Том 2 - 237
Гофмансталь Г. фон Том 2 - 116
Гоцци К. Том 2 - 39, Том 2 - 117, Том 2 - 129, Том 2 - 193, Том 2 - 275
Гошева И. П. Том 2 - 57, Том 2 - 157
Градополов К. К. Том 2 - 57, Том 2 - 103, Том 2 - 284
Гранин Д. А. Том 2 - 27, Том 2 - 221, Том 2 - 262
Гребенщиков Б. Б. Том 2 - 283
Гревс К. П. Том 2 - 203
Грекова И. Том 2 - 222
Гремина Е. А. Том 2 - 68, Том 2 - 104, Том 2 - 236, Том 2 - 269, Том 2 - 271
Гремина Н. С. Том 2 - 279
Гремиславская М. А. Том 2 - 57, Том 2 - 277
Гремиславский И. Я. Том 2 - 26, Том 2 - 42, Том 2 - 53, Том 2 - 56-58, Том 2 - 65, Том 2 - 69, Том 2 - 118, Том 2 - 140, Том 2 - 144, Том 2 - 145, Том 2 - 150, Том 2 - 154, Том 2 - 156, Том 2 - 192, Том 2 - 210-212, Том 2 - 214, Том 2 - 215, Том 2 - 272, Том 2 - 278
Гремиславский Я. И. Том 2 - 57, Том 2 - 58, Том 2 - 182, Том 2 - 272, Том 2 - 273, Том 2 - 277
Греч В. М. Том 2 - 58, Том 2 - 98, Том 2 - 133
Гречанинов А. Т. Том 2 - 58, Том 2 - 204, Том 2 - 205
Грибков В. В. Том 2 - 58, Том 2 - 59, Том 2 - 84, Том 2 - 95, Том 2 - 138
Грибов А. Н. Том 2 - 55, Том 2 - 59, Том 2 - 84, Том 2 - 89, Том 2 - 127, Том 2 - 145, Том 2 - 147, Том 2 - 153, Том 2 - 157, Том 2 - 168, Том 2 - 176, Том 2 - 179, Том 2 - 213
Грибова О. Том 2 - 59, Том 2 - 172
Грибоедов А. С. Том 2 - 18, Том 2 - 63, Том 2 - 67, Том 2 - 206, Том 2 - 213, Том 2 - 235, Том 2 - 250, Том 2 - 276
Грибунин В. Ф. Том 2 - 25, Том 2 - 59, Том 2 - 60, Том 2 - 99, Том 2 - 102, Том 2 - 126, Том 2 - 127, Том 2 - 134, Том 2 - 200, Том 2 - 202
Григ Э. Том 2 - 208
Григорьев Б. Д. Том 2 - 60
Григорьян Ф. Г. Том 2 - 226, Том 2 - 232
Гришечкин В. Г. Том 2 - 285
Гров Э. Том 2 - 190
Гродницкий П. Л. Том 2 - 228, Том 2 - 230, Том 2 - 232, Том 2 - 283
Гройсбург М. Том 2 - 283
Громов А. А. Том 2 - 279
Громов В. А. Том 2 - 279, Том 2 - 280
Громов М. А. Том 2 - 60
Гроссман В. С. Том 2 - 148
Гротовский Е. Том 2 - 37
Грубов С. Д. Том 2 - 282
Губанов Л. И. Том 2 - 60, Том 2 - 78, Том 2 - 283
Гудков И. И. Том 2 - 61
Гузарева В. А. Том 2 - 222
Гуль Р. Б. Том 2 - 185
Гуляева Н. И. Том 2 - 61, Том 2 - 90, Том 2 - 148
Гумилев Н. С. Том 2 - 283
Гуммель Г. Ю. Том 2 - 234
Гунст А. О. Том 2 - 176
Гуревич Е. Я. Том 2 - 230, Том 2 - 232
Гуревич Л. Я. Том 2 - 61, Том 2 - 195
Гуркин В. П. Том 2 - 31, Том 2 - 61, Том 2 - 236, Том 2 - 237, Том 2 - 269
Гуров Е. А. Том 2 - 282
Гусев-Оренбургский С. И. Том 2 - 59
Гутхейль К. А. Том 2 - 203
Гюго В. Том 2 - 13, Том 2 - 25, Том 2 - 170, Том 2 - 276, Том 2 - 280
Д
Давидовский К. Д. Том 2 - 277
Давыдов В. Н. Том 2 - 178, Том 2 - 185
Давыдов В. С. Том 2 - 39, Том 2 - 62, Том 2 - 78, Том 2 - 103, Том 2 - 148
Далькроз (Жак-Далькроз) Э. Том 2 - 44
Данилов О. Том 2 - 69, Том 2 - 285
Данилова М. Б. Том 2 - 236, Том 2 - 237, Том 2 - 238
Даннок М. Том 2 - 162
Д'Аннунцио Г. Том 2 - 31, Том 2 - 62, Том 2 - 93, Том 2 - 112, Том 2 - 149, Том 2 - 162, Том 2 - 273
Данченко С. В. Том 2 - 69, Том 2 - 283
Дарашевич Л. А. Том 2 - 231
Дарский М. Е. Том 2 - 62
Дашкевич В. С. Том 2 - 231, Том 2 - 233
Двигубский Н. Л. Том 2 - 223, Том 2 - 224
Дворецкий И. М. Том 2 - 46
Деваль Ж. Том 2 - 52, Том 2 - 282
Девис Р. Том 2 - 18
Дейкарханова Т. Х. Том 2 - 19, Том 2 - 62, Том 2 - 76, Том 2 - 162, Том 2 - 171
Дейкун Л. И. Том 2 - 17, Том 2 - 31, Том 2 - 51, Том 2 - 62, Том 2 - 273, Том 2 - 280, Том 2 - 282
Дейч А. И. Том 2 - 229, Том 2 - 281
Деллос К. А. Том 2 - 274
Дементьева В. А. Том 2 - 63
Демидов Н. В. Том 2 - 63, Том 2 - 276
Демьянова М. В. Том 2 - 63, Том 2 - 234-238
Деникин А. И. Том 2 - 24, Том 2 - 69, Том 2 - 85
Де Ниро Р. Том 2 - 9, Том 2 - 167
Денисов Э. В. Том 2 - 223
Деннери А.-Ф. Том 2 - 114, Том 2 - 165, Том 2 - 167, Том 2 - 210, Том 2 - 254
Державин К. Н. Том 2 - 117
Дерман А. Б. Том 2 - 63
Десницкий С. Г. Том 2 - 63, Том 2 - 193, Том 2 - 223, Том 2 - 226, Том 2 - 228, Том 2 - 229
Де Филиппо Э. Том 2 - 29, Том 2 - 74, Том 2 - 197
Джавахишвили М. Том 2 - 111, Том 2 - 230, Том 2 - 267
Дживелегов А. К. Том 2 - 212
Джигарханян А. Б. Том 2 - 171
Джойс Дж. Том 2 - 154
Джонсон А. Том 2 - 171
Дзержинский Ф. Э. Том 2 - 54
Дик А. Я. Том 2 - 63, Том 2 - 64, Том 2 - 84
Диккий А. Д. Том 2 - 25, Том 2 - 51, Том 2 - 64, Том 2 - 103, Том 2 - 129, Том 2 - 158, Том 2 - 184, Том 2 - 273, Том 2 - 278, Том 2 - 279
Диккенс Ч. Том 2 - 33, Том 2 - 39, Том 2 - 42, Том 2 - 44, Том 2 - 54, Том 2 - 59, Том 2 - 89, Том 2 - 131, Том 2 - 141, Том 2 - 165, Том 2 - 166, Том 2 - 187, Том 2 - 197, Том 2 - 212, Том 2 - 216, Том 2 - 253, Том 2 - 254, Том 2 - 256-258, Том 2 - 272, Том 2 - 278
Димент И. А. Том 2 - 224
Дит Т. Том 2 - 235
Дмитревская Л. И. Том 2 - 64, Том 2 - 276, Том 2 - 277
Дмитриев В. В. Том 2 - 54, Том 2 - 58, Том 2 - 64, Том 2 - 65, Том 2 - 67, Том 2 - 95, Том 2 - 123, Том 2 - 129, Том 2 - 132, Том 2 - 154, Том 2 - 186, Том 2 - 189, Том 2 - 210-216, Том 2 - 218, Том 2 - 280, Том 2 - 283
Дмитриев Д. И. Том 2 - 279, Том 2 - 282
Дмитриев И. И. Том 2 - 65
Дмитриева Л. Б. Том 2 - 232, Том 2 - 236
Дмитриева Т. И. Том 2 - 233
Дмоховская А. М. Том 2 - 65
Добровольская Е. В. Том 2 - 49, Том 2 - 66
Добронравов Б. Г. Том 2 - 17, Том 2 - 28, Том 2 - 43, Том 2 - 44, Том 2 - 62, Том 2 - 66, Том 2 - 83, Том 2 - 84, Том 2 - 88, Том 2 - 95, Том 2 - 131, Том 2 - 157, Том 2 - 168, Том 2 - 179, Том 2 - 186, Том 2 - 189
Добужинский М. В. Том 2 - 9, Том 2 - 23, Том 2 - 26, Том 2 - 57, Том 2 - 65, Том 2 - 67, Том 2 - 76, Том 2 - 94, Том 2 - 190, Том 2 - 198, 206-209
Довлатов С. Д. Том 2 - 31, Том 2 - 237
Дога Е. Д. Том 2 - 285
Додин Л. А. Том 2 - 29, Том 2 - 38, Том 2 - 67, Том 2 - 68, Том 2 - 96, Том 2 - 126, Том 2 - 231
Долгачев В. В. Том 2 - 63, Том 2 - 68, Том 2 - 198, Том 2 - 234-238
Долгоруков Павел Д. Том 2 - 203
Долгоруков Петр Д. Том 2 - 203
Донани Э. Том 2 - 117
Доницетти Г. Том 2 - 284
Донской М. С. Том 2 - 229
Доронина Т. В. Том 2 - 35, Том 2 - 41, Том 2 - 50, Том 2 - 60, Том 2 - 68-70, Том 2 - 101, Том 2 - 111, Том 2 - 115, Том 2 - 122, Том 2 - 154, Том 2 - 283-285
Дорохин Н. И. Том 2 - 69, Том 2 - 89, Том 2 - 157
Дорошевич А. Н. Том 2 - 229, Том 2 - 233
Досс В. А. Том 2 - 274
Достоевский Ф. М. Том 2 - 27, Том 2 - 29, Том 2 - 37, Том 2 - 38, Том 2 - 48, Том 2 - 52, Том 2 - 55, Том 2 - 67-69, Том 2 - 80, Том 2 - 85, Том 2 - 89, Том 2 - 94, Том 2 - 96, Том 2 - 105-109, Том 2 - 113, Том 2 - 122, Том 2 - 148, Том 2 - 151, Том 2 - 153, Том 2 - 155, Том 2 - 159, Том 2 - 160, Том 2 - 164, Том 2 - 167, Том 2 - 178, Том 2 - 185, Том 2 - 190, Том 2 - 207-210, Том 2 - 220, Том 2 - 223, Том 2 - 228, Том 2 - 231, Том 2 - 235, Том 2 - 238, Том 2 - 250-255, Том 2 - 260, Том 2 - 265, Том 2 - 266, Том 2 - 268, Том 2 - 275, Том 2 - 281, Том 2 - 284

- Драбкин А. М. Том 2 - 69
 Дрейер М. Том 2 - 51
 Дроздин А. Б. Том 2 - 171, Том 2 - 228, Том 2 - 233
 Дружинин А. В. Том 2 - 273, Том 2 - 278
 Друце И. Том 2 - 43, Том 2 - 151, Том 2 - 227, Том 2 - 265
 Дуван (Дуван-Торцов) И. Е. Том 2 - 11, Том 2 - 69, Том 2 - 163
 Дударев А. А. Том 2 - 283
 Дуже Э. Том 2 - 50, Том 2 - 99, Том 2 - 154
 Думбадзе Н. В. Том 2 - 169, Том 2 - 199, Том 2 - 221
 Дунаева-Хачатурова С. М. Том 2 - 281, Том 2 - 282
 Дунаевский И. О. Том 2 - 213, Том 2 - 276, Том 2 - 285
 Дункан А. Том 2 - 93, Том 2 - 99, Том 2 - 149, Том 2 - 173
 Дурасова М. А. Том 2 - 8, Том 2 - 17, Том 2 - 69, Том 2 - 169
 Дымов О. Том 2 - 112
 Дюма А. , отец Том 2 - 37, Том 2 - 157
 Дюма А. , сын Том 2 - 188
 Дюшен Е. И. Том 2 - 237
 Дягилев С. П. Том 2 - 50, Том 2 - 147, Том 2 - 152
- Е**
 Евреинов Н. Н. Том 2 - 48, Том 2 - 90
 Еврипид Том 2 - 50, Том 2 - 105
 Евсеев Е. Е. Том 2 - 230, Том 2 - 231
 Евстигнеев Е. А. Том 2 - 15, Том 2 - 41, Том 2 - 50, Том 2 - 62, Том 2 - 70, Том 2 - 74, Том 2 - 78, Том 2 - 111, Том 2 - 115, Том 2 - 125, Том 2 - 149, Том 2 - 154
 Егоров В. Том 2 - 171
 Егоров В. Е. Том 2 - 65, Том 2 - 70, Том 2 - 71, Том 2 - 207
 Егоров Н. В. Том 2 - 71
 Егорова И. Г. Том 2 - 71
 Егорова Н. С. Том 2 - 71, Том 2 - 146, Том 2 - 162
 Ежов В. И. Том 2 - 87, Том 2 - 223, Том 2 - 263
 Еланская Е. И. Том 2 - 27, Том 2 - 84
 Еланская К. Н. Том 2 - 17, Том 2 - 72, Том 2 - 78, Том 2 - 105, Том 2 - 119, Том 2 - 123, Том 2 - 129, Том 2 - 137, Том 2 - 140
 Елина Е. К. Том 2 - 72, Том 2 - 160, Том 2 - 274
 Емельянов Н. П. Том 2 - 285
 Епифанцев Г. С. Том 2 - 73, Том 2 - 230, Том 2 - 231
 Епишин Г. И. Том 2 - 222
 Еремин Ю. И. Том 2 - 48
 Ермилов П. Д. Том 2 - 282
 Ермолова М. Н. Том 2 - 151
 Ершов В. Л. Том 2 - 73, Том 2 - 119, Том 2 - 145
 Есенин С. А. Том 2 - 85, Том 2 - 195, Том 2 - 232, Том 2 - 285
 Ефимов В. Ю. Том 2 - 73, Том 2 - 230
 Ефимов И. А. Том 2 - 73
 Ефимов Т. Е. Том 2 - 237
 Ефремов М. О. Том 2 - 73, Том 2 - 74, Том 2 - 162, Том 2 - 235-237
- Ефремов О. Н. Том 2 - 22, Том 2 - 30, Том 2 - 31, Том 2 - 37, Том 2 - 40, Том 2 - 43, Том 2 - 45, Том 2 - 48, Том 2 - 49, Том 2 - 55, Том 2 - 56, Том 2 - 63, Том 2 - 68, Том 2 - 70, 73-75, Том 2 - 77, Том 2 - 78, Том 2 - 82, Том 2 - 83, Том 2 - 87, Том 2 - 89, Том 2 - 113, Том 2 - 115, Том 2 - 122, Том 2 - 123, Том 2 - 125, Том 2 - 136, Том 2 - 142, Том 2 - 148, Том 2 - 149, Том 2 - 155, Том 2 - 157-159, Том 2 - 162, Том 2 - 163, Том 2 - 166, Том 2 - 169, Том 2 - 172, Том 2 - 182, Том 2 - 183, Том 2 - 189, Том 2 - 191, Том 2 - 193, Том 2 - 196, Том 2 - 197, Том 2 - 200, Том 2 - 224-229, Том 2 - 231-236, Том 2 - 238
 Ефремова М. А. Том 2 - 23
- Ж**
 Жаворонкова Ф. О. Том 2 - 280
 Жарков А. Д. Том 2 - 49, Том 2 - 75, Том 2 - 84, Том 2 - 145, Том 2 - 162
 Жаткин П. Том 2 - 21
 Жданова М. А. Том 2 - 75, Том 2 - 94, Том 2 - 170, Том 2 - 199
 Жебровский Э. Том 2 - 234
 Желеткова В. И. Том 2 - 75
 Жене Ж. Том 2 - 41
 Жилинский А. М. Том 2 - 62, Том 2 - 75, Том 2 - 76, Том 2 - 133, Том 2 - 162
 Жильцов А. В. Том 2 - 76, Том 2 - 179
 Жироду Ж. Том 2 - 158, Том 2 - 233
 Жихарева Е. Т. Том 2 - 187
 Жолобов В. И. Том 2 - 76, Том 2 - 84, Том 2 - 148
 Жулавский Ю. Том 2 - 24
 Журбин А. Б. Том 2 - 232
- З**
 Заболоцкий Н. А. Том 2 - 283
 Забродина Т. А. Том 2 - 76, Том 2 - 146
 Завадский Ю. А. Том 2 - 23, Том 2 - 36, Том 2 - 76, Том 2 - 77, Том 2 - 113, Том 2 - 114, Том 2 - 119, Том 2 - 120, Том 2 - 131, Том 2 - 138, Том 2 - 158, Том 2 - 275
 Завьялов Б. Г. Том 2 - 226
 Загаров А. Л. Том 2 - 183
 Заградник О. Том 2 - 14, Том 2 - 37, Том 2 - 166, Том 2 - 225, Том 2 - 264
 Зайцев Б. К. Том 2 - 39, Том 2 - 141, Том 2 - 200
 Зайцев В. М. Том 2 - 224, Том 2 - 228
 Зайцев П. Н. Том 2 - 280
 Зак А. Г. Том 2 - 70
 Закиров А. З. Том 2 - 285
 Залесский И. А. Том 2 - 276
 Залыгин С. П. Том 2 - 232
 Заманский В. П. Том 2 - 74
 Замятин Е. И. Том 2 - 103, Том 2 - 113, Том 2 - 177, Том 2 - 279
 Зандин М. Т. Том 2 - 210
 Занусси К. Том 2 - 38, Том 2 - 234
- Зарахович Ю. А. Том 2 - 233
 Зарицкая Ю. А. Том 2 - 230
 Засухин Н. Н. Том 2 - 77
 Захава Б. Е. Том 2 - 77, Том 2 - 120, Том 2 - 275
 Захаров В. И. Том 2 - 223-225
 Захарова Б. И. Том 2 - 77, Том 2 - 136
 Званцев Н. Н. Том 2 - 77
 Званцева Е. Н. Том 2 - 64, Том 2 - 67
 Зеленский А. Е. Том 2 - 279
 Зенкевич П. Б. Том 2 - 236, Том 2 - 280, Том 2 - 281
 Зив М. П. Том 2 - 226
 Зидаров К. Том 2 - 172, Том 2 - 223, Том 2 - 263
 Зимин М. Н. Том 2 - 77, Том 2 - 78
 Зингер И. Том 2 - 68, Том 2 - 237, Том 2 - 270, Том 2 - 271
 Злотников С. И. Том 2 - 46
 Знаменский Н. А. Том 2 - 78
 Золотухин Л. Ф. Том 2 - 78
 Золя Э. Том 2 - 161
 Зон Б. В. Том 2 - 67, Том 2 - 157
 Зонина Л. А. Том 2 - 37
 Зорин Л. Г. Том 2 - 37, Том 2 - 41, Том 2 - 74, Том 2 - 78, Том 2 - 139, Том 2 - 169, Том 2 - 193, Том 2 - 221, Том 2 - 225, Том 2 - 262, Том 2 - 264, Том 2 - 265
 Зоткин А. В. Том 2 - 150
 Зощенко М. М. Том 2 - 148, Том 2 - 236
 Зубов К. А. Том 2 - 142
 Зудерман Г. Том 2 - 51
 Зудина М. В. Том 2 - 171
 Зуева А. П. Том 2 - 78, Том 2 - 79, Том 2 - 131, Том 2 - 160
 Зуева Л. И. Том 2 - 79, Том 2 - 274
 Зускин В. Л. Том 2 - 145
- И**
 Ибрагимбеков Р. Том 2 - 83, Том 2 - 151, Том 2 - 225
 Ибсен Г. Том 2 - 39, Том 2 - 46, Том 2 - 47, Том 2 - 50, Том 2 - 52, Том 2 - 71, Том 2 - 74, Том 2 - 79, Том 2 - 80, Том 2 - 85, Том 2 - 90, Том 2 - 92, Том 2 - 99, Том 2 - 112, Том 2 - 116, Том 2 - 117, Том 2 - 123, Том 2 - 124, Том 2 - 126, Том 2 - 128, Том 2 - 136, Том 2 - 147, Том 2 - 151, Том 2 - 164, Том 2 - 170, Том 2 - 184, Том 2 - 204-208, Том 2 - 220, Том 2 - 249, Том 2 - 250, Том 2 - 252, Том 2 - 253, Том 2 - 273
 Иванов В. В. Том 2 - 60, Том 2 - 79, Том 2 - 80, Том 2 - 109, Том 2 - 113, Том 2 - 128, Том 2 - 133, Том 2 - 138, Том 2 - 144, Том 2 - 168, Том 2 - 176, Том 2 - 185, Том 2 - 210, Том 2 - 217, Том 2 - 221, Том 2 - 254, Том 2 - 261
 Иванов И. Я. Том 2 - 58
 Иванов Л. В. Том 2 - 81
 Иванов С. И. Том 2 - 212
 Иванов-Козельский М. Т. Том 2 - 106
 Иванова К. Н. Том 2 - 81
 Иванова Т. А. Том 2 - 225
 Иверов А. Л. Том 2 - 81
 Ивинский П. А. Том 2 - 279
- Игумнов К. Н. Том 2 - 131
 Иевлев Н. П. Том 2 - 279
 Изаков Б. Р. Том 2 - 218, Том 2 - 220, Том 2 - 221, Том 2 - 284
 Изнар Н. С. Том 2 - 278
 Изотов Ю. Том 2 - 231
 Изралевский Б. Л. Том 2 - 81, Том 2 - 210, Том 2 - 211, Том 2 - 214-217, Том 2 - 220, Том 2 - 277
 Ильин И. А. Том 2 - 61
 Ильф И. А. Том 2 - 171
 Ильинский А. А. Том 2 - 204
 Ильмас Е. В. Том 2 - 226
 Ионеско Э. Том 2 - 237
 Иорданский Б. В. Том 2 - 280
 Иоселиани О. Том 2 - 224
 Ирвинг Г. Том 2 - 99
 Ирошников И. И. Том 2 - 174
 Исаков С. П. Том 2 - 209, Том 2 - 275, Том 2 - 276
 Исаковский М. В. Том 2 - 285
 Исамаилов Д. Г. Том 2 - 82
 Истомин К. Н. Том 2 - 273, Том 2 - 278
 Истрин В. П. Том 2 - 82
 Ицков И. М. Том 2 - 229
- Й**
 Йитс У.-Б. Том 2 - 28
- К**
 Кабалевский Д. Б. Том 2 - 214, Том 2 - 216, Том 2 - 281
 Кабанеллис Я. Том 2 - 238
 Кавос А. К. Том 2 - 155
 Казанков А. Том 2 - 237
 Казанцев А. Н. Том 2 - 171
 Казимировская Н. С. Том 2 - 238
 Калантаров Ю. А. Том 2 - 233
 Калашников Ю. С. Том 2 - 82
 Калашникова Е. Д. Том 2 - 219
 Калинин В. В. Том 2 - 39, Том 2 - 82
 Калинин С. А. Том 2 - 232
 Калиновская Г. И. Том 2 - 82, Том 2 - 83
 Калужский Е. В. Том 2 - 83, Том 2 - 160, Том 2 - 168
 Кальдерон де ла Барка П. Том 2 - 14, Том 2 - 40, Том 2 - 117, Том 2 - 154, Том 2 - 254, Том 2 - 274
 Калягин А. А. Том 2 - 15, Том 2 - 40, Том 2 - 46, Том 2 - 83, Том 2 - 90, Том 2 - 149, Том 2 - 197
 Камалиев А. Ф. Том 2 - 234
 Каменский В. В. Том 2 - 282
 Кан О. Том 2 - 50
 Кандель Б. Л. Том 2 - 225
 Кандинский В. В. Том 2 - 42
 Каневский А. М. Том 2 - 282
 Капитанов И. П. Том 2 - 283
 Каплевич П. М. Том 2 - 40
 Караваева А. А. Том 2 - 280
 Каравайчук О. Н. Том 2 - 224
 Караджале И.-Л. Том 2 - 230
 Карамзин Н. М. Том 2 - 148
 Каранченцов Н. П. Том 2 - 50, Том 2 - 88
 Кардовский Д. Н. Том 2 - 209, Том 2 - 273, Том 2 - 278
 Карев А. М. Том 2 - 63, Том 2 - 83, Том 2 - 157, Том 2 - 166, Том 2 - 173, Том 2 - 193, Том 2 - 214-217, Том 2 - 219, Том 2 - 220

- Каретников Н. Н. Том 2 - 232
 Карлова А. В. Том 2 - 235
 Карновский М. Том 2 - 190
 Карпов Н. В. Том 2 - 283
 Карташов С. М. Том 2 - 211, Том 2 - 254
 Касаткин А. И. Том 2 - 84
 Касаткин Н. А. Том 2 - 155, Том 2 - 198
 Катаев В. П. Том 2 - 21, Том 2 - 54, Том 2 - 79, Том 2 - 84, Том 2 - 108, Том 2 - 113, Том 2 - 123, Том 2 - 138, Том 2 - 144, Том 2 - 165, Том 2 - 168, Том 2 - 173, Том 2 - 178, Том 2 - 185, Том 2 - 210, Том 2 - 218, Том 2 - 254, Том 2 - 256
 Каугвер Р. Том 2 - 43
 Кафка Ф. Том 2 - 82, Том 2 - 139, Том 2 - 148, Том 2 - 229
 Кацман А. И. Том 2 - 67
 Качалов В. И. Том 2 - 11-14, Том 2 - 20, Том 2 - 24-26, Том 2 - 28, Том 2 - 30, Том 2 - 34, Том 2 - 36, Том 2 - 42, Том 2 - 44, Том 2 - 45, Том 2 - 47, Том 2 - 51, Том 2 - 58, Том 2 - 60, Том 2 - 73, Том 2 - 80, Том 2 - 84-86, Том 2 - 91, Том 2 - 93, Том 2 - 98, Том 2 - 100-102, Том 2 - 106, Том 2 - 107, Том 2 - 109, Том 2 - 114, Том 2 - 118-120, Том 2 - 126-128, Том 2 - 130, Том 2 - 133, Том 2 - 134, Том 2 - 137, Том 2 - 145, Том 2 - 156, Том 2 - 163, Том 2 - 168, Том 2 - 186, Том 2 - 191, Том 2 - 192, Том 2 - 197, Том 2 - 200, Том 2 - 202, Том 2 - 251
 Качанова Л. Г. Том 2 - 78, Том 2 - 86
 Кашинцев И. К. Том 2 - 84, Том 2 - 236
 Кашкин Н. Д. Том 2 - 173
 Кашпур В. Т. Том 2 - 46, Том 2 - 67, Том 2 - 86, Том 2 - 222, Том 2 - 224, Том 2 - 238
 Кваша И. В. Том 2 - 74, Том 2 - 84, Том 2 - 155
 Квачадзе В. И. Том 2 - 50
 Кедров Вик. М. Том 2 - 86
 Кедров Вяч. М. Том 2 - 86
 Кедров М. Н. Том 2 - 25-27, Том 2 - 36, Том 2 - 41, Том 2 - 55, Том 2 - 56, Том 2 - 65, Том 2 - 66, Том 2 - 76, Том 2 - 83, Том 2 - 84, Том 2 - 86-88, Том 2 - 95, Том 2 - 98, Том 2 - 108, Том 2 - 114, Том 2 - 121, Том 2 - 123, Том 2 - 137, Том 2 - 139, Том 2 - 142, Том 2 - 150, Том 2 - 157, Том 2 - 165, Том 2 - 166, Том 2 - 174, Том 2 - 175, Том 2 - 178, Том 2 - 186, Том 2 - 189, Том 2 - 194, Том 2 - 196, Том 2 - 211-223
 Керубини Л. Том 2 - 284
 Кеслер А. В. Том 2 - 87
 Кикта В. Г. Том 2 - 225
 Килимник Н. Ф. Том 2 - 87, Том 2 - 136
 Килляр В. Том 2 - 234
 Килти Дж. Том 2 - 22, Том 2 - 167, Том 2 - 221, Том 2 - 261-264, Том 2 - 284
 Кимбалл У.-А. Том 2 - 91
 Кин В. Том 2 - 211
 Киндинов Е. А. Том 2 - 15, Том 2 - 49, Том 2 - 50, Том 2 - 87, Том 2 - 88, Том 2 - 136, Том 2 - 149
 Киндинова Г. М. Том 2 - 88
 Кинтеро Х. Том 2 - 167
 Киплинг Р. Том 2 - 157, Том 2 - 171
 Кипренский О. А. Том 2 - 42
 Кириллин В. В. Том 2 - 108
 Кириллов В. С. Том 2 - 71
 Кириллов П. М. Том 2 - 162, Том 2 - 234
 Кириллова М. И. Том 2 - 88
 Кириченко Е. И. Том 2 - 193
 Киров С. М. Том 2 - 27
 Киршон В. М. Том 2 - 17, Том 2 - 64, Том 2 - 66, Том 2 - 86, Том 2 - 88, Том 2 - 94, Том 2 - 123, Том 2 - 129, Том 2 - 137, Том 2 - 168, Том 2 - 172, Том 2 - 194, Том 2 - 211, Том 2 - 212, Том 2 - 254, Том 2 - 281
 Киселов М. Том 2 - 231
 Кисимов В. В. Том 2 - 211, Том 2 - 213
 Кисляков А. Н. Том 2 - 108
 Кисляров М. С. Том 2 - 236, Том 2 - 237, Том 2 - 284, Том 2 - 285
 Китаев М. Ф. Том 2 - 193, Том 2 - 236, Том 2 - 237
 Клейн Р. Том 2 - 147
 Клементьев В. К. Том 2 - 29, Том 2 - 228
 Клермен Х. Том 2 - 8, Том 2 - 29
 Клифт М. Том 2 - 167
 Клойбер С. Том 2 - 231
 Ключников Д. А. Том 2 - 89
 Кнебель М. О. Том 2 - 37, Том 2 - 74, Том 2 - 87, Том 2 - 89, Том 2 - 158, Том 2 - 161, Том 2 - 166, Том 2 - 194, Том 2 - 196, Том 2 - 214-216, Том 2 - 218, Том 2 - 219
 Книппер Л. К. Том 2 - 212
 Книппер Э. И. Том 2 - 207
 Книппер-Чехова О. Л. Том 2 - 25, Том 2 - 34, Том 2 - 42, Том 2 - 44, Том 2 - 47, Том 2 - 49, Том 2 - 51, Том 2 - 63, Том 2 - 80, Том 2 - 89-90, Том 2 - 100, Том 2 - 104, Том 2 - 114, Том 2 - 124, Том 2 - 127, Том 2 - 128, Том 2 - 133, Том 2 - 137, Том 2 - 151, Том 2 - 160, Том 2 - 170, Том 2 - 173, Том 2 - 180, Том 2 - 181, Том 2 - 188, Том 2 - 200, Том 2 - 202
 Кобо Абэ Том 2 - 231
 Ковалев Д. Ф. Том 2 - 236
 Коваленко Е. К. Том 2 - 221
 Ковшов Н. Д. Том 2 - 23, Том 2 - 83, Том 2 - 215, Том 2 - 217-219, Том 2 - 221, Том 2 - 222
 Коган П. С. Том 2 - 26
 Когоут П. Том 2 - 151, Том 2 - 221, Том 2 - 261, Том 2 - 262
 Кодаи З. Том 2 - 104
 Кодарча Д. Том 2 - 230
 Коженкова А. В. Том 2 - 148, Том 2 - 229, Том 2 - 230
 Козак Р. Е. Том 2 - 31, Том 2 - 48, Том 2 - 83, Том 2 - 90, Том 2 - 115, Том 2 - 122, Том 2 - 148, Том 2 - 198, Том 2 - 237, Том 2 - 238
 Козаков М. М. Том 2 - 41, Том 2 - 70, Том 2 - 78, Том 2 - 111, Том 2 - 115, Том 2 - 154
 Козакова Л. А. Том 2 - 229
 Козинцев Г. М. Том 2 - 159
 Козлинский В. И. Том 2 - 84, Том 2 - 210
 Козлов В. А. Том 2 - 235
 Козловский А. Д. Том 2 - 275, Том 2 - 276
 Кознов П. П. Том 2 - 203
 Козьма Прутков Том 2 - 283, Том 2 - 284
 Козьменко-Делинде В. Н. Том 2 - 232-234
 Койранский А. А. Том 2 - 28, Том 2 - 91, Том 2 - 147
 Коковкин С. Б. Том 2 - 52
 Колесников А. Г. Том 2 - 284, Том 2 - 285
 Колесников С. В. Том 2 - 91, Том 2 - 136, Том 2 - 146, Том 2 - 236
 Колин Н. Ф. Том 2 - 91, Том 2 - 169, Том 2 - 170, Том 2 - 272
 Колмановский Э. С. Том 2 - 218, Том 2 - 219, Том 2 - 221, Том 2 - 224
 Коломийцева А. А. Том 2 - 91
 Колупаев Н. А. Том 2 - 206
 Колфилд Дж. Том 2 - 190
 Колчицкий Г. Н. Том 2 - 91
 Коль Р. Том 2 - 190
 Кольцов Ю. Э. Том 2 - 80, Том 2 - 92, Том 2 - 145
 Коляда Н. В. Том 2 - 41
 Колязин В. Ф. Том 2 - 235
 Комарова Л. Ф. Том 2 - 233
 Комиссаржевская В. Ф. Том 2 - 26, Том 2 - 55, Том 2 - 82, Том 2 - 102, Том 2 - 117, Том 2 - 124, Том 2 - 141, Том 2 - 149, Том 2 - 154, Том 2 - 176, Том 2 - 181, Том 2 - 199-200
 Комиссаржевский Ф. П. Том 2 - 163
 Комиссаржевский Ф. Ф. Том 2 - 100, Том 2 - 153
 Комиссаров А. М. Том 2 - 92
 Комиссаров М. Г. Том 2 - 92, Том 2 - 203
 Комолова А. М. Том 2 - 92, Том 2 - 145, Том 2 - 157, Том 2 - 222
 Комолова В. А. Том 2 - 230, Том 2 - 231
 Комсток Р. Том 2 - 50, Том 2 - 51
 Кондохристо К. Том 2 - 238
 Кондратьев В. Л. Том 2 - 193, Том 2 - 231
 Кондратьев Н. С. Том 2 - 92
 Кондратьев С. А. Том 2 - 273
 Конский Г. Г. Том 2 - 11, Том 2 - 65, Том 2 - 89, Том 2 - 93, Том 2 - 108, Том 2 - 127, Том 2 - 150, Том 2 - 166, Том 2 - 214-220, Том 2 - 223
 Константиновский А. И. Том 2 - 211
 Константиновский И. Д. Том 2 - 219
 Кончаловский П. П. Том 2 - 10, Том 2 - 42, Том 2 - 123, Том 2 - 212, Том 2 - 277
 Коньков С. Ю. Том 2 - 284
 Коноус М. А. Том 2 - 203
 Коонен А. Г. Том 2 - 12, Том 2 - 51, Том 2 - 69, Том 2 - 80, Том 2 - 93, Том 2 - 94, Том 2 - 113, Том 2 - 126, Том 2 - 173, Том 2 - 187, Том 2 - 199
 Копо Ж. Том 2 - 167
 Корганов Т. И. Том 2 - 222
 Коренева Л. М. Том 2 - 26, Том 2 - 51, Том 2 - 90, Том 2 - 94, Том 2 - 113, Том 2 - 118, Том 2 - 173, Том 2 - 199
 Корещенко А. Н. Том 2 - 53, Том 2 - 204
 Коржавин Н. М. Том 2 - 224
 Корзун Д. А. Том 2 - 94
 Коркошко С. И. Том 2 - 149
 Кормон Э. Том 2 - 114, Том 2 - 165, Том 2 - 167, Том 2 - 210, Том 2 - 254
 Корнблюм Р. Э. Том 2 - 94
 Корнеева А. Д. Том 2 - 230
 Корнейчук А. Е. Том 2 - 41, Том 2 - 66, Том 2 - 95, Том 2 - 124, Том 2 - 138, Том 2 - 167, Том 2 - 168, Том 2 - 178, Том 2 - 194, Том 2 - 212, Том 2 - 214, Том 2 - 220, Том 2 - 221, Том 2 - 254-257
 Корнуков В. Е. Том 2 - 95
 Коровин К. А. Том 2 - 42, Том 2 - 70
 Корогодский З. Я. Том 2 - 67
 Королева Е. Г. Том 2 - 95
 Коростелева Р. Б. Том 2 - 95
 Коростылев В. Н. Том 2 - 60, Том 2 - 74, Том 2 - 87, Том 2 - 222
 Коротков М. Б. Том 2 - 285
 Корсаро Ф. Том 2 - 167
 Корчагина-Александровская Е. П. Том 2 - 134
 Корчевникова И. Л. Том 2 - 95, Том 2 - 96
 Корш Ф. А. Том 2 - 81, Том 2 - 97, Том 2 - 106, Том 2 - 123, Том 2 - 126, Том 2 - 161, Том 2 - 200
 Коршунов В. И. Том 2 - 27, Том 2 - 84
 Космачев И. И. Том 2 - 227
 Косминская Л. А. Том 2 - 94, Том 2 - 96, Том 2 - 126, Том 2 - 127
 Котельщиков А. В. Том 2 - 223, Том 2 - 228
 Котлубай К. И. Том 2 - 96, Том 2 - 210, Том 2 - 275, Том 2 - 277, Том 2 - 278
 Котляревская В. В. Том 2 - 135
 Кочерга И. А. Том 2 - 282
 Кочергин Э. С. Том 2 - 96, Том 2 - 229, Том 2 - 231
 Кочетков М. А. Том 2 - 234, Том 2 - 235
 Кошеверов А. С. Том 2 - 97, Том 2 - 116, Том 2 - 160
 Кошукова Л. А. Том 2 - 97, Том 2 - 103, Том 2 - 284
 Красковская Т. В. Том 2 - 97
 Краснов Б. А. Том 2 - 237
 Краснопольская Е. Ф. Том 2 - 98, Том 2 - 275
 Крейн Д. Л. Том 2 - 281
 Кремер Я. Б. Том 2 - 237
 Кривошеина В. Ф. Том 2 - 221
 Кристи Г. В. Том 2 - 98, Том 2 - 161

- Крон А. А. Том 2 - 9, Том 2 - 28, Том 2 - 86, Том 2 - 98, Том 2 - 124, Том 2 - 132, Том 2 - 140, Том 2 - 174, Том 2 - 178, Том 2 - 214, Том 2 - 255, Том 2 - 256
- Кронеберг А. И. Том 2 - 204, Том 2 - 207, Том 2 - 279, Том 2 - 281
- Кронин А. Том 2 - 36, Том 2 - 219, Том 2 - 259-266
- Кротов В. А. Том 2 - 234
- Кроуфорд Дж. Том 2 - 29
- Крути И. А. Том 2 - 212
- Кручинин Н. Д. Том 2 - 52
- Кручковский Л. Том 2 - 222, Том 2 - 223, Том 2 - 262
- Крыжановская М. А. Том 2 - 58, Том 2 - 76, Том 2 - 98, Том 2 - 133, Том 2 - 162
- Крылов И. А. Том 2 - 41
- Крылов П. Д. Том 2 - 281
- Крымов Д. А. Том 2 - 229, Том 2 - 230, Том 2 - 231
- Крымов Н. П. Том 2 - 58, Том 2 - 99, Том 2 - 193, Том 2 - 209, Том 2 - 210, Том 2 - 212, Том 2 - 276
- Крымова Н. А. Том 2 - 199
- Крынкин С. А. Том 2 - 273
- Крэг Э. Том 2 - 16, Том 2 - 23-25, Том 2 - 47, Том 2 - 51, Том 2 - 71, Том 2 - 85, Том 2 - 90, Том 2 - 93, Том 2 - 99, Том 2 - 100, Том 2 - 112, Том 2 - 144, Том 2 - 151, Том 2 - 154, Том 2 - 169, Том 2 - 184, Том 2 - 186, Том 2 - 207
- Крюков В. Н. Том 2 - 279, Том 2 - 280
- Крючкова С. Н. Том 2 - 145
- Кторов А. П. Том 2 - 39, Том 2 - 55, Том 2 - 100, Том 2 - 140, Том 2 - 167
- Кубасов В. С. Том 2 - 221
- Кугель А. Р. Том 2 - 19, Том 2 - 100, Том 2 - 101, Том 2 - 119, Том 2 - 209, Том 2 - 253
- Кудашева Т. Н. Том 2 - 221
- Кудлай П. В. Том 2 - 101
- Кудрявцев И. М. Том 2 - 78, Том 2 - 101, Том 2 - 114, Том 2 - 145
- Кудрявцев Н. П. Том 2 - 277
- Кудрявцева Л. А. Том 2 - 101
- Кузнецов В. Н. Том 2 - 224
- Кузнецов В. С. Том 2 - 227, Том 2 - 228
- Кузнецов И. К. Том 2 - 70
- Кузнецов П. В. Том 2 - 181
- Кузнецов С. Л. Том 2 - 24, Том 2 - 102
- Кузнецова А. Том 2 - 283
- Кузнецова В. А. Том 2 - 225
- Кузнецова Е. В. Том 2 - 236, Том 2 - 238
- Кузнецова М. Том 2 - 28
- Кузьмин А. П. Том 2 - 102
- Куинджи А. И. Том 2 - 147
- Кулешов Л. В. Том 2 - 137, Том 2 - 138
- Кулидж К. Том 2 - 19, Том 2 - 186
- Кулиш М. Г. Том 2 - 193, Том 2 - 236, Том 2 - 269
- Кулыбина А. Ф. Том 2 - 102
- Кулохин В. Н. Том 2 - 102, Том 2 - 136
- Куперен Ф. Том 2 - 208
- Курприн А. И. Том 2 - 148, Том 2 - 234
- Кургинян С. Е. Том 2 - 284
- Куренков М. В. Том 2 - 211
- Курилко М. М. Том 2 - 219, Том 2 - 222
- Кусакова Л. М. Том 2 - 226
- Кустодиев Б. М. Том 2 - 57, Том 2 - 102, Том 2 - 103, Том 2 - 170, Том 2 - 193, Том 2 - 198, Том 2 - 208, Том 2 - 209, Том 2 - 279
- Кутерницкий А. Д. Том 2 - 226, Том 2 - 265
- Кшеник Э. Том 2 - 196
- Л**
- Лабзина О. Н. Том 2 - 84, Том 2 - 103
- Лабиш Э. Том 2 - 139, Том 2 - 196
- Лавренев Б. А. Том 2 - 9, Том 2 - 103, Том 2 - 121, Том 2 - 166, Том 2 - 194, Том 2 - 217, Том 2 - 218, Том 2 - 256, Том 2 - 257
- Лаврентьев А. Н. Том 2 - 103
- Лаврентьев В. В. Том 2 - 87, Том 2 - 172, Том 2 - 222, Том 2 - 262, Том 2 - 263
- Лаврова Т. Е. Том 2 - 15, Том 2 - 49, Том 2 - 104
- Лагидзе Р. И. Том 2 - 221
- Ладнов А. И. Том 2 - 235, Том 2 - 236
- Ладынина М. А. Том 2 - 55, Том 2 - 104
- Лазарев А. С. Том 2 - 50, Том 2 - 104
- Лазарев Е. Н. Том 2 - 50, Том 2 - 104
- Ламанова Н. П. Том 2 - 53, Том 2 - 104, Том 2 - 129, Том 2 - 274
- Лансере Е. Е. Том 2 - 155
- Ланской В. В. Том 2 - 166, Том 2 - 235
- Ларгин П. С. Том 2 - 9, Том 2 - 153, Том 2 - 212, Том 2 - 214
- Ларионов Ю. В. Том 2 - 103, Том 2 - 283
- Лагернер Ф. Н. Том 2 - 204
- Лащилин Л. А. Том 2 - 274
- Лебедев Б. Ф. Том 2 - 276
- Лебедев В. И. Том 2 - 227, Том 2 - 228
- Лебедев-Кумач В. И. Том 2 - 285
- Левантовская Б. И. Том 2 - 219, Том 2 - 259
- Левашова А. А. Том 2 - 217
- Левенталь В. Я. Том 2 - 75, Том 2 - 82, Том 2 - 104, Том 2 - 105, Том 2 - 228, Том 2 - 231-233, Том 2 - 237, Том 2 - 238
- Леви М. А. Том 2 - 285
- Левидов М. Ю. Том 2 - 150
- Левик В. В. Том 2 - 219
- Левин М. З. Том 2 - 212, Том 2 - 280, Том 2 - 281
- Левина М. К. Том 2 - 219
- Левитин М. З. Том 2 - 48
- Легентов В. И. Том 2 - 223
- Леккоц Ш. Том 2 - 277
- Ленгиель М. Том 2 - 28
- Ленин В. И. Том 2 - 12, Том 2 - 54, Том 2 - 193, Том 2 - 281
- Ленникова Т. И. Том 2 - 105, Том 2 - 136, Том 2 - 146
- Леннон Дж. Том 2 - 233
- Ленский А. П. Том 2 - 51, Том 2 - 78, Том 2 - 147, Том 2 - 186
- Ленский Д. Т. Том 2 - 253, Том 2 - 275
- Лентовский М. В. Том 2 - 175
- Лентулов А. В. Том 2 - 44, Том 2 - 282
- Леонидов Л. Д. Том 2 - 15, Том 2 - 106, Том 2 - 133
- Леонидов Л. М. Том 2 - 12, Том 2 - 18, Том 2 - 23, Том 2 - 34, Том 2 - 42-44, Том 2 - 55, Том 2 - 60, Том 2 - 77, Том 2 - 102, Том 2 - 106, Том 2 - 107, Том 2 - 113, Том 2 - 119, Том 2 - 133, Том 2 - 137, Том 2 - 145, Том 2 - 150, Том 2 - 181, Том 2 - 200, Том 2 - 202, Том 2 - 209, Том 2 - 218, Том 2 - 272
- Леонидов Ю. Л. Том 2 - 63, Том 2 - 107, Том 2 - 193
- Леонидова И. С. Том 2 - 221
- Леонкавалло Р. Том 2 - 225
- Леонов Е. П. Том 2 - 37
- Леонов Л. М. Том 2 - 99, Том 2 - 107, Том 2 - 108, Том 2 - 113, Том 2 - 124, Том 2 - 133, Том 2 - 138, Том 2 - 153, Том 2 - 155, Том 2 - 161, Том 2 - 165, Том 2 - 168, Том 2 - 210, Том 2 - 213, Том 2 - 219, Том 2 - 254, Том 2 - 260
- Лепилина Н. В. Том 2 - 284
- Лепин А. Я. Том 2 - 285
- Лепковские Том 2 - 24
- Лермонтов М. Ю. Том 2 - 29, Том 2 - 36, Том 2 - 37, Том 2 - 53, Том 2 - 90, Том 2 - 117, Том 2 - 183, Том 2 - 193, Том 2 - 237
- Лесков В. Г. Том 2 - 219
- Лесков Н. С. Том 2 - 25, Том 2 - 31, Том 2 - 41, Том 2 - 103, Том 2 - 134, Том 2 - 170, Том 2 - 177, Том 2 - 273, Том 2 - 275, Том 2 - 278, Том 2 - 279
- Лесли П. В. Том 2 - 108, Том 2 - 213, Том 2 - 216-219
- Летичевская М. В. Том 2 - 225
- Либакон М. В. Том 2 - 272, Том 2 - 273, Том 2 - 278-280
- Ливанов Б. Н. Том 2 - 9, Том 2 - 17, Том 2 - 63, Том 2 - 68, Том 2 - 80, Том 2 - 84, Том 2 - 95, Том 2 - 108, Том 2 - 109, Том 2 - 119, Том 2 - 123, Том 2 - 129, Том 2 - 131, Том 2 - 133, Том 2 - 142, Том 2 - 157, Том 2 - 159, Том 2 - 166, Том 2 - 173, Том 2 - 179, Том 2 - 185, Том 2 - 189, Том 2 - 196, Том 2 - 211, Том 2 - 213, Том 2 - 214, Том 2 - 217, Том 2 - 220-223
- Ливен П. А. Том 2 - 203
- Лидер Д. Д. Том 2 - 226, Том 2 - 229
- Ликиардопуло М. Ф. Том 2 - 109
- Лилина М. П. Том 2 - 10, Том 2 - 20, Том 2 - 44, Том 2 - 45, Том 2 - 47, Том 2 - 79, Том 2 - 84, Том 2 - 94, Том 2 - 96, Том 2 - 107, Том 2 - 109, Том 2 - 119, Том 2 - 124, Том 2 - 126, Том 2 - 127, Том 2 - 136, Том 2 - 162, Том 2 - 163
- Лиминик П. Том 2 - 219
- Лиминик С. Том 2 - 219
- Линкевич Л. Том 2 - 285
- Липскеров К. А. Том 2 - 277, Том 2 - 280
- Лисовская Я. К. Том 2 - 136
- Листов К. Я. Том 2 - 285
- Литвинов Н. Н. Том 2 - 216
- Литовцева Н. Н. Том 2 - 80, Том 2 - 109, Том 2 - 110, Том 2 - 125, Том 2 - 145, Том 2 - 151, Том 2 - 191, Том 2 - 192, Том 2 - 209-212, Том 2 - 214, Том 2 - 215, Том 2 - 217, Том 2 - 274, Том 2 - 283
- Лихачев В. С. Том 2 - 213, Том 2 - 276
- Лобанов А. М. Том 2 - 170, Том 2 - 228
- Лобозеров С. Л. Том 2 - 31, Том 2 - 105, Том 2 - 232, Том 2 - 268
- Лозинский М. Л. Том 2 - 214, Том 2 - 281, Том 2 - 282
- Ломов Том 2 - 285
- Ломоносов М. В. Том 2 - 45, Том 2 - 108
- Лондон Дж. Том 2 - 109, Том 2 - 273
- Лондон Т. И. Том 2 - 223
- Лопатин Г. Г. Том 2 - 110
- Лопатин Л. М. Том 2 - 121
- Лопухов А. М. Том 2 - 284, Том 2 - 285
- Лордкипанидзе Г. Д. Том 2 - 199, Том 2 - 221
- Лопе де Вега Том 2 - 52, Том 2 - 57, Том 2 - 144
- Лосский В. А. Том 2 - 278
- Лось А. П. Том 2 - 191
- Лотар Р. Том 2 - 187
- Лоу Ф. Том 2 - 71
- Лоусон Х. Том 2 - 9
- Лубенин Д. М. Том 2 - 110
- Лужский В. В. Том 2 - 12, Том 2 - 23, Том 2 - 26, Том 2 - 67, Том 2 - 71, Том 2 - 75, Том 2 - 83, Том 2 - 86, Том 2 - 96, Том 2 - 97, Том 2 - 102, Том 2 - 110-112, Том 2 - 125, Том 2 - 127, Том 2 - 191, Том 2 - 202, Том 2 - 204-209, Том 2 - 274, Том 2 - 277
- Лукутин Н. А. Том 2 - 203
- Луначарский А. В. Том 2 - 119, Том 2 - 140, Том 2 - 281
- Львов-Анохин Б. А. Том 2 - 45, Том 2 - 68, Том 2 - 166, Том 2 - 223
- Львова И. Л. Том 2 - 231
- Львовский М. Г. Том 2 - 74
- Льюис У. Том 2 - 284
- Любимов Ю. П. Том 2 - 29, Том 2 - 30, Том 2 - 38, Том 2 - 96, Том 2 - 166
- Любицкий А. Ю. Том 2 - 222, Том 2 - 224, Том 2 - 236
- Любшин С. А. Том 2 - 15, Том 2 - 49, Том 2 - 111
- Людли Ж.-Б. Том 2 - 208
- Лямина А. С. Том 2 - 217
- М**
- Мадаев Д. А. Том 2 - 19
- Майорова Е. В. Том 2 - 15, Том 2 - 46, Том 2 - 111, Том 2 - 162
- Макарова Н. Р. Том 2 - 41
- Макартур Ч. Том 2 - 51
- Макарьев Л. Ф. Том 2 - 198
- Маккартни П. Том 2 - 233
- Мак-Клингит Г. Том 2 - 91
- Маклаков В. А. Том 2 - 150
- Максимов Н. М. Том 2 - 54
- Максимова Р. В. Том 2 - 111, Том 2 - 112, Том 2 - 136, Том 2 - 154
- Малашева Л. О. Том 2 - 222, Том 2 - 223

- Малевич К. С. Том 2 - 117
 Малолетков Б. С. Том 2 - 131
 Мальцев Е. Ю. Том 2 - 39, Том 2 - 166, Том 2 - 217
 Малягин В. Ю. Том 2 - 284
 Мамонтов С. И. Том 2 - 155, Том 2 - 163
 Мамонтов С. С. Том 2 - 60
 Мандельштам О. Э. Том 2 - 128, Том 2 - 197, Том 2 - 283
 Манькин-Невструев Н. А. Том 2 - 81, Том 2 - 112, Том 2 - 205, Том 2 - 206
 Марджанов К. А. Том 2 - 24, Том 2 - 34, Том 2 - 55, Том 2 - 93, Том 2 - 94, Том 2 - 99, Том 2 - 112, Том 2 - 113, Том 2 - 144, Том 2 - 147, Том 2 - 148, Том 2 - 156, Том 2 - 184, Том 2 - 207, Том 2 - 208
 Марков В. П. Том 2 - 43, Том 2 - 113, Том 2 - 125, Том 2 - 217-220, Том 2 - 222
 Марков П. А. Том 2 - 12, Том 2 - 22, Том 2 - 32, Том 2 - 39, Том 2 - 42, Том 2 - 44, Том 2 - 49, Том 2 - 51, Том 2 - 80, Том 2 - 86, Том 2 - 87, Том 2 - 99, Том 2 - 101, Том 2 - 103, Том 2 - 107, Том 2 - 108, Том 2 - 113, Том 2 - 114, Том 2 - 118, Том 2 - 131, Том 2 - 140, Том 2 - 144, Том 2 - 155, Том 2 - 156, Том 2 - 162, Том 2 - 166, Том 2 - 179, Том 2 - 183, Том 2 - 185, Том 2 - 193, Том 2 - 196, Том 2 - 210, Том 2 - 219-221, Том 2 - 276
 Марриот Э. Том 2 - 124, Том 2 - 204
 Мартыненко Е. Г. Том 2 - 237
 Мартынов А. Ю. Том 2 - 236
 Мартынов В. И. Том 2 - 225
 Маршак С. Я. Том 2 - 44, Том 2 - 93, Том 2 - 214, Том 2 - 216
 Маршева Е. А. Том 2 - 19
 Марьямов А. А. Том 2 - 237
 Масс В. З. Том 2 - 114, Том 2 - 165, Том 2 - 167, Том 2 - 210, Том 2 - 254
 Массалитинов Н. О. Том 2 - 10, Том 2 - 35, Том 2 - 50, Том 2 - 78, Том 2 - 79, Том 2 - 82, Том 2 - 83, Том 2 - 98, Том 2 - 114, Том 2 - 119, Том 2 - 122, Том 2 - 125, Том 2 - 161, Том 2 - 202, Том 2 - 274, Том 2 - 275
 Массалитинова В. О. Том 2 - 134
 Массальский П. В. Том 2 - 70, Том 2 - 73, Том 2 - 102, Том 2 - 103, Том 2 - 112, Том 2 - 114, Том 2 - 115, Том 2 - 120, Том 2 - 145, Том 2 - 154, Том 2 - 166, Том 2 - 183, Том 2 - 198, Том 2 - 218
 Масютин В. Н. Том 2 - 274
 Матвеев А. Б. Том 2 - 217, Том 2 - 218
 Матрунин Б. А. Том 2 - 273, Том 2 - 274, Том 2 - 278-281
 Маттерн Э. Э. Том 2 - 205, Том 2 - 272, Том 2 - 278
 Матусовский М. Л. Том 2 - 224
 Махова Т. С. Том 2 - 115
 Мацкин А. П. Том 2 - 223
 Машков В. Л. Том 2 - 14, Том 2 - 133, Том 2 - 233
 Машков И. И. Том 2 - 10, Том 2 - 196
 Маяковский В. В. Том 2 - 22, Том 2 - 27, Том 2 - 33, Том 2 - 85, Том 2 - 113, Том 2 - 117, Том 2 - 118, Том 2 - 138, Том 2 - 149, Том 2 - 166, Том 2 - 189
 Медведев М. Е. Том 2 - 115, Том 2 - 221
 Медведев П. М. Том 2 - 13
 Медведева П. В. Том 2 - 31, Том 2 - 115, Том 2 - 235
 Межина Т. В. Том 2 - 115
 Мейер Н. В. Том 2 - 200
 Мейер-Форстер В. Том 2 - 51
 Мейерхольд В. Э. Том 2 - 18, Том 2 - 22, Том 2 - 24, Том 2 - 26, Том 2 - 27, Том 2 - 36, Том 2 - 42, Том 2 - 44, Том 2 - 47, Том 2 - 52, Том 2 - 53, Том 2 - 60, Том 2 - 64, Том 2 - 65, Том 2 - 71, Том 2 - 89, Том 2 - 97, Том 2 - 99-101, Том 2 - 113, Том 2 - 115-118, Том 2 - 120, Том 2 - 124, Том 2 - 128, Том 2 - 130, Том 2 - 132, Том 2 - 134, Том 2 - 141, Том 2 - 144, Том 2 - 146-149, Том 2 - 151, Том 2 - 160, Том 2 - 164, Том 2 - 167, Том 2 - 173, Том 2 - 181, Том 2 - 183, Том 2 - 186
 Мейерхольд О. М. Том 2 - 124
 Мейнингенский Георг, герцог Том 2 - 163
 Мейтгус Ю. С. Том 2 - 95
 Мелик-Захаров С. В. Том 2 - 118
 Мелконова-Езекова О. Л. Том 2 - 203
 Меллер В. Г. Том 2 - 95
 Мендельсон Ф. Том 2 - 204
 Менджеричский И. А. Том 2 - 193, Том 2 - 227
 Менес Е. А. Том 2 - 281
 Меньшов В. В. Том 2 - 29, Том 2 - 43, Том 2 - 125
 Меньшова Ю. В. Том 2 - 162
 Мережковский Д. С. Том 2 - 22, Том 2 - 29, Том 2 - 52, Том 2 - 67, Том 2 - 85, Том 2 - 98, Том 2 - 101, Том 2 - 109, Том 2 - 118, Том 2 - 119, Том 2 - 134, Том 2 - 204
 Мериме П. Том 2 - 129, Том 2 - 139, Том 2 - 275, Том 2 - 277
 Мессерер А. М. Том 2 - 279-282
 Мессерер Б. А. Том 2 - 15, Том 2 - 119, Том 2 - 121, Том 2 - 226, Том 2 - 228, Том 2 - 234-236, Том 2 - 238, Том 2 - 283
 Месхетели В. Е. Том 2 - 119
 Метерлинк М. Том 2 - 19, Том 2 - 32, Том 2 - 39, Том 2 - 71, Том 2 - 76, Том 2 - 79, Том 2 - 90, Том 2 - 96, Том 2 - 109, Том 2 - 112, Том 2 - 116, Том 2 - 117, Том 2 - 119, Том 2 - 120, Том 2 - 136, Том 2 - 153, Том 2 - 206, Том 2 - 207, Том 2 - 249, Том 2 - 250, Том 2 - 253, Том 2 - 255, Том 2 - 258, Том 2 - 260, Том 2 - 275
 Метнер Н. К. Том 2 - 26
 Мешков В. Н. Том 2 - 41, Том 2 - 181
 Мизери С. Н. Том 2 - 84
 Мизинова Л. С. Том 2 - 152
 Микаэлян М. А. Том 2 - 221
 Микитенко И. К. Том 2 - 129, Том 2 - 280, Том 2 - 281
 Милешников А. А. Том 2 - 284
 Миллер А. Том 2 - 220
 Миллиоти Е. Ю. Том 2 - 104
 Милютин Ю. С. Том 2 - 209, Том 2 - 277
 Минина К. А. Том 2 - 120, Том 2 - 136, Том 2 - 149
 Миревич Н. Том 2 - 205
 Миронов Е. В. Том 2 - 14
 Мирошниченко И. П. Том 2 - 29, Том 2 - 41, Том 2 - 43, Том 2 - 78, Том 2 - 120, Том 2 - 125, Том 2 - 145, Том 2 - 149, Том 2 - 234
 Мирский К. Том 2 - 223
 Мистлер Ж. Том 2 - 237
 Митропольская А. В. Том 2 - 277
 Митта Е. А. Том 2 - 237
 Михайлов А. А. Том 2 - 103, Том 2 - 120, Том 2 - 121
 Михайлов В. В. Том 2 - 157, Том 2 - 234
 Михайлов В. М. Том 2 - 23, Том 2 - 121, Том 2 - 170, Том 2 - 277
 Михайлова М. Ф. Том 2 - 273, Том 2 - 278-282
 Михайловский Н. Н. Том 2 - 112, Том 2 - 148
 Михалков Н. С. Том 2 - 83, Том 2 - 111
 Михалков С. В. Том 2 - 41, Том 2 - 54, Том 2 - 121, Том 2 - 216, Том 2 - 217, Том 2 - 228, Том 2 - 232, Том 2 - 266
 Михаловская Н. В. Том 2 - 108
 Михаловский Д. Л. Том 2 - 205
 Михальский Ф. Н. Том 2 - 88, Том 2 - 121
 Михоэлс С. М. Том 2 - 100, Том 2 - 145
 Мишарин А. Н. Том 2 - 29, Том 2 - 70, Том 2 - 74, Том 2 - 104, Том 2 - 171, Том 2 - 231, Том 2 - 267, Том 2 - 268
 Мкртчян Д. А. Том 2 - 229
 Модильяни А. Том 2 - 42
 Можаяв Б. А. Том 2 - 29
 Мозалевский А. Е. Том 2 - 121
 Мозалевский С. А. Том 2 - 121, Том 2 - 122
 Моисеев И. А. Том 2 - 127
 Мойси А. Том 2 - 51
 Мокеев М. Д. Том 2 - 40, Том 2 - 90, Том 2 - 122, Том 2 - 183, Том 2 - 231
 Молостова И. Том 2 - 29
 Молчанов К. В. Том 2 - 122, Том 2 - 218-225, Том 2 - 227
 Молчанова Р. Н. Том 2 - 122, Том 2 - 131
 Мольер (Ж.-Б. Поклен) Том 2 - 23, Том 2 - 33, Том 2 - 37, Том 2 - 42, Том 2 - 53, Том 2 - 74, Том 2 - 83, Том 2 - 117, Том 2 - 158, Том 2 - 163, Том 2 - 165, Том 2 - 181, Том 2 - 208, Том 2 - 213, Том 2 - 229, Том 2 - 235, Том 2 - 236, Том 2 - 250, Том 2 - 251, Том 2 - 255, Том 2 - 266-271, Том 2 - 276
 Монастырский Л. Ф. Том 2 - 224, Том 2 - 226-228, Том 2 - 231, Том 2 - 283
 Моноков В. К. Том 2 - 88, Том 2 - 101, Том 2 - 122, Том 2 - 166, Том 2 - 168, Том 2 - 183, Том 2 - 219-221, Том 2 - 224, Том 2 - 225
 Мопассан Г. де Том 2 - 161
 Морачева Г. И. Том 2 - 104
 Мордвинов Б. А. Том 2 - 88, Том 2 - 123, Том 2 - 168, Том 2 - 210-212
 Мордкин М. М. Том 2 - 28, Том 2 - 208
 Морес Е. Н. Том 2 - 95, Том 2 - 104, Том 2 - 123, Том 2 - 131
 Морозов А. Г. Том 2 - 222
 Морозов А. А. Том 2 - 285
 Морозов А. В. Том 2 - 193
 Морозов Б. А. Том 2 - 37, Том 2 - 139
 Морозов В. Е. Том 2 - 193
 Морозов М. М. Том 2 - 39
 Морозов Савва Т. Том 2 - 13, Том 2 - 61, Том 2 - 123, Том 2 - 172, Том 2 - 177, Том 2 - 193, Том 2 - 203
 Морозов Сергей Т. Том 2 - 203
 Морозов С. Ф. Том 2 - 232
 Морозова З. Г. Том 2 - 193, Том 2 - 203
 Москвин И. М. Том 2 - 11, Том 2 - 12, Том 2 - 14, Том 2 - 22, Том 2 - 24, Том 2 - 25, Том 2 - 44, Том 2 - 47, Том 2 - 49, Том 2 - 60, Том 2 - 69, Том 2 - 70, Том 2 - 79-81, Том 2 - 85, Том 2 - 86, Том 2 - 92, Том 2 - 95, Том 2 - 98, Том 2 - 99, Том 2 - 112, Том 2 - 116, Том 2 - 119, Том 2 - 120, Том 2 - 123, Том 2 - 124, Том 2 - 126, Том 2 - 128, Том 2 - 131, Том 2 - 138, Том 2 - 145, Том 2 - 151, Том 2 - 156, Том 2 - 160, Том 2 - 166, Том 2 - 167, Том 2 - 173, Том 2 - 177, Том 2 - 185, Том 2 - 200, Том 2 - 202, Том 2 - 207, Том 2 - 208, Том 2 - 211
 Моцарт В.-А. Том 2 - 108, Том 2 - 229, Том 2 - 230, Том 2 - 284
 Мозм С. Том 2 - 18, Том 2 - 63, Том 2 - 276
 Мрожек С. Том 2 - 90, Том 2 - 105, Том 2 - 122, Том 2 - 183, Том 2 - 233, Том 2 - 237, Том 2 - 268
 Мунт Е. М. Том 2 - 124
 Мур Д. Том 2 - 28
 Муравьев В. Н. Том 2 - 39, Том 2 - 124
 Мурадели В. И. Том 2 - 82
 Муратов А. Г. Том 2 - 238
 Муратов П. П. Том 2 - 200, Том 2 - 276
 Муратова Е. П. Том 2 - 39, Том 2 - 119, Том 2 - 124, Том 2 - 125, Том 2 - 202
 Мурашко А. А. Том 2 - 144, Том 2 - 194
 Мусоргский М. П. Том 2 - 123, Том 2 - 152
 Мухина В. И. Том 2 - 281
 Мчеделов В. Л. Том 2 - 125, Том 2 - 209, Том 2 - 274, Том 2 - 275
 Мюллер В. Н. Том 2 - 281

- Мюллер Г. Том 2 - 232
 Мягков А. В. Том 2 - 29, Том 2 - 43,
 Том 2 - 49, Том 2 - 125, Том
 2 - 228, Том 2 - 233
- Н**
- Набоков В. В. Том 2 - 41
 Наварро Р. Том 2 - 21
 Наврозов Ф. Н. Том 2 - 204
 Нагибин Ю. М. Том 2 - 16
 Назарковская Е. Я. Том 2 - 282
 Назаров В. В. Том 2 - 150, Том 2 - 152
 Назарова Г. Л. Том 2 - 203
 Назарова Н. И. Том 2 - 68, Том 2 - 126
 Назимова А. Том 2 - 126, Том 2 - 187
 Найденов С. А. Том 2 - 85, Том 2 - 96,
 Том 2 - 106, Том 2 - 116, Том
 2 - 126-128, Том 2 - 206, Том
 2 - 249
 Нароков Н. В. Том 2 - 235
 Неверов А. С. Том 2 - 76
 Невинный В. В. Том 2 - 148
 Невинный В. М. Том 2 - 15, Том 2 -
 49, Том 2 - 90, Том 2 - 104,
 Том 2 - 127, Том 2 - 148, Том
 2 - 149
 Недзвецкий Ю. В. Том 2 - 11, Том 2 -
 93, Том 2 - 127, Том 2 - 219,
 Том 2 - 220
 Незлобин К. Н. Том 2 - 14, Том 2 - 48,
 Том 2 - 112, Том 2 - 127, Том
 2 - 148, Том 2 - 177, Том
 2 - 200
 Некрасов В. П. Том 2 - 157, Том
 2 - 285
 Некрасов Н. А. Том 2 - 132
 Некрасова М. Ф. Том 2 - 120
 Нелидов В. А. Том 2 - 51, Том 2 - 208
 Нельсон Р. Том 2 - 49, Том 2 - 104,
 Том 2 - 236, Том 2 - 269-271
 Немеровский А. Б. Том 2 - 218
 Немирович-Данченко А. Ю. Том 2 -
 269, Том 2 - 270
 Немирович-Данченко Вл. И. Том
 2 - 9-13, Том 2 - 15-18, Том
 2 - 21-27, Том 2 - 30, Том 2 -
 33-35, Том 2 - 38, Том 2 - 40,
 Том 2 - 42-45, Том 2 - 47,
 Том 2 - 49-53, Том 2 - 55-57,
 Том 2 - 60, Том 2 - 64-67,
 Том 2 - 71, Том 2 - 72, Том 2 -
 74, Том 2 - 75, Том 2 - 80-82,
 Том 2 - 84-86, Том 2 - 88,
 Том 2 - 89, Том 2 - 92, Том
 2 - 93, 95-98, Том 2 - 100,
 Том 2 - 103, Том 2 - 106-110,
 Том 2 - 112, Том 2 - 113, Том
 2 - 115-119, Том 2 - 121-124,
 Том 2 - 126-134, Том 2 - 137-
 141, Том 2 - 143-145, Том
 2 - 148-154, Том 2 - 156-164,
 Том 2 - 166, Том 2 - 168, Том
 2 - 170, Том 2 - 172, Том
 2 - 175-180, Том 2 - 182-191,
 Том 2 - 196-200, Том 2 - 202,
 Том 2 - 204-214, Том 2 - 218,
 Том 2 - 249, Том 2 - 277, Том
 2 - 278, Том 2 - 283
 Немирович-Данченко В. М. Том
 2 - 127, Том 2 - 223, Том 2 -
 225-237, Том 2 - 283
 Немирович-Данченко М. В. Том 2 - 81
 Непомнящий В. С. Том 2 - 283
- Нерсесова А. Л. Том 2 - 203
 Нефедова М. П. Том 2 - 236
 Нивинский И. И. Том 2 - 39, Том 2 -
 129, Том 2 - 273-276, Том 2 -
 278, Том 2 - 280, Том 2 - 281
 Нивуа П. Том 2 - 43, Том 2 - 167, Том
 2 - 209
 Нижинский В. Ф. Том 2 - 183
 Никитин Л. А. Том 2 - 279
 Николаев В. В. Том 2 - 225, Том 2 -
 233-236
 Николаев С. Том 2 - 36
 Николаева Г. Е. Том 2 - 60, Том 2 -
 166, Том 2 - 220, Том 2 - 260,
 Том 2 - 260
 Николаева М. П. Том 2 - 130, Том 2 -
 202, Том 2 - 277
 Николаи О. Том 2 - 113
 Никольский С. Н. Том 2 - 274
 Никритин С. Б. Том 2 - 274
 Никулина Т. Том 2 - 171
 Нильсен А. Том 2 - 185
 Ницше Ф. Том 2 - 116
 Новалис Ф. Том 2 - 119
 Новиков А. Г. Том 2 - 285
 Новосельский В. И. Том 2 - 130, Том
 2 - 136
 Норд Б. Н. Том 2 - 222, Том 2 - 282
 Норман М. Том 2 - 125, Том 2 - 233
 Носов Н. Н. Том 2 - 142, Том 2 - 232
 Ньюмен П. Том 2 - 167
- О**
- Образцов С. В. Том 2 - 281, Том
 2 - 282
 Огарев Н. П. Том 2 - 12
 Огарев Ф. К. Том 2 - 281
 Одетс К. Том 2 - 8
 Озеров В. А. Том 2 - 153
 Озеров Н. Н. Том 2 - 130
 Окопинский М. Том 2 - 223
 Окуджава Б. Ш. Том 2 - 231
 Окунь А. Л. Том 2 - 223, Том 2 - 224,
 Том 2 - 227
 Олах Э. Л. Том 2 - 229
 Олби Э. Том 2 - 41, Том 2 - 135, Том 2 -
 167, Том 2 - 228, Том 2 - 266
 Олейников Н. М. Том 2 - 283
 Олеша Ю. К. Том 2 - 17, Том 2 - 22,
 Том 2 - 23, Том 2 - 27, Том
 2 - 56, Том 2 - 74, Том 2 - 113,
 Том 2 - 118, Том 2 - 124, Том
 2 - 130, Том 2 - 131, Том 2 -
 139, Том 2 - 176, Том 2 - 196,
 Том 2 - 211, Том 2 - 220
 Ольшевская Н. А. Том 2 - 16, Том 2 -
 20, Том 2 - 84, Том 2 - 138
 О'Нил Ю. Том 2 - 103, Том 2 - 140,
 Том 2 - 178, Том 2 - 187
 Оранский В. А. Том 2 - 131, Том 2 -
 209-211, Том 2 - 273, Том 2 -
 274, Том 2 - 276, Том 2 - 278,
 Том 2 - 279
 Орленев П. Н. Том 2 - 126, Том 2 - 191
 Орлов В. А. Том 2 - 11, Том 2 - 101,
 Том 2 - 131, Том 2 - 145, Том
 2 - 155, Том 2 - 166, Том 2 -
 196, Том 2 - 212, Том 2 - 215,
 Том 2 - 217, Том 2 - 219, Том
 2 - 221
 Орлов Д. Н. Том 2 - 132, Том 2 - 157
 Орлов П. Том 2 - 152
 Орлов Ю. М. Том 2 - 132
- Орлов-Давыдов А. А. Том 2 - 203
 Орлова В. Г. Том 2 - 132
 Орловская О. Е. Том 2 - 132
 Орэ Л. А. Том 2 - 132
 Осипов К. В. Том 2 - 203
 Осипова Т. И. Том 2 - 274
 Осокин М. А. Том 2 - 227, Том 2 - 228
 Осоргин М. А. Том 2 - 275
 Остапенко М. С. Том 2 - 236
 Островский А. Н. Том 2 - 12, Том
 2 - 14, Том 2 - 31, Том 2 - 50,
 Том 2 - 53, Том 2 - 59, Том 2 -
 61, Том 2 - 65, Том 2 - 67-69,
 Том 2 - 79, Том 2 - 85, Том
 2 - 87, Том 2 - 97, Том 2 - 99,
 Том 2 - 103, Том 2 - 105, Том
 2 - 110, Том 2 - 116, Том 2 -
 123, Том 2 - 124, Том 2 - 128,
 Том 2 - 132, Том 2 - 142, Том
 2 - 144, Том 2 - 153, Том 2 -
 163, Том 2 - 165, Том 2 - 174,
 Том 2 - 178, Том 2 - 187, Том
 2 - 188, Том 2 - 193, Том 2 -
 205, Том 2 - 207, Том 2 - 209,
 Том 2 - 212-216, Том 2 - 221,
 Том 2 - 225, Том 2 - 237, Том
 2 - 250, Том 2 - 252-265, Том
 2 - 274-276, Том 2 - 281, Том
 2 - 282, Том 2 - 285
 Островский Н. А. Том 2 - 118
 Остужев А. А. Том 2 - 145, Том 2 - 168
 Осьмеркина Т. А. Том 2 - 225
 Оффенбах Ж. Том 2 - 128, Том 2 -
 181, Том 2 - 277
 Охлбыстин И. И. Том 2 - 74, Том 2 -
 237, Том 2 - 270, Том 2 - 271
 Охлопков Н. П. Том 2 - 105
 Ошанин Л. И. Том 2 - 285
- П**
- Павлов В. В. Том 2 - 233, Том 2 - 268
 Павлов П. А. Том 2 - 58, Том 2 - 98,
 Том 2 - 133, Том 2 - 170
 Павлова В. Н. Том 2 - 110, Том 2 - 133
 Павлова Н. А. Том 2 - 52, Том 2 - 82,
 Том 2 - 96, Том 2 - 229, Том
 2 - 268
 Павловский П. И. Том 2 - 221
 Падве Е. М. Том 2 - 46
 Палин Г. А. Том 2 - 281, Том 2 - 282
 Пальерон Э. Том 2 - 89, Том 2 - 116
 Панин А. В. Том 2 - 133, Том 2 - 136
 Панина С. В. Том 2 - 203
 Паньоль М. Том 2 - 43, Том 2 - 167,
 Том 2 - 209,
 Папко Ю. В. Том 2 - 224
 Парфенюк Н. Е. Том 2 - 237
 Парцхаладзе М. А. Том 2 - 224
 Пастернак Б. Л. Том 2 - 42, Том 2 -
 79, Том 2 - 133, Том 2 - 134,
 Том 2 - 219, Том 2 - 283, Том
 2 - 284
 Патрик Д. Том 2 - 284
 Паунэлл Д. Том 2 - 41
 Пахмутова А. Н. Том 2 - 226
 Пачино А. Том 2 - 167
 Пашенная В. Н. Том 2 - 102, Том 2 -
 134, Том 2 - 159
 Певцов И. Н. Том 2 - 22, Том 2 - 102,
 Том 2 - 134, Том 2 - 177
 Пейдж Дж. Том 2 - 167
 Пейко Н. И. Том 2 - 220, Том 2 - 222
 Пек Г. Том 2 - 190
- Пеленкин Н. К. Том 2 - 276
 Пенн А. Том 2 - 167
 Пеньков Н. В. Том 2 - 50, Том 2 - 134,
 Том 2 - 135, Том 2 - 146, Том
 2 - 230, Том 2 - 284
 Первенцев А. А. Том 2 - 170
 Первомайский Л. С. Том 2 - 282
 Перов В. Г. Том 2 - 156
 Перселл Г. Том 2 - 40, Том 2 - 99
 Петкер Б. Я. Том 2 - 95, Том 2 - 135
 Петренко А. В. Том 2 - 47, Том 2 - 135,
 Том 2 - 199
 Петров А. А. Том 2 - 208
 Петров Ан. А. Том 2 - 78
 Петров В. В. Том 2 - 226
 Петров Д. В. Том 2 - 135
 Петров Е. П. Том 2 - 171
 Петров Н. В. Том 2 - 112
 Петрова А. Н. Том 2 - 135
 Петрова В. А. Том 2 - 135, Том 2 - 136,
 Том 2 - 200
 Петров-Водкин К. С. Том 2 - 64
 Петрушевская Л. С. Том 2 - 31, Том
 2 - 41, Том 2 - 46, Том 2 - 90,
 Том 2 - 104, Том 2 - 105, Том
 2 - 136, Том 2 - 157, Том 2 -
 183, Том 2 - 233, Том 2 - 234,
 Том 2 - 268-270
 Пешкин В. А. Том 2 - 224
 Пивняк Е. А. Том 2 - 229
 Пикфорд М. Том 2 - 19
 Пилявская С. С. Том 2 - 66, Том 2 -
 103, Том 2 - 108, Том 2 - 136,
 Том 2 - 145, Том 2 - 161
 Пименов Ю. И. Том 2 - 277
 Пинчевский В. Ю. Том 2 - 31, Том
 2 - 148
 Пираделло Л. Том 2 - 37, Том 2 - 145
 Писемский А. Ф. Том 2 - 121, Том 2 -
 163, Том 2 - 204
 Питоев Ж. Том 2 - 50
 Пищурова В. П. Том 2 - 229
 Плавт Том 2 - 144
 Планкет Р. Том 2 - 123
 Платон Том 2 - 37
 Плахова М. Л. Том 2 - 218
 Плисецкий А. М. Том 2 - 229
 Повага Н. Ю. Том 2 - 235
 Повага Н. И. Том 2 - 284
 Погодин Н. Ф. Том 2 - 22, Том 2 - 60,
 Том 2 - 89, Том 2 - 92, Том
 2 - 113, Том 2 - 132, Том 2 -
 136, Том 2 - 137, Том 2 - 139,
 Том 2 - 159, Том 2 - 166, Том
 2 - 214, Том 2 - 218-220, Том
 2 - 255, Том 2 - 257-266
 Погребничко Ю. Том 2 - 38
 Подгорный Б. А. Том 2 - 16
 Подгорный В. А. Том 2 - 16, Том 2 -
 160, Том 2 - 280
 Подгорный Н. А. Том 2 - 10, Том
 2 - 16, Том 2 - 35, Том 2 - 78,
 Том 2 - 79, Том 2 - 82, Том 2 -
 85, Том 2 - 114, Том 2 - 119,
 Том 2 - 122, Том 2 - 125, Том
 2 - 137, Том 2 - 153, Том 2 -
 161, Том 2 - 213, Том 2 - 274,
 Том 2 - 277
 Подгорный Н. В. Том 2 - 16
 Подобед П. А. Том 2 - 34, Том 2 - 137,
 Том 2 - 138
 Пожарская М. Н. Том 2 - 53, Том
 2 - 194

- Покаржевский Б. В. Том 2 - 182
Покровская А. Б. Том 2 - 50, Том 2 - 73, Том 2 - 104, Том 2 - 138
Покровский А. Н. Том 2 - 103
Покровский Б. А. Том 2 - 73, Том 2 - 283
Покровский И. А. Том 2 - 221
Покровский М. Н. Том 2 - 281
Полевицкая Е. А. Том 2 - 157, Том 2 - 177
Поленов В. Д. Том 2 - 44
Полякова Е. И. Том 2 - 280
Полонская В. В. Том 2 - 138, Том 2 - 200
Полонский Г. И. Том 2 - 22, Том 2 - 227, Том 2 - 266
Полунин И. М. Том 2 - 138
Поляков К. А. Том 2 - 221
Поляков С. А. Том 2 - 206
Полыкова Е. И. Том 2 - 66, Том 2 - 138
Понс Э. Е. Том 2 - 274, Том 2 - 279
Понсов А. Д. Том 2 - 138, Том 2 - 218, Том 2 - 219, Том 2 - 222-225
Попов А. Д. Том 2 - 37, Том 2 - 75, Том 2 - 78, Том 2 - 139, 148
Попов А. Д. 12, Том 2 - 22, Том 2 - 33, Том 2 - 89, Том 2 - 103, Том 2 - 119, Том 2 - 129, Том 2 - 132, Том 2 - 139, Том 2 - 174, Том 2 - 194, Том 2 - 215, Том 2 - 272, Том 2 - 275, Том 2 - 276
Попов В. А. Том 2 - 95, Том 2 - 139, Том 2 - 140, Том 2 - 273, Том 2 - 278-282
Попов Г. Н. Том 2 - 220, Том 2 - 221
Попов Е. А. Том 2 - 183
Попов И. В. Том 2 - 37, Том 2 - 225, Том 2 - 226, Том 2 - 229
Попов И. Ф. Том 2 - 52
Попов Л. В. Том 2 - 140
Попов Л. Н. Том 2 - 212
Попова А. И. Том 2 - 23, Том 2 - 281
Попова В. Н. Том 2 - 55, Том 2 - 100, Том 2 - 103, Том 2 - 127, Том 2 - 140, Том 2 - 153, Том 2 - 174
Попова Л. Н. Том 2 - 95
Попова-Яхонтова Е. Е. Том 2 - 283
Портнов В. М. Том 2 - 226
Потемкин П. П. Том 2 - 12, Том 2 - 186
Потоцкий С. И. Том 2 - 26, Том 2 - 274, Том 2 - 275
Правдунин В. П. Том 2 - 139, Том 2 - 275
Пристли Дж.-Б. Том 2 - 49, Том 2 - 57
Проклова Е. И. Том 2 - 140, Том 2 - 141, Том 2 - 145
Прокофьев А. А. Том 2 - 141
Прокофьев В. Н. Том 2 - 82, Том 2 - 141
Прокофьев И. А. Том 2 - 203
Прокофьев С. С. Том 2 - 65, Том 2 - 119
Пронин Б. К. Том 2 - 141, Том 2 - 200
Протазанов Я. А. Том 2 - 21, Том 2 - 100, Том 2 - 138
Протасевич В. В. Том 2 - 141, Том 2 - 213
Прохоров Том 2 - 93
Прудкин В. М. Том 2 - 142, Том 2 - 227, Том 2 - 230-232
Прудкин М. И. Том 2 - 49, Том 2 - 98, Том 2 - 100, Том 2 - 114, Том 2 - 119, Том 2 - 142, Том 2 - 167, Том 2 - 168, Том 2 - 174, Том 2 - 176, Том 2 - 197
Прудкина Е. И. Том 2 - 142
Пудовкин В. И. Том 2 - 20, Том 2 - 21
Пузырев Н. Ю. Том 2 - 283
Пузырев Ю. Н. Том 2 - 142
Пузырева М. И. Том 2 - 143
Пуччини Дж. Том 2 - 284
Пушкарева Л. В. Том 2 - 143
Пушкин А. С. Том 2 - 24, Том 2 - 27, Том 2 - 29, Том 2 - 34, Том 2 - 35, Том 2 - 40, Том 2 - 42, Том 2 - 43, Том 2 - 48, Том 2 - 70, Том 2 - 78, Том 2 - 85, Том 2 - 90, Том 2 - 107, Том 2 - 128, Том 2 - 144, Том 2 - 158, Том 2 - 163, Том 2 - 165, Том 2 - 179, Том 2 - 183, Том 2 - 206, Том 2 - 208, Том 2 - 236, Том 2 - 238, Том 2 - 251, Том 2 - 269-271, Том 2 - 283
Пшибышевский С. Том 2 - 112, Том 2 - 116
Пыжова О. И. Том 2 - 26, Том 2 - 143
Пырьев И. А. Том 2 - 55, Том 2 - 104
Пэтон К.-Б. Том 2 - 235
Пятаков Ю. Л. Том 2 - 108
- Р**
Рабинович И. М. Том 2 - 80, Том 2 - 84, Том 2 - 129, Том 2 - 144, Том 2 - 145, Том 2 - 153, Том 2 - 154, Том 2 - 197, Том 2 - 210, Том 2 - 212, Том 2 - 220, Том 2 - 277
Равдоникас Ф. Том 2 - 231
Равенских Б. И. Том 2 - 96, Том 2 - 142
Радаков А. А. Том 2 - 273
Радзинский С. А. Том 2 - 282
Радзинский Э. С. Том 2 - 41, Том 2 - 52, Том 2 - 68, Том 2 - 69, Том 2 - 87, Том 2 - 166, Том 2 - 223, Том 2 - 263, Том 2 - 283
Радин Н. М. Том 2 - 14, Том 2 - 177
Радичков Й. Том 2 - 231
Радищева О. А. Том 2 - 144, Том 2 - 194, Том 2 - 202
Радлов С. Э. Том 2 - 57, Том 2 - 144, Том 2 - 145, Том 2 - 158
Радомысленский В. З. Том 2 - 145
Радомысленский Е. В. Том 2 - 145, Том 2 - 226-228, Том 2 - 234
Радунский А. И. Том 2 - 217, Том 2 - 220
Раевская Е. М. Том 2 - 126, Том 2 - 145, Том 2 - 146, Том 2 - 202
Раевский И. М. Том 2 - 9, Том 2 - 26, Том 2 - 80, Том 2 - 84, Том 2 - 95, Том 2 - 98, Том 2 - 103, Том 2 - 107, Том 2 - 127, Том 2 - 142, Том 2 - 146, Том 2 - 166, Том 2 - 189, Том 2 - 194, Том 2 - 212-218, Том 2 - 220-224, Том 2 - 283
Раздольский В. А. Том 2 - 219, Том 2 - 259, Том 2 - 260, Том 2 - 261
Райкин К. А. Том 2 - 87
Райс Э. Том 2 - 32
Райх З. Н. Том 2 - 130
Райхельгауз И. Л. Том 2 - 37, Том 2 - 139
Ракигин Ю. Л. Том 2 - 146, Том 2 - 199
Рамзес В. Том 2 - 283
Рамзин Е. Г. Том 2 - 87, Том 2 - 224
Раневская Ф. Г. Том 2 - 151
Расин Ж. Том 2 - 93, Том 2 - 187
Раскольников Ф. Ф. Том 2 - 211
Распутин В. Г. Том 2 - 27, Том 2 - 36, Том 2 - 61, Том 2 - 105, Том 2 - 146, Том 2 - 227, Том 2 - 228, Том 2 - 265, Том 2 - 266, Том 2 - 283
Распутин Г. Е. Том 2 - 35, Том 2 - 177
Рассказов А. А. Том 2 - 10
Расцветаев В. Н. Том 2 - 146
Рахманинов С. В. Том 2 - 26, Том 2 - 96, Том 2 - 278, Том 2 - 285
Рахманов Л. Н. Том 2 - 92, Том 2 - 155, Том 2 - 218, Том 2 - 258-261
Рахманов Н. Н. Том 2 - 17, Том 2 - 272, Том 2 - 273, Том 2 - 278-282
Рашевская Н. С. Том 2 - 284
Ребиков В. И. Том 2 - 181
Редега Л. К. Том 2 - 277
Режан Г. Том 2 - 38, Том 2 - 120
Рейнхардт М. Том 2 - 18, Том 2 - 32, Том 2 - 50, Том 2 - 106, Том 2 - 154, Том 2 - 172, Том 2 - 187
Ремез А. О. Том 2 - 229, Том 2 - 266
Ремизов Н. В. Том 2 - 19
Репин И. Е. Том 2 - 102
Рерберг И. И. Том 2 - 147
Рерих Н. К. Том 2 - 112, Том 2 - 147, Том 2 - 208
Ржевская Том 2 - 10
Рихтер-Форгах Т. Том 2 - 231
Роббинс Ж. Том 2 - 147
Рогачевский М. Л. Том 2 - 147
Рогачкова Ю. Ю. Том 2 - 162
Родиан Ю. Том 2 - 280
Розанова И. Ю. Том 2 - 52
Розов В. С. Том 2 - 22, Том 2 - 70, Том 2 - 74, Том 2 - 145, Том 2 - 197, Том 2 - 199, Том 2 - 235, Том 2 - 237, Том 2 - 285
Розовский М. Г. Том 2 - 82, Том 2 - 147, Том 2 - 148, Том 2 - 229, Том 2 - 230, Том 2 - 237
Роксанова М. Л. Том 2 - 55, Том 2 - 112, Том 2 - 116, Том 2 - 128, Том 2 - 148
Роллан Р. Том 2 - 27, Том 2 - 224, Том 2 - 279
Романов Б. Том 2 - 145
Романова Е. Том 2 - 235
Романовы, династия Том 2 - 55
Ромашин А. В. Том 2 - 50, Том 2 - 104
Ромашов Б. С. Том 2 - 43, Том 2 - 132, Том 2 - 170
Ромен Ж. Том 2 - 128, Том 2 - 197
Ромм М. И. Том 2 - 104, Том 2 - 159
Росеба Л. Том 2 - 284
Роскин А. И. Том 2 - 148
Россини Дж. Том 2 - 130
Россон Н. П. Том 2 - 276
Ростан Э. Том 2 - 24, Том 2 - 37
Ростовцева К. И. Том 2 - 39, Том 2 - 55, Том 2 - 146, Том 2 - 148, Том 2 - 149
Ростоцкий Б. И. Том 2 - 149, Том 2 - 191
Роуз Дж. Том 2 - 76
Рошин Г. А. Том 2 - 279
Рошин М. М. Том 2 - 9, Том 2 - 30, Том 2 - 31, Том 2 - 40, Том 2 - 41, Том 2 - 43, Том 2 - 56, Том 2 - 70, Том 2 - 74, Том 2 - 75, Том 2 - 83, Том 2 - 87, Том 2 - 104, Том 2 - 105, Том 2 - 138, Том 2 - 149, Том 2 - 171, Том 2 - 184, Том 2 - 197, Том 2 - 224-226, Том 2 - 228, Том 2 - 232, Том 2 - 238, Том 2 - 264-268
Рощина-Инсарова Е. Н. Том 2 - 50, Том 2 - 93
Рубинштейн А. Г. Том 2 - 163
Рубинштейн И. Л. Том 2 - 126, Том 2 - 149, Том 2 - 187
Рудин Г. П. Том 2 - 280
Рудюк Н. Н. Том 2 - 229
Рулева Л. И. Том 2 - 284
Румянцев Н. А. Том 2 - 92, Том 2 - 97, Том 2 - 112, Том 2 - 150, Том 2 - 202
Румянцев П. И. Том 2 - 181
Руссат Е. Том 2 - 209
Рутберг И. Г. Том 2 - 227, Том 2 - 229, Том 2 - 231, Том 2 - 232
Рыжов И. И. Том 2 - 108
Рыков А. И. Том 2 - 108
Рындзюнский Г. Д. Том 2 - 150
Рындин В. Ф. Том 2 - 150, Том 2 - 213, Том 2 - 219, Том 2 - 223
Рэттиган Т. Том 2 - 41
Рябушкин А. П. Том 2 - 155
Рябцев В. А. Том 2 - 213, Том 2 - 277
Рязанов Э. А. Том 2 - 125
Ряшенцев Ю. Е. Том 2 - 226
- С**
Саблин В. М. Том 2 - 205, Том 2 - 207
Сабуров С. Ф. Том 2 - 81
Сабурова О. А. Том 2 - 104
Саввина И. С. Том 2 - 151
Савельева Л. И. Том 2 - 202
Савина М. Г. Том 2 - 169
Савицкая М. Г. Том 2 - 35, Том 2 - 51, Том 2 - 80, Том 2 - 89, Том 2 - 120, Том 2 - 124, Том 2 - 127, Том 2 - 128, Том 2 - 151
Савицкий В. Д. Том 2 - 221
Савицкий К. А. Том 2 - 198
Садовские Том 2 - 79, Том 2 - 138
Садовский М. П. Том 2 - 59
Садовский П. М. Том 2 - 97
Садур Н. Н. Том 2 - 41, Том 2 - 68
Сакко Н. Том 2 - 32
Салтыков-Щедрин М. Е. Том 2 - 25, Том 2 - 64, Том 2 - 67, Том 2 - 96, Том 2 - 103, Том 2 - 128, Том 2 - 158, Том 2 - 171, Том 2 - 173, Том 2 - 193, Том 2 - 208, Том 2 - 231, Том 2 - 251-253, Том 2 - 255, Том 2 - 281

- Сальнинский А. Д. Том 2 - 36, Том 2 - 105, Том 2 - 218, Том 2 - 257, Том 2 - 258
- Сальери А. Том 2 - 108, Том 2 - 230
- Салюк В. П. Том 2 - 29, Том 2 - 151, Том 2 - 224, Том 2 - 225, Том 2 - 227, Том 2 - 228
- Самарин И. В. Том 2 - 121, Том 2 - 152, Том 2 - 173
- Самарова М. А. Том 2 - 152, Том 2 - 202
- Самовер А. М. Том 2 - 283, Том 2 - 285
- Санин А. А. Том 2 - 60, Том 2 - 112, Том 2 - 116, Том 2 - 149, Том 2 - 152, Том 2 - 163, Том 2 - 204, Том 2 - 205
- Сапунов К. Н. Том 2 - 112, Том 2 - 152, Том 2 - 207, Том 2 - 208
- Сапунов Н. Н. Том 2 - 181
- Саркисов В. Ю. Том 2 - 229
- Сарьян М. С. Том 2 - 181
- Сафонов Н. М. Том 2 - 209, Том 2 - 277
- Сахаров М. А. Том 2 - 10, Том 2 - 152
- Сахновский В. Г. Том 2 - 9, Том 2 - 44, Том 2 - 50, Том 2 - 64, Том 2 - 65, Том 2 - 69, Том 2 - 71, Том 2 - 80, Том 2 - 96, Том 2 - 107, Том 2 - 108, Том 2 - 125, Том 2 - 129, Том 2 - 133, Том 2 - 153, Том 2 - 195, Том 2 - 198, Том 2 - 210-214, Том 2 - 283
- Сахновский Ю. С. Том 2 - 274
- Сац И. А. Том 2 - 70, Том 2 - 81, Том 2 - 112, Том 2 - 120, Том 2 - 153, Том 2 - 154, Том 2 - 200, Том 2 - 206, Том 2 - 207
- Светлов М. А. Том 2 - 64
- Светланов Е. Ф. Том 2 - 231
- Свешников А. В. Том 2 - 278-282
- Свиридчик Н. Н. Том 2 - 231, Том 2 - 232
- Свобода Й. Том 2 - 225, Том 2 - 227
- Свободин А. П. Том 2 - 74
- Свободин Н. К. Том 2 - 108, Том 2 - 154
- Свободина С. Том 2 - 236
- Себастьян М. Том 2 - 92, Том 2 - 219, Том 2 - 259
- Северная М. Том 2 - 116
- Севрюкова В. И. Том 2 - 283-285
- Седельников Г. С. Том 2 - 238
- Сейлер О.-М. Том 2 - 154
- Сейфуллина Л. Н. Том 2 - 118, Том 2 - 139, Том 2 - 275
- Селектор Г. С. Том 2 - 224
- Селиванов В. В. Том 2 - 154
- Сельвинская Т. И. Том 2 - 82, Том 2 - 233
- Сельвинский И. Л. Том 2 - 118
- Семендяева С. Б. Том 2 - 284
- Семенов А. В. Том 2 - 284
- Семенов В. Г. Том 2 - 236
- Сервантес М. Том 2 - 45
- Сергачев В. Н. Том 2 - 41, Том 2 - 50, Том 2 - 70, Том 2 - 74, Том 2 - 115, Том 2 - 154, Том 2 - 155, Том 2 - 225, Том 2 - 228, Том 2 - 238
- Сергеев А. Том 2 - 283
- Сергеев-Ценский С. Н. Том 2 - 76
- Сергеева Н. Д. Том 2 - 234
- Сергей Александрович, вел. кн. Том 2 - 166
- Сергиевский А. В. Том 2 - 237
- Сергучев К. Л. Том 2 - 283
- Серебровский В. Г. Том 2 - 284, Том 2 - 285
- Серебряков Н. Н. Том 2 - 225
- Серебрякова Т. Б. Том 2 - 155, Том 2 - 218
- Серебрякова З. Е. Том 2 - 155
- Серов В. А. Том 2 - 70, Том 2 - 181, Том 2 - 193, Том 2 - 198
- Сигалова А. Ю. Том 2 - 238, Том 2 - 283
- Сидельников Н. Н. Том 2 - 222
- Сидорина О. В. Том 2 - 234
- Сизов Н. И. Том 2 - 212, Том 2 - 275, Том 2 - 276, Том 2 - 282
- Силич А. Г. Том 2 - 273, Том 2 - 279
- Силич Л. Н. Том 2 - 155, Том 2 - 218-221
- Силюнас В. Ю. Том 2 - 145
- Симакин Ю. А. Том 2 - 236, Том 2 - 237
- Симов В. А. Том 2 - 19, Том 2 - 47, Том 2 - 53, Том 2 - 58, Том 2 - 65, Том 2 - 71, Том 2 - 105, Том 2 - 152, Том 2 - 155, Том 2 - 156, Том 2 - 188, Том 2 - 189, Том 2 - 191, Том 2 - 204-211, Том 2 - 283
- Симон А. Ю. Том 2 - 204
- Симонов К. М. Том 2 - 11, Том 2 - 36, Том 2 - 57-59, Том 2 - 66, Том 2 - 87, Том 2 - 89, Том 2 - 105, Том 2 - 132, Том 2 - 156, Том 2 - 157, Том 2 - 166, Том 2 - 172, Том 2 - 187, Том 2 - 194, Том 2 - 214-216, Том 2 - 223, Том 2 - 256, Том 2 - 257
- Симонов Р. Н. Том 2 - 275, Том 2 - 276
- Синг Дж.-М. Том 2 - 273
- Синельников Н. Н. Том 2 - 14, Том 2 - 135, Том 2 - 173
- Синицын В. А. Том 2 - 119, Том 2 - 131, Том 2 - 157, Том 2 - 163
- Синявский А. Д. Том 2 - 145
- Сирота Р. А. Том 2 - 127, Том 2 - 136, Том 2 - 157, Том 2 - 229, Том 2 - 231, Том 2 - 233-236
- Сиротин А. В. Том 2 - 230
- Ситников В. Р. Том 2 - 231
- Скаткина Е. А. Том 2 - 277
- Скачкова А. В. Том 2 - 90
- Скиталец С. Г. Том 2 - 176
- Скорик Н. Л. Том 2 - 15, Том 2 - 83, Том 2 - 158, Том 2 - 226, Том 2 - 227, Том 2 - 229-235, Том 2 - 237, Том 2 - 238
- Скотт Ю. Г. Том 2 - 224
- Скриб Э. Том 2 - 93, Том 2 - 187
- Скрябин А. Н. Том 2 - 93, Том 2 - 223, Том 2 - 238
- Скула М. Том 2 - 238
- Скульская Е. Ф. Том 2 - 158
- Славинский П. М. Том 2 - 221
- Славкин В. И. Том 2 - 37
- Сластенина Н. И. Том 2 - 158, Том 2 - 167
- Словацкий Ю. Том 2 - 28, Том 2 - 31, Том 2 - 69, Том 2 - 273
- Слоним И. Я. Том 2 - 282
- Смелянский А. М. Том 2 - 158
- Смидович П. Г. Том 2 - 283
- Смирнов Б. А. Том 2 - 59, Том 2 - 137, Том 2 - 158, Том 2 - 159
- Смирнова В. Том 2 - 194
- Смирнова Н. С. Том 2 - 273
- Смиряев Н. Д. Том 2 - 280, Том 2 - 281
- Смоктунский И. М. Том 2 - 46, Том 2 - 49, Том 2 - 67, Том 2 - 75, Том 2 - 157, Том 2 - 159, Том 2 - 189
- Смоленский Я. М. Том 2 - 235
- Смолин Д. П. Том 2 - 159, Том 2 - 160, Том 2 - 165, Том 2 - 176, Том 2 - 185, Том 2 - 274, Том 2 - 253, Том 2 - 277
- Смышляев В. С. Том 2 - 17, Том 2 - 160, Том 2 - 273, Том 2 - 279-281
- Снигирев Б. М. Том 2 - 160
- Снятков Ф. С. Том 2 - 160
- Собинякова А. Д. Том 2 - 160
- Соболев И. В. Том 2 - 220
- Соболев Ю. В. Том 2 - 160, Том 2 - 189, Том 2 - 280-282
- Соболь Е. Том 2 - 234, Том 2 - 268
- Собольщиков-Самарин Н. И. Том 2 - 161
- Созонтов А. П. Том 2 - 284
- Соколов А. В. Том 2 - 274, Том 2 - 275
- Соколов В. С. Том 2 - 284, Том 2 - 285
- Соколов Г. С. Том 2 - 225
- Соколова А. Н. Том 2 - 46, Том 2 - 227, Том 2 - 265-267
- Соколова В. С. Том 2 - 44, Том 2 - 55, Том 2 - 97, Том 2 - 137, Том 2 - 160, Том 2 - 161
- Соколова З. С. Том 2 - 113, Том 2 - 136, Том 2 - 161
- Соколова М. А. Том 2 - 233
- Соколовская Н. А. Том 2 - 161
- Сокольская Е. М. Том 2 - 229, Том 2 - 232
- Солженцын А. И. Том 2 - 74, Том 2 - 161, Том 2 - 162, Том 2 - 234
- Соллогуб Ф. Л. Том 2 - 163
- Солнцев Н. А. Том 2 - 162
- Соловцов Н. Н. Том 2 - 106
- Соловьев В. Н. Том 2 - 144, Том 2 - 145
- Соловьев С. М. Том 2 - 121, Том 2 - 279
- Соловьев Ю. И. Том 2 - 232
- Соловьев-Седой В. П. Том 2 - 285
- Соловьева В. В. Том 2 - 12, Том 2 - 58, Том 2 - 62, Том 2 - 76, Том 2 - 133, Том 2 - 162, Том 2 - 199
- Соловьева Е. Д. Том 2 - 160
- Соловьева И. Н. Том 2 - 162
- Сологуб Ф. К. Том 2 - 11, Том 2 - 41, Том 2 - 117, Том 2 - 153, Том 2 - 274
- Солодовников А. В. Том 2 - 163
- Соснин Н. Н. Том 2 - 108, Том 2 - 163
- Сотников Г. П. Том 2 - 283
- Софокл Том 2 - 38, Том 2 - 118, Том 2 - 151, Том 2 - 152, Том 2 - 204
- Софронов А. В. Том 2 - 43, Том 2 - 49, Том 2 - 170, Том 2 - 172, Том 2 - 218
- София З. А. Том 2 - 221
- Сошников В. Г. Том 2 - 236
- Спешнева А. А. Том 2 - 225
- Сталин И. В. Том 2 - 15, Том 2 - 17, Том 2 - 33, Том 2 - 43, Том 2 - 55, Том 2 - 74, Том 2 - 81, Том 2 - 82, Том 2 - 87, Том 2 - 88, Том 2 - 95, Том 2 - 129, Том 2 - 153, Том 2 - 157, Том 2 - 168, Том 2 - 170, Том 2 - 172, Том 2 - 185
- Станиславский К. С. Том 2 - 8-23, Том 2 - 25-28, Том 2 - 30-35, Том 2 - 37-40, Том 2 - 42, Том 2 - 44, Том 2 - 45, Том 2 - 47-49, Том 2 - 51, Том 2 - 53-58, Том 2 - 60, Том 2 - 61, Том 2 - 63, Том 2 - 65, Том 2 - 67, Том 2 - 68, Том 2 - 70, Том 2 - 71, Том 2 - 74, Том 2 - 75, Том 2 - 77-82, Том 2 - 84-94, Том 2 - 96, Том 2 - 98-101, Том 2 - 106, Том 2 - 107, Том 2 - 114, Том 2 - 116-123, Том 2 - 125, Том 2 - 127, Том 2 - 128, Том 2 - 130, Том 2 - 131, Том 2 - 133-135, Том 2 - 137-141, Том 2 - 143-153, Том 2 - 155-158, Том 2 - 160-169, Том 2 - 171-173, Том 2 - 175, Том 2 - 176, Том 2 - 180-183, Том 2 - 186-193, Том 2 - 195-200, Том 2 - 202, Том 2 - 204-212, Том 2 - 273, Том 2 - 274, Том 2 - 283
- Станицын В. Я. Том 2 - 26, Том 2 - 33, Том 2 - 39, Том 2 - 42, Том 2 - 71, Том 2 - 83, Том 2 - 103, Том 2 - 104, Том 2 - 114, Том 2 - 123, Том 2 - 142, Том 2 - 155, Том 2 - 165, Том 2 - 166, Том 2 - 168, Том 2 - 173, Том 2 - 189, Том 2 - 193, Том 2 - 194, Том 2 - 199, Том 2 - 212, Том 2 - 214-223, Том 2 - 225, Том 2 - 274
- Старовойска Э. Том 2 - 234
- Стах Т. О. Том 2 - 282
- Стахович А. А. Том 2 - 107, Том 2 - 110, Том 2 - 162, Том 2 - 166, Том 2 - 172, Том 2 - 177, Том 2 - 203
- Стейнбек Дж. Том 2 - 222, Том 2 - 261
- Стенберг Э. Г. Том 2 - 166, Том 2 - 220-223, Том 2 - 226, Том 2 - 235, Том 2 - 284
- Стендаль (А. Бель) Том 2 - 196
- Степанов А. С. Том 2 - 273
- Степанов А. Ф. Том 2 - 209
- Степанов В. Я. Том 2 - 65
- Степанова А. И. Том 2 - 14, Том 2 - 23, Том 2 - 37, Том 2 - 46, Том 2 - 55, Том 2 - 72, Том 2 - 95, Том 2 - 97, Том 2 - 100, Том 2 - 105, Том 2 - 114, Том 2 - 119, Том 2 - 121, Том 2 - 127, Том 2 - 137, Том 2 - 145, Том 2 - 166, Том 2 - 167, Том 2 - 172, Том 2 - 196, Том 2 - 197
- Степанова Е. А. Том 2 - 234
- Степанова-Маркова С. Л. Том 2 - 204
- Стойчев А. Том 2 - 223
- Столица Л. Н. Том 2 - 187

- Столпникова М. Том 2 - 280
 Столярова Л. Г. Том 2 - 224
 Стравинский И. Ф. Том 2 - 147
 Страсберг Л. Том 2 - 9, Том 2 - 29,
 Том 2 - 62, Том 2 - 167
 Стрейт Б. Том 2 - 190
 Стриженов О. А. Том 2 - 167, Том
 2 - 168
 Стриженова Л. В. Том 2 - 168
 Стриндберг А. Том 2 - 39, Том 2 - 48,
 Том 2 - 90, Том 2 - 116, Том
 2 - 129, Том 2 - 170, Том 2 -
 273, Том 2 - 278
 Строева М. Н. Том 2 - 168
 Стругач Е. Д. Том 2 - 212
 Струйский П. П. Том 2 - 161
 Ступел Ю. Том 2 - 231
 Стэнлтон М. Том 2 - 167
 Суворин А. С. Том 2 - 189
 Суворова М. Н. Том 2 - 231
 Судаков И. Я. Том 2 - 9, Том 2 - 17,
 Том 2 - 21, Том 2 - 32, Том
 2 - 40, Том 2 - 49, Том 2 - 53,
 Том 2 - 65, Том 2 - 80, Том
 2 - 84, Том 2 - 88, Том 2 - 95,
 Том 2 - 96, Том 2 - 165, Том
 2 - 166, Том 2 - 168, Том 2 -
 174, Том 2 - 177, Том 2 - 179,
 Том 2 - 194, Том 2 - 209-213,
 Том 2 - 215, Том 2 - 216, Том
 2 - 274
 Судейкин С. Ю. Том 2 - 19, Том 2 - 53,
 Том 2 - 181
 Судьбинин С. Н. Том 2 - 169
 Сукачев И. И. Том 2 - 237
 Сулержницкий Л. А. Том 2 - 8, Том
 2 - 25, Том 2 - 28, Том 2 - 38,
 Том 2 - 39, Том 2 - 69, Том
 2 - 70, Том 2 - 99, Том 2 - 100,
 Том 2 - 107, Том 2 - 112, Том
 2 - 120, Том 2 - 153, Том 2 -
 161, Том 2 - 169, Том 2 - 177,
 Том 2 - 178, Том 2 - 190, Том
 2 - 192, Том 2 - 200, Том 2 -
 206, Том 2 - 207
 Сумбаташвили И. Г. Том 2 - 169, Том
 2 - 221, Том 2 - 222, Том 2 -
 224, Том 2 - 226, Том 2 - 227,
 Том 2 - 229, Том 2 - 231
 Сургучев И. Д. Том 2 - 28, Том 2 - 43,
 Том 2 - 103, Том 2 - 132, Том
 2 - 169, Том 2 - 170, Том 2 -
 172, Том 2 - 209, Том 2 - 251
 Суреньяц В. Я. Том 2 - 19, Том 2 -
 120, Том 2 - 206
 Сурков А. А. Том 2 - 285
 Суров А. А. Том 2 - 39, Том 2 - 43, Том
 2 - 87, Том 2 - 121, Том 2 -
 170, Том 2 - 172, Том 2 - 216,
 Том 2 - 255, Том 2 - 256
 Сухинин В. А. Том 2 - 284
 Сухово-Кобылин А. В. Том 2 - 13, Том
 2 - 64, Том 2 - 153, Том 2 -
 170, Том 2 - 174, Том 2 - 190,
 Том 2 - 279
 Суходольские Том 2 - 134, Том 2 - 163
 Сухотин П. С. Том 2 - 55, Том 2 - 212,
 Том 2 - 281
 Сушкевич Б. М. Том 2 - 31, Том 2 - 39,
 Том 2 - 112, Том 2 - 170, Том
 2 - 272, Том 2 - 273, Том 2 -
 278-281
 Сыркина Ф. Я. Том 2 - 144
 Сюзливан А. Том 2 - 163
Т
 Табаков О. П. Том 2 - 14, Том 2 - 66,
 Том 2 - 68, Том 2 - 74, Том 2
 - 88, Том 2 - 111, Том 2 - 122,
 Том 2 - 125, Том 2 - 133, Том
 2 - 148, Том 2 - 149, Том 2 -
 170, Том 2 - 171, Том 2 - 180
 Табори Д. Том 2 - 148
 Тагор Р. Том 2 - 13, Том 2 - 35, Том
 2 - 50
 Таиров А. Я. Том 2 - 24, Том 2 - 33,
 Том 2 - 53, Том 2 - 81, Том
 2 - 93, Том 2 - 150
 Тактакишвили О. В. Том 2 - 219
 Талалай В. Л. Том 2 - 221
 Талдыкин А. А. Том 2 - 276, Том
 2 - 277
 Тальков И. Том 2 - 285
 Таманцова Р. К. Том 2 - 53, Том
 2 - 171
 Тамиров А. М. Том 2 - 62, Том 2 - 171,
 Том 2 - 190
 Танеев С. И. Том 2 - 53, Том 2 - 153,
 Том 2 - 163
 Танска Н. Том 2 - 230
 Танюк Л. С. Том 2 - 121, Том 2 - 228
 Тарасов А. И. Том 2 - 222
 Тарасов Н. Л. Том 2 - 19, Том 2 - 59,
 Том 2 - 93, Том 2 - 171, Том
 2 - 172, Том 2 - 203
 Тарасова А. К. Том 2 - 13, Том 2 - 46,
 Том 2 - 52, Том 2 - 82, Том
 2 - 90, Том 2 - 97, Том 2 - 98,
 Том 2 - 102, Том 2 - 122, Том
 2 - 124, Том 2 - 129, Том 2 -
 133, Том 2 - 144, Том 2 - 161,
 Том 2 - 172, Том 2 - 185, Том
 2 - 194, Том 2 - 199
 Тарханов И. М. Том 2 - 83, Том 2 -
 103, Том 2 - 166, Том 2 - 172,
 Том 2 - 183, Том 2 - 218-222,
 Том 2 - 224
 Тарханов М. М. Том 2 - 17, Том 2 - 25,
 Том 2 - 44, Том 2 - 55, Том
 2 - 84, Том 2 - 99, Том 2 - 135,
 Том 2 - 145, Том 2 - 158, Том
 2 - 160, Том 2 - 165, Том 2 -
 173, Том 2 - 181, Том 2 - 185,
 Том 2 - 209, Том 2 - 276, Том
 2 - 277
 Татаринцов В. Н. Том 2 - 276, Том 2 -
 279-281
 Татаринцова Ф. К. Том 2 - 173
 Татлин В. Е. Том 2 - 44, Том 2 - 98,
 Том 2 - 174, Том 2 - 214, Том
 2 - 282
 Твардовский А. Т. Том 2 - 132, Том
 2 - 162, Том 2 - 285
 Твен М. Том 2 - 121, Том 2 - 228
 Телешева Е. С. Том 2 - 40, Том 2 - 65,
 Том 2 - 95, Том 2 - 96, Том
 2 - 114, Том 2 - 131, Том 2 -
 174, Том 2 - 210, Том 2 - 211,
 Том 2 - 213, Том 2 - 214, Том
 2 - 274, Том 2 - 283
 Телешов Н. Д. Том 2 - 79, Том 2 - 174,
 Том 2 - 281
 Теляковский В. А. Том 2 - 110, Том
 2 - 117
 Темерин А. А. Том 2 - 118
 Тендряков В. Ф. Том 2 - 29, Том 2 - 76
 Тенякова (Юрская) Н. М. Том 2 - 15,
 Том 2 - 90, Том 2 - 175, Том
 2 - 199
 Терешин И. М. Том 2 - 219
 Терри Э. Том 2 - 99
 Тименчик Р. Д. Том 2 - 136
 Тимошенко Л. В. Том 2 - 285
 Тираспольская Р. М. Том 2 - 207
 Титов И. И. Том 2 - 140, Том 2 - 175
 Титова М. А. Том 2 - 43, Том 2 - 84,
 Том 2 - 157, Том 2 - 175
 Титушин Н. Ф. Том 2 - 175
 Тихомиров И. А. Том 2 - 175, Том 2 -
 176, Том 2 - 205
 Тихомиров М. Н. Том 2 - 279, Том
 2 - 281
 Тихомирова Н. В. Том 2 - 108, Том
 2 - 176
 Тихонов К. К. Том 2 - 283
 Ткачук Н. Р. Том 2 - 229, Том 2 - 230
 Тобольцев З. Г. Том 2 - 176
 Товстоногов Г. А. Том 2 - 29, Том
 2 - 39, Том 2 - 45, Том 2 - 48,
 Том 2 - 52, Том 2 - 68, Том 2
 - 96, Том 2 - 125, Том 2 - 157,
 Том 2 - 159, Том 2 - 174, Том
 2 - 175, Том 2 - 199
 Тодрия Н. С. Том 2 - 145
 Токарская М. А. Том 2 - 119
 Толлер Э. Том 2 - 64, Том 2 - 140, Том
 2 - 178
 Толмачева Л. М. Том 2 - 74, Том 2 -
 197, Том 2 - 228
 Толстая А. М. Том 2 - 10
 Толстая О. И. Том 2 - 10
 Толстой А. К. Том 2 - 116, Том 2 - 139,
 Том 2 - 155, Том 2 - 159, Том
 2 - 204, Том 2 - 249-255, Том
 2 - 279
 Толстой А. Н. Том 2 - 21, Том 2 - 25,
 Том 2 - 36, Том 2 - 42, Том
 2 - 51, Том 2 - 56, Том 2 - 129,
 Том 2 - 139, Том 2 - 141, Том
 2 - 168, Том 2 - 170, Том 2 -
 176, Том 2 - 177, Том 2 - 185,
 Том 2 - 215, Том 2 - 273, Том
 2 - 278, Том 2 - 280
 Толстой Л. Н. Том 2 - 8, Том 2 - 10,
 Том 2 - 11, Том 2 - 20, Том
 2 - 27, Том 2 - 41, Том 2 - 43,
 Том 2 - 46, Том 2 - 65, Том
 2 - 78, Том 2 - 83, Том 2 - 89,
 Том 2 - 90, Том 2 - 93, Том
 2 - 110, Том 2 - 117, Том 2 -
 121, Том 2 - 129, Том 2 - 138,
 Том 2 - 148, Том 2 - 153, Том
 2 - 163, Том 2 - 164, Том 2 -
 167, Том 2 - 169, Том 2 - 172,
 Том 2 - 177-179, Том 2 - 187,
 Том 2 - 197, Том 2 - 205, Том
 2 - 207, Том 2 - 211, Том 2 -
 213, Том 2 - 217, Том 2 - 230,
 Том 2 - 250, Том 2 - 254-258,
 Том 2 - 260, Том 2 - 262, Том
 2 - 274
 Толстые Том 2 - 10
 Толчанов И. М. Том 2 - 275
 Тоом Л. Том 2 - 217
 Топорков В. О. Том 2 - 42, Том 2 - 55,
 Том 2 - 84, Том 2 - 95, Том
 2 - 98, Том 2 - 100, Том 2 -
 121, Том 2 - 131, Том 2 - 147,
 Том 2 - 157, Том 2 - 178, Том
 2 - 213-216
 Топчиев Л. Г. Том 2 - 78, Том 2 - 178,
 Том 2 - 220-222
 Тоун Ф. Том 2 - 182
 Тошьята А. Том 2 - 223
 Тредуэлл С. Том 2 - 150
 Тренев К. А. Том 2 - 9, Том 2 - 14, Том
 2 - 43, Том 2 - 44, Том 2 - 79,
 Том 2 - 107, Том 2 - 124, Том
 2 - 128, Том 2 - 138, Том 2 -
 179, Том 2 - 184, Том 2 - 187,
 Том 2 - 209, Том 2 - 213, Том
 2 - 255
 Тренева Н. К. Том 2 - 228
 Третьяков С. М. Том 2 - 118
 Третьяковы, бр. Том 2 - 163
 Трифонов Ю. В. Том 2 - 222
 Тройнов В. Том 2 - 281
 Троцюк Б. Я. Том 2 - 224
 Трошин В. К. Том 2 - 39, Том 2 - 97,
 Том 2 - 179
 Трушников С. А. Том 2 - 121, Том
 2 - 180
 Тудуз Ж. Том 2 - 277
 Туников П. Г. Том 2 - 276
 Тур, бр. Том 2 - 281
 Тур А. С. Том 2 - 87, Том 2 - 159, Том
 2 - 222, Том 2 - 223, Том 2 -
 263, Том 2 - 265
 Тур П. Л. Том 2 - 87, Том 2 - 222, Том
 2 - 223, Том 2 - 263, Том
 2 - 265
 Тур Ю. Н. Том 2 - 225
 Турганев И. С. Том 2 - 27, Том 2 - 28,
 Том 2 - 44, Том 2 - 52, Том
 2 - 67, Том 2 - 80, Том 2 - 90,
 Том 2 - 150, Том 2 - 161, Том
 2 - 164, Том 2 - 186, Том 2 -
 207, Том 2 - 208, Том 2 - 218,
 Том 2 - 223, Том 2 - 230, Том
 2 - 250, Том 2 - 251, Том 2 -
 258, Том 2 - 263, Том 2 - 275
 Туровская М. И. Том 2 - 180
 Тухманов Д. Ф. Том 2 - 227
 Тщедушнов И. К. Том 2 - 180
 Тютчев Ф. И. Том 2 - 40
У
 Уайльд О. Том 2 - 12, Том 2 - 14, Том
 2 - 32, Том 2 - 34, Том 2 - 51,
 Том 2 - 57, Том 2 - 58, Том
 2 - 93, Том 2 - 107, Том 2 -
 109, Том 2 - 149, Том 2 - 166,
 Том 2 - 167, Том 2 - 187, Том
 2 - 214, Том 2 - 255-258, Том
 2 - 260, Том 2 - 262-264
 Удлер Е. Л. Том 2 - 105, Том 2 - 180
 Узунов П. Г. Том 2 - 272, Том 2 - 273,
 Том 2 - 278
 Уильямс Т. Том 2 - 41, Том 2 - 48, Том
 2 - 52, Том 2 - 68, Том 2 - 69,
 Том 2 - 82, Том 2 - 94, Том
 2 - 104, Том 2 - 119, Том 2 -
 167, Том 2 - 193, Том 2 - 226,
 Том 2 - 229, Том 2 - 236, Том
 2 - 264-266, Том 2 - 284
 Уланова Г. С. Том 2 - 119

- Ульянов Н. П. Том 2 - 70, Том 2 - 180, Том 2 - 181, Том 2 - 200, Том 2 - 206, Том 2 - 209, Том 2 - 213
- Уоткинс М. Том 2 - 40, Том 2 - 42, Том 2 - 123, Том 2 - 176, Том 2 - 211, Том 2 - 254
- Уралов И. М. Том 2 - 102, Том 2 - 181
- Усков В. И. Том 2 - 285
- Успенская М. А. Том 2 - 28, Том 2 - 62, Том 2 - 91, Том 2 - 169, Том 2 - 182, Том 2 - 187
- Успенский А. В. Том 2 - 88, Том 2 - 218
- Успенский Г. И. Том 2 - 272
- Устрялов Ф. А. Том 2 - 208
- Ушаков К. А. Том 2 - 182
- Ушаков К. Н. Том 2 - 273, Том 2 - 274, Том 2 - 278
- Ушков К. К. Том 2 - 203
- Уэллс Г. Том 2 - 109
- Уэллс О. Том 2 - 171
- Ф**
- Фаворский В. А. Том 2 - 281, Том 2 - 282
- Файко А. М. Том 2 - 25, Том 2 - 64, Том 2 - 118, Том 2 - 132, Том 2 - 279, Том 2 - 281
- Фалеев М. Г. Том 2 - 54, Том 2 - 182, Том 2 - 274
- Фалеева А. Г. Том 2 - 182
- Фальк Р. Р. Том 2 - 10, Том 2 - 128, Том 2 - 197
- Фалья М. де Том 2 - 196
- Фатьянов А. И. Том 2 - 285
- Февральский А. В. Том 2 - 118
- Федоров-Юрковский Ф. А. Том 2 - 13
- Федоровский Ф. Ф. Том 2 - 44
- Федотов А. Ф. Том 2 - 163
- Федотов И. С. Том 2 - 215, Том 2 - 216
- Федотова Г. Н. Том 2 - 43, Том 2 - 121
- Фейхтвангер Л. Том 2 - 95
- Феклистов А. В. Том 2 - 31, Том 2 - 68, Том 2 - 90, Том 2 - 94, Том 2 - 122, Том 2 - 183
- Фельдман О. М. Том 2 - 183, Том 2 - 194
- Фенченко В. А. Том 2 - 234
- Феофилактос Н. П. Том 2 - 181
- Фербенкс Д. Том 2 - 19
- Фергюссон Ф. Том 2 - 29
- Фере В. Г. Том 2 - 282
- Фессинг Л. А. фон Том 2 - 150, Том 2 - 183
- Фехер М. Том 2 - 228
- Фигейредо Г. Том 2 - 178, Том 2 - 219, Том 2 - 259-261
- Филиппова К. С. Том 2 - 224
- Филозов А. Л. Том 2 - 104
- Финн К. Я. Том 2 - 64, Том 2 - 282
- Фирганг В. К. Том 2 - 203
- Флеккенштайн Г. Том 2 - 231
- Флетчер Дж. Том 2 - 25, Том 2 - 52, Том 2 - 282
- Фокин В. В. Том 2 - 43, Том 2 - 171
- Фокин М. М. Том 2 - 149
- Фоменко П. Н. Том 2 - 48
- Фомина Н. Е. Том 2 - 227
- Фореггер Н. М. Том 2 - 114
- Франко И. Я. Том 2 - 41, Том 2 - 229
- Фрейбергс А. К. Том 2 - 233
- Фрейдкина Л. М. Том 2 - 183
- Фрид Г. С. Том 2 - 223
- Фрид О. Ю. Том 2 - 183
- Фридберг И. Ш. Том 2 - 237
- Фридман И. Том 2 - 68, Том 2 - 237, Том 2 - 270, Том 2 - 271
- Фугард А. Том 2 - 233, Том 2 - 268, Том 2 - 283
- Фурманов Д. А. Том 2 - 193, Том 2 - 227, Том 2 - 265, Том 2 - 266
- Фурцева Е. А. Том 2 - 78
- Фут Х. Том 2 - 76, Том 2 - 162
- Фучик Ю. Том 2 - 197
- Х**
- Хай А. Том 2 - 228
- Халецкий Я. А. Том 2 - 222
- Халютин С. В. Том 2 - 38, Том 2 - 64, Том 2 - 80, Том 2 - 113, Том 2 - 184, Том 2 - 191, Том 2 - 202
- Ханаева Е. Н. Том 2 - 39, Том 2 - 55, Том 2 - 184
- Хансен У. Том 2 - 76
- Хантер М. Том 2 - 76
- Харитонов Л. В. Том 2 - 72, Том 2 - 184, Том 2 - 193
- Харламов А. П. Том 2 - 112
- Хармс Д. И. Том 2 - 90, Том 2 - 283
- Харрис Дж. Том 2 - 51, Том 2 - 167
- Харрис Ф. Том 2 - 91
- Хатзиоаннидис К. Том 2 - 238
- Хачатуров С. И. Том 2 - 281
- Хачатурян А. И. Том 2 - 103, Том 2 - 214, Том 2 - 216-218, Том 2 - 281
- Хачатурян К. С. Том 2 - 222
- Хейдзе Р. Д. Том 2 - 234, Том 2 - 235
- Хейфец Л. Е. Том 2 - 15, Том 2 - 29, Том 2 - 115, Том 2 - 232
- Хейфиц И. Е. Том 2 - 151
- Хеллман Л. Том 2 - 155, Том 2 - 218, Том 2 - 258, Том 2 - 260, Том 2 - 261
- Хемингуэй Э. Том 2 - 104
- Хепберн К. Том 2 - 171
- Хетчисон А. Том 2 - 277
- Хехт Б. Том 2 - 51, Том 2 - 190
- Хикерсон Х. Том 2 - 32
- Химера А. Том 2 - 276
- Хичкок А. Том 2 - 190
- Хлебников В. В. Том 2 - 174
- Хмара Г. М. Том 2 - 34, Том 2 - 51, Том 2 - 58, Том 2 - 76, Том 2 - 133, Том 2 - 162, Том 2 - 184, Том 2 - 185
- Хмелев Н. П. Том 2 - 17, Том 2 - 28, Том 2 - 42, Том 2 - 44, Том 2 - 49, Том 2 - 65, Том 2 - 66, Том 2 - 84, Том 2 - 86, Том 2 - 88, Том 2 - 89, Том 2 - 95, Том 2 - 98, Том 2 - 114, Том 2 - 129, Том 2 - 133, Том 2 - 137, Том 2 - 139, Том 2 - 154, Том 2 - 163, Том 2 - 166, Том 2 - 168, Том 2 - 174, Том 2 - 177, Том 2 - 180, Том 2 - 185, Том 2 - 214
- Хмельницкий Н. И. Том 2 - 18, Том 2 - 63, Том 2 - 276
- Хованская Е. А. Том 2 - 185
- Ходасевич В. М. Том 2 - 217, Том 2 - 218, Том 2 - 273, Том 2 - 281
- Ходасевич В. Ф. Том 2 - 275
- Хозак Р. М. Том 2 - 226
- Хозикова Е. В. Том 2 - 238
- Холлаши Ш. Том 2 - 67
- Холопкина В. Ю. Том 2 - 284
- Холфин Н. С. Том 2 - 220, Том 2 - 279-282
- Хомутовский А. Н. Том 2 - 186
- Хорваи И. Том 2 - 228
- Хофман Д. Том 2 - 167
- Хохлов К. П. Том 2 - 23, Том 2 - 186
- Хохут Р. Том 2 - 231
- Хошанов Н. В. Том 2 - 108
- Храпченко М. Б. Том 2 - 64
- Хренников Т. Н. Том 2 - 43, Том 2 - 214
- Хромова Е. А. Том 2 - 39, Том 2 - 78, Том 2 - 105, Том 2 - 186
- Хуан Д. Том 2 - 41
- Худолей И. Л. Том 2 - 235
- Хугорев В. А. Том 2 - 203
- Хуциев М. М. Том 2 - 111
- Хуцишвили Г. Том 2 - 230
- Хэпгуд Н. Том 2 - 186
- Хэпгуд Э. Том 2 - 186, Том 2 - 187
- Ц**
- Цветаева М. И. Том 2 - 41, Том 2 - 166
- Цветков С. В. Том 2 - 235
- Церетелли Н. М. Том 2 - 187
- Цехомская Н. А. Том 2 - 235
- Цингер А. В. Том 2 - 133
- Цитриняк М. Г. Том 2 - 232
- Цицерон Том 2 - 70
- Цулукидзе Р. А. Том 2 - 224
- Ч**
- Чайковский П. И. Том 2 - 163, Том 2 - 173, Том 2 - 236
- Чаковский А. Б. Том 2 - 221
- Чапек К. Том 2 - 148, Том 2 - 230
- Чаплин Ч. Том 2 - 19
- Чебан А. И. Том 2 - 17, Том 2 - 39, Том 2 - 145, Том 2 - 187, Том 2 - 272, Том 2 - 273, Том 2 - 279-282
- Чекалин М. Том 2 - 234
- Чекалов Л. Н. Том 2 - 225, Том 2 - 264
- Чекрыгин А. И. Том 2 - 211
- Червинский А. М. Том 2 - 122, Том 2 - 232
- Червинский М. А. Том 2 - 114
- Червинский Н. П. Том 2 - 41
- Черная Л. (Н. С. Киселева) Том 2 - 200
- Черникова М. В. Том 2 - 231
- Чернов П. Г. Том 2 - 188
- Чернова М. И. Том 2 - 274
- Чесноков В. Н. Том 2 - 188
- Чесноков П. Г. Том 2 - 209
- Чехов А. П. Том 2 - 11, Том 2 - 13, Том 2 - 15, Том 2 - 19, Том 2 - 27, Том 2 - 30, Том 2 - 31, Том 2 - 33, Том 2 - 34, Том 2 - 38-40, Том 2 - 43, Том 2 - 47, Том 2 - 49, Том 2 - 50, Том 2 - 55, Том 2 - 58, Том 2 - 60, Том 2 - 62, Том 2 - 63, Том 2 - 65, Том 2 - 67-69, Том 2 - 74, Том 2 - 80, Том 2 - 83, Том 2 - 85, Том 2 - 87, Том 2 - 89-91, Том 2 - 105, Том 2 - 106, Том 2 - 108, Том 2 - 109, Том 2 - 112, Том 2 - 116, Том 2 - 117, Том 2 - 119, Том 2 - 120, Том 2 - 124, Том 2 - 126-128, Том 2 - 135, Том 2 - 141, Том 2 - 148, Том 2 - 150-152, Том 2 - 155, Том 2 - 158, Том 2 - 160, Том 2 - 161, Том 2 - 164, Том 2 - 166, Том 2 - 168, Том 2 - 174, Том 2 - 177, Том 2 - 180, Том 2 - 188-190, Том 2 - 193, Том 2 - 194, Том 2 - 203-206, Том 2 - 214, Том 2 - 215, Том 2 - 219, Том 2 - 220, Том 2 - 223, Том 2 - 226-228, Том 2 - 231, Том 2 - 233-235, Том 2 - 238, Том 2 - 249-272, Том 2 - 275, Том 2 - 282, Том 2 - 283
- Чехов М. А. Том 2 - 10, Том 2 - 20, Том 2 - 25, Том 2 - 58, Том 2 - 64, Том 2 - 69, Том 2 - 74, Том 2 - 76, Том 2 - 78, Том 2 - 89, Том 2 - 98, Том 2 - 101, Том 2 - 111, Том 2 - 117, Том 2 - 133, Том 2 - 143, Том 2 - 159, Том 2 - 162, Том 2 - 169, Том 2 - 173, Том 2 - 178, Том 2 - 189, Том 2 - 190, Том 2 - 274, Том 2 - 280
- Чехов Н. П. Том 2 - 155
- Чехов С. М. Том 2 - 279
- Чехова М. П. Том 2 - 203
- Чехонин С. В. Том 2 - 279
- Чианурели М. Э. Том 2 - 87, Том 2 - 194, Том 2 - 217
- Чириков Е. Н. Том 2 - 112, Том 2 - 116, Том 2 - 126, Том 2 - 127, Том 2 - 176, Том 2 - 184, Том 2 - 191, Том 2 - 206, Том 2 - 249
- Чирсков Б. Ф. Том 2 - 42, Том 2 - 148, Том 2 - 166, Том 2 - 215
- Чуковский К. И. Том 2 - 273
- Чурка И. Том 2 - 228
- Чушкин Н. Н. Том 2 - 149, Том 2 - 191
- Чхейдзе Т. Н. Том 2 - 38, Том 2 - 111, Том 2 - 230
- Ш**
- Шадрин Д. О. Том 2 - 20, Том 2 - 60
- Шаломьгова А. М. Том 2 - 274
- Шалапин Ф. И. Том 2 - 110
- Шаньявский А. Л. Том 2 - 168
- Шапиро А. Я. Том 2 - 48, Том 2 - 115, Том 2 - 171, Том 2 - 233
- Шапорин В. Ю. Том 2 - 227
- Шапорин Ю. А. Том 2 - 215, Том 2 - 217
- Шапорина Л. Е. Том 2 - 227
- Шаришов М. М. Том 2 - 284
- Шарпантье М.-А. Том 2 - 208
- Шаршков А. С. Том 2 - 191
- Шатров М. Ф. Том 2 - 29, Том 2 - 36, Том 2 - 43, Том 2 - 60, Том 2 - 70, Том 2 - 73-75, Том 2 - 105, Том 2 - 159, Том 2 - 171, Том 2 - 184, Том 2 - 191, Том 2 - 192, Том 2 - 222, Том 2 - 229, Том 2 - 263, Том 2 - 267
- Шах-Азизов К. Я. Том 2 - 89

- Шаховская Г. А. Том 2 - 217, Том 2 - 218
Шаховской А. А. Том 2 - 18, Том 2 - 63, Том 2 - 276
Шацков В. С. Том 2 - 229
Шварц Е. Л. Том 2 - 37, Том 2 - 57, Том 2 - 70, Том 2 - 74, Том 2 - 158, Том 2 - 187
Шведов К. Н. Том 2 - 277
Шверубович В. В. Том 2 - 10, Том 2 - 25, Том 2 - 73, Том 2 - 84, Том 2 - 94, Том 2 - 98, Том 2 - 114, Том 2 - 132, Том 2 - 133, Том 2 - 140, Том 2 - 145, Том 2 - 192
Швец Т. М. Том 2 - 148, Том 2 - 237
Шебалин В. Я. Том 2 - 211
Шевцов Г. Л. Том 2 - 192
Шевченко Ф. В. Том 2 - 51, Том 2 - 55, Том 2 - 90, Том 2 - 170, Том 2 - 179, Том 2 - 192, Том 2 - 193
Шейко Н. М. Том 2 - 48, Том 2 - 115, Том 2 - 193, Том 2 - 236, Том 2 - 237
Шейнин Л. Р. Том 2 - 87, Том 2 - 105, Том 2 - 172, Том 2 - 222, Том 2 - 262, Том 2 - 263
Шейнцис О. А. Том 2 - 228, Том 2 - 232
Шекспир В. Том 2 - 9, Том 2 - 27-29, Том 2 - 34, Том 2 - 40, Том 2 - 43, Том 2 - 50, Том 2 - 62, Том 2 - 69, Том 2 - 85, Том 2 - 87, Том 2 - 99, Том 2 - 106, Том 2 - 108, Том 2 - 129, Том 2 - 134, Том 2 - 145, Том 2 - 150, Том 2 - 153, Том 2 - 166, Том 2 - 171, Том 2 - 172, Том 2 - 187, Том 2 - 188, Том 2 - 191, Том 2 - 204, Том 2 - 205, Том 2 - 207, Том 2 - 211, Том 2 - 218, Том 2 - 219, Том 2 - 249, Том 2 - 250, Том 2 - 257, Том 2 - 273, Том 2 - 278-281, Том 2 - 284
Шелагина Е. В. Том 2 - 228
Шелонский Н. Н. Том 2 - 215, Том 2 - 216, Том 2 - 217
Шендерович В. А. Том 2 - 233
Шергин Б. В. Том 2 - 148
Шеридан Р.-Б. Том 2 - 9, Том 2 - 93, Том 2 - 161, Том 2 - 214, Том 2 - 255, Том 2 - 256
Шестаков В. А. Том 2 - 282
Шеффер П. Том 2 - 90, Том 2 - 148, Том 2 - 171, Том 2 - 230, Том 2 - 233, Том 2 - 268
Шехтель Ф. О. Том 2 - 70, Том 2 - 193
Шиденкова Г. И. Том 2 - 284
Шиллер И. Том 2 - 118
Шиллер Ф. Том 2 - 9, Том 2 - 24, Том 2 - 40, Том 2 - 54, Том 2 - 62, Том 2 - 67, Том 2 - 103, Том 2 - 112, Том 2 - 113, Том 2 - 144, Том 2 - 150, Том 2 - 153, Том 2 - 167, Том 2 - 172, Том 2 - 185, Том 2 - 196, Том 2 - 219, Том 2 - 258, Том 2 - 260, Том 2 - 261, Том 2 - 263-266, Том 2 - 274
Шиловский В. Н. Том 2 - 63, Том 2 - 119, Том 2 - 193, Том 2 - 223, Том 2 - 225-227, Том 2 - 229, Том 2 - 231
Шимановская К. В. Том 2 - 232
Шингарева Е. А. Том 2 - 144, Том 2 - 194
Шипенко А. П. Том 2 - 234
Ширинский В. П. Том 2 - 282
Шифрин Н. А. Том 2 - 88, Том 2 - 103, Том 2 - 154, Том 2 - 194, Том 2 - 211, Том 2 - 215, Том 2 - 217, Том 2 - 220
Шипков А. Г. Том 2 - 218, Том 2 - 282
Шкаликов С. В. Том 2 - 136, Том 2 - 194
Шкваркин В. В. Том 2 - 54, Том 2 - 58
Шкилько В. Е. Том 2 - 237
Шлаугас А. В. Том 2 - 284
Шлиман Г. Том 2 - 22
Шнайдер А. Том 2 - 167
Шнейвес Л. Н. Том 2 - 279, Том 2 - 280
Шнитке А. Г. Том 2 - 228, Том 2 - 233
Шницлер А. Том 2 - 112, Том 2 - 116, Том 2 - 117
Шолохов М. А. Том 2 - 68, Том 2 - 132
Шостакович Д. Д. Том 2 - 29, Том 2 - 121, Том 2 - 123
Шостко Г. П. Том 2 - 161, Том 2 - 194
Шоу Б. Том 2 - 28, Том 2 - 51, Том 2 - 62, Том 2 - 93, Том 2 - 155, Том 2 - 219, Том 2 - 273
Шоу И. Том 2 - 92, Том 2 - 155, Том 2 - 221
Шохин В. Я. Том 2 - 283
Шпажинский И. В. Том 2 - 148
Шпет Г. Г. Том 2 - 195
Штайн П. Том 2 - 38
Штекер Ф. Том 2 - 64
Штейн А. П. Том 2 - 87, Том 2 - 199, Том 2 - 222, Том 2 - 263
Штейн П. А. Том 2 - 237
Штеренберг Д. П. Том 2 - 42, Том 2 - 44
Штерн А. Г. Том 2 - 237
Штернберг Дж. фон Том 2 - 18
Штиллер М. Том 2 - 18
Шток И. В. Том 2 - 199, Том 2 - 218
Штраус Р. Том 2 - 117
Шуберты, антрепренеры Том 2 - 126
Шукшин В. М. Том 2 - 35, Том 2 - 171
Шумский С. В. Том 2 - 121
Шухаев В. И. Том 2 - 9
Шушурин Г. Том 2 - 284
Щ
Щеглов Д. А. Том 2 - 140
Щеголев П. Е. Том 2 - 177
Щедрин Р. К. Том 2 - 105
Щепкин М. С. Том 2 - 63, Том 2 - 183
Щербаков А. А. Том 2 - 103
Щербаков Б. В. Том 2 - 162, Том 2 - 195, Том 2 - 232, Том 2 - 268-270
Щербаков П. И. Том 2 - 15, Том 2 - 195
Щукин Б. В. Том 2 - 120, Том 2 - 275, Том 2 - 276
Щукин Ю. П. Том 2 - 280
Щусев А. В. Том 2 - 58, Том 2 - 210
Э
Эдвардс К. Том 2 - 162
Эдельман В. Л. Том 2 - 196
Экк Н. В. Том 2 - 21
Экстер А. А. Том 2 - 194
Элияссон Ф. Л. Том 2 - 196
Элмхерст, семья Том 2 - 190
Энквист П.-У. Том 2 - 235
Энтин Ю. С. Том 2 - 224
Энтони Дж. Том 2 - 76
Эрве Ф. Том 2 - 163
Эрдман Б. Р. Том 2 - 131, Том 2 - 196, Том 2 - 211, Том 2 - 219, Том 2 - 220, Том 2 - 275
Эрдман Н. Р. Том 2 - 33, Том 2 - 55, Том 2 - 72, Том 2 - 113, Том 2 - 114, Том 2 - 117, Том 2 - 118, Том 2 - 133, Том 2 - 167, Том 2 - 275
Эренбург И. Г. Том 2 - 118
Эркман-Шатриан Том 2 - 164
Эрман Л. И. Том 2 - 196
Эсхил Том 2 - 38, Том 2 - 85, Том 2 - 279
Эфрос А. В. Том 2 - 30, Том 2 - 38, Том 2 - 40, Том 2 - 43, Том 2 - 45, Том 2 - 77, Том 2 - 83, Том 2 - 89, Том 2 - 111, Том 2 - 142, Том 2 - 149, Том 2 - 197, Том 2 - 226, Том 2 - 229, Том 2 - 230
Эфрос А. М. Том 2 - 196
Эфрос Н. Е. Том 2 - 44, Том 2 - 86, Том 2 - 152, Том 2 - 189, Том 2 - 197, Том 2 - 205
Ю
Юон К. Ф. Том 2 - 10, Том 2 - 198, Том 2 - 209, Том 2 - 212
Юра Г. П. Том 2 - 95
Юрандот Е. Том 2 - 196
Юевич И. А. Том 2 - 198
Юрок С. Том 2 - 133, Том 2 - 190
Юрская Д. С. Том 2 - 175
Юрский С. Ю. Том 2 - 83, Том 2 - 90, Том 2 - 175, Том 2 - 198
Юрский Ю. С. Том 2 - 198
Юрьева М. В. Том 2 - 39, Том 2 - 78, Том 2 - 97, Том 2 - 103, Том 2 - 148, Том 2 - 199
Юстицкий В. Л. Том 2 - 274
Ютаки Вада Том 2 - 231
Юшкевич С. С. Том 2 - 28, Том 2 - 38, Том 2 - 51, Том 2 - 71, Том 2 - 128, Том 2 - 133, Том 2 - 199, Том 2 - 207, Том 2 - 250
Я
Яканин В. А. Том 2 - 230
Якобсон А. Том 2 - 217
Яковлев А. Том 2 - 69, Том 2 - 285
Яковлев А. Е. Том 2 - 9
Якулов Г. Б. Том 2 - 44
Якулов Я. А. Том 2 - 230, Том 2 - 232
Якунин С. Том 2 - 40, Том 2 - 183
Якуничков В. В. Том 2 - 203
Ялович Г. М. Том 2 - 231, Том 2 - 232
Янг С. Том 2 - 182
Яновская Г. Н. Том 2 - 48
Янченко О. Г. Том 2 - 226
Яншин М. М. Том 2 - 42, Том 2 - 59, Том 2 - 84, Том 2 - 89, Том 2 - 95, Том 2 - 108, Том 2 - 127, Том 2 - 130, Том 2 - 131, Том 2 - 137, Том 2 - 138, Том 2 - 146, Том 2 - 200, Том 2 - 212, Том 2 - 214, Том 2 - 216, Том 2 - 218
Яров С. Г. Том 2 - 55, Том 2 - 145
Ярцев П. М. Том 2 - 85, Том 2 - 136, Том 2 - 141, Том 2 - 200, Том 2 - 206
Ястребков А. М. Том 2 - 282
Ясулович И. Н. Том 2 - 230, Том 2 - 233

МОСКОВСКИЙ
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕАТР

СТО ЛЕТ

Том второй
Имена и документы

Имена	7
Документы	201
Учредители, пайщики и вкладчики	
Московского Художественного театра	202
Спектакли Художественного театра	204
Актерский состав Художественного театра	
1898–1.09.1997	238
Гастроли МХАТ	249
Репертуар Первой студии	
Художественного театра	272
Репертуар Второй студии	
Художественного театра	274
Репертуар Третьей студии	
Художественного театра	275
Репертуар Четвертой студии	
Художественного театра	276
Репертуар Музыкальной студии	
Художественного театра	277
Репертуар Московского Художественного	
Академического театра Второго	278
Репертуар МХАТ им. М. Горького	283
Указатель имен	287

Техническое редактирование
и верстка

Т. В. Новицкой

Сканирование
и обработка иллюстраций

Н. Ю. Панкевича

Корректор

Т. М. Медведовская

Московский Художественный театр. 100 лет
В двух томах. Том II
М.: МХТ, 1998–296 с.: ил.

Подписано в печать 9.03.98
Формат 60×100/8. Бумага мелованная матовая
Гарнитура New Baskerville
Печ. л. 37. Тираж 4 000

Издательство
“Московский Художественный театр”
ЛР № 021090 от 27.01.97
103009, Москва, Камергерский переулок, 3
Телефон издательства (095) 229 91 71

Отпечатано в типографии
Mladinska Knjiga, Любляна, Словения
при содействии ООО “Инкомбук”

