

**Встречи**

**с**

**прошлым**



Ф. М. Достоевский

Л. Н. Толстой

А. П. Чехов

Леонид Андреев

Александр Блок

Владимир Маяковский

Вс. Вишневский

Е. Л. Шварц

А. А. Фадеев

К. Г. Паустовский

Михаил Светлов

---

А. В. Луначарский

А. М. Коллонтай

---

Анри Барбюс

Ромен Роллан

---

Вл. И. Немирович-Данченко

Вс. Мейерхольд

Михаил Чехов

Ф. И. Шаляпин

Анна Павлова

Виталий Лазаренко

---

Н. Г. Рубинштейн

С. С. Прокофьев

---

К. П. Брюллов

В. Г. Перов

И. И. Левитан

И. Е. Репин

М. В. Нестеров

А. С. Голубкина

---

# ВСТРЕЧИ С ПРОШЛЫМ

---

ИЗДАНИЕ ВТОРОЕ, ИСПРАВЛЕННОЕ

---

ИЗДАТЕЛЬСТВО «СОВЕТСКАЯ РОССИЯ» МОСКВА — 1972

---

ГЛАВНОЕ АРХИВНОЕ УПРАВЛЕНИЕ  
ПРИ СОВЕТЕ МИНИСТРОВ СССР

СБОРНИК НЕОПУБЛИКОВАННЫХ МАТЕРИАЛОВ  
ЦЕНТРАЛЬНОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО АРХИВА  
ЛИТЕРАТУРЫ И ИСКУССТВА СССР

Выпуск I

Редколлегия:

И. Л. Андроников  
Н. Б. Волкова (ответственный редактор)  
К. Н. Кириленко  
Ю. А. Красовский  
В. А. Черных

## СОДЕРЖАНИЕ

- 9 От редколлегии  
13 Ираклий Андроников. Хранители правды

### ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

- Ю. А. Красовский.  
47 Казанский корреспондент Ф. М. Достоевского. *(Неопубликованное письмо к Н. Ф. Юшкову)*
- Н. Г. Королева.  
50 Из жизни художественной Москвы. *(Фрагменты воспоминаний А. Н. Рамазановой)*
- О. А. Холмянская.  
92 Художественный театр выбирает репертуар. *(Письма Вл. И. Немировича-Данченко к А. М. Федорову)*
- З. П. Меллит.  
98 М. В. Нестеров об организации Союза русских художников. *(Неопубликованное письмо художника)*
- В. П. Коршунова.  
102 Из черновой тетради Леонида Андреева. *(Рассказ «Мебель»)*
- Л. В. Кудрявцева.  
114 Анна Павлова в жизни и на сцене. *(Из воспоминаний Н. В. Трухановой «Огни рампы»)*

- К. Н. Суворова.  
130 Неизвестная фотография И. И. Левитана
- Э. В. Харольская.  
132 Ф. И. Шаляпин и его друзья. (*Неопубликованные письма Ф. И. Шаляпина В. В. Андрееву, Л. Н. Андрееву, А. И. Южину, О. В. Аргусветловой*)
- И. И. Аброскина.  
140 Михаил Чехов об Италии. (*Из черновых записей*)
- Т. Л. Степанова.  
143 Листая страницы альбома... (*Блок, Чехов, Репин в альбоме А. С. Вознесенского*)
- В. Н. Колеченкова.  
152 «День и ночь на посту часовыми...» (*Письма А. М. Коллонтай к грузьям*)
- С. Ю. Малахова.  
173 Анри Барбюс об А. В. Луначарском. (*Письмо А. Барбюса к Н. А. Розенель*)
- В. П. Нечаев.  
178 В. В. Маяковский на диспуте «Вопросы пола и брака в жизни и в литературе»
- Ю. А. Красовский.  
186 «Большой человек». (*Статья К. Г. Паустовского об А. М. Горьком*)
- Г. Д. Эндзина.  
191 Народный шут. (*Альбом Виталия Лазаренко*)
- И. В. Литвиненко.  
197 «Двадцать пять лет труда...» (*Автобиография В. В. Каменского*)
- Н. М. Горохова.  
202 «О Новикове-Прибое». (*Выступление В. В. Вишневецкого по радио*)
- В. П. Коршунова  
и М. М. Ситковецкая.  
211 Ромен Роллан и советская музыка. (*Письма к Д. Б. Кабалевскому*)
- К. Н. Кириленко.  
228 В дни испытаний. (*Из дневника Е. Л. Шварца*)

- Е. И. Лямкина.  
235 А. А. Фадеев работает над романом «Молодая гвардия». (Выступление на конференции областных писателей 10 апреля 1946 г.)

#### ОБЗОРЫ ФОНДОВ

- М. Г. Козлова.  
255 Творческое наследие С. С. Прокофьева
- М. М. Ситковецкая.  
299 В. Э. Мейерхольд до Октября
- В. В. Кулешова.  
339 Путешествие по архиву Михаила Светлова
- 366 Дни нашей жизни. (Из хроники ЦГАЛИ)



---

## ОТ РЕДКОЛЛЕГИИ

---

Интерес широких кругов читателей к истории нашей культуры, к рассказам о ней, основанным на изучении документов, за последнее время резко возрос. Документированная история перестала быть достоянием узкого круга специалистов и превратилась в насущную потребность миллионов читателей.

Идея создания периодических сборников с публикацией наиболее интересных материалов, хранящихся в архиве, давно зрела в недрах ЦГАЛИ, который накопил за четверть века своего существования большие документальные богатства.

Наконец эта идея получила свое осуществление — и перед читателями первый выпуск задуманного издания. Это не «научные записки» и не «ученые труды». Составители в данном случае пытались найти новую форму подачи архивных материалов. Они поставили себе цель сочетать строгую научность с популярностью изложения, с широким тематическим охватом. Сборник должен продемонстрировать не только интересные и значительные документы, показать какие-то новые аспекты нашей истории или, говоря фигурально, дать возможность читателю встретиться с прошлым, но в какой-то мере он должен рассказать и о работе самого архива.

В сборнике два основных раздела. Первый — сооб-

щения и публикации отдельных документов по самым разнообразным вопросам истории литературы, театра, музыки, живописи и кино. Публикуемым текстам предшествуют небольшие вступительные статьи, касающиеся как самого документа, так и истории затронутого вопроса в целом: это своего рода небольшие документальные новеллы, архивные эссе, написанные в популярной и доступной для широкого читателя форме.

Второй раздел — обзоры крупнейших и ценнейших фондов ЦГАЛИ — в данном случае С. С. Прокофьева, В. Э. Мейерхольда, М. А. Светлова; естественно, что этот раздел и более «серьезен» и более «архивен», и, конечно, для полноты общей картины, в этих обзорах идет речь не только о неизвестных документах, но и о материалах, уже появившихся в печати.

Есть в сборнике еще один вид публикации документов — это неизвестные (или, в виде исключения, малоизвестные) фотографии писателей, артистов, музыкантов, рисунки художников; все они хранятся в ЦГАЛИ. Некоторые из них непосредственно относятся к напечатанным в сборнике сообщениям (например, «Неизвестная фотография И. И. Левитана»), но в большинстве случаев они связаны с публикуемыми текстами только тематически и имеют поэтому самостоятельное значение.

Заканчивается сборник хроникой научной работы ЦГАЛИ («Дни нашей жизни»).

Тексты, публикуемые в данном сборнике, имеют самый разнообразный характер: это и рукописи воспоминаний, и письма, и стенографические записи выступлений. Документы публикуются полностью или частично (например, в обзорных статьях об альбомах А. Вознесенского и В. Лазаренко, в обзорах фондов). Тексты публикуются по авторским подлинникам, но по правилам современной орфографии и пунктуации, с сохранением отдельных особенностей авторского написания. Географические названия, имена и фамилии приводятся в современном общепринятом написании. Необходимые для понимания смысла редакторские дополнения заключаются в квадратные скобки. Многоточия в квадратных скобках означают купюры в тексте. Зачеркнутые автором слова (если они важны по содер-

жанию) приводятся в ломаных скобках. Авторские подчеркивания даются разрядкой.

Стенографические тексты выступлений Маяковского и Фадеева не были выправлены авторами. Поэтому перед редколлегией встала следующая дилемма: или подвергнуть их редакторской правке, тем самым внося новые элементы в текст, или сохранить их в основном полностью, как подлинный документ, несмотря на плохую запись стенографистки и неизбежную затрудненность в этом случае их восприятия читателем. Редакция выбрала второй путь.

Учитывая общую направленность издания, комментарии сведены к минимуму и, как правило, включены во вступительные заметки к публикациям. В этих же вступительных заметках излагается история документа, дается обоснование датировок, указываются шифры документов. Поскольку публикуются материалы, хранящиеся в ЦГАЛИ, в шифре отмечаются только номера фонда, описи, единицы хранения, листа — без указания названия архива. Специфические особенности отдельных публикаций также оговариваются во вступительных заметках.

К каждой публикации, как правило, дается тематический заголовок с подзаголовком — указанием на публикуемый документ.

Первый сборник «Встречи с прошлым» подготовлен авторским коллективом ЦГАЛИ в составе: И. И. Аброскиной, Н. М. Гороховой, К. Н. Кириленко, М. Г. Козловой, В. Н. Колеченковой, Н. Г. Королевой, В. П. Коршуновой, Ю. А. Красовского, Л. В. Кудрявцевой, В. В. Кулешовой, И. В. Литвиненко, Е. И. Лямкиной, С. Ю. Малаховой, З. П. Меллит, В. П. Нечаева, М. М. Ситковецкой, Т. Л. Степановой, К. Н. Суворовой, Э. В. Харольской, О. А. Холмянской, Г. Д. Эндзиной. В составлении справок для хроники ЦГАЛИ, в рецензировании, в общей подготовке сборника приняли участие: И. В. Бармаш, А. Н. Важенкова, Е. Н. Воробьева, Л. М. Гречишникова, М. И. Крылова, В. И. Кучерявенко, Н. В. Саводник, И. А. Станкевич, И. В. Фирсова, В. А. Черных, Н. Р. Яценко и др.

Сборник открывает вступительная статья члена Научного совета ЦГАЛИ — Ираклия Андроникова.

Много ценных замечаний сделали ознакомившиеся

со сборником в рукописи Ю. А. Дмитриев, В. А. Киселев, Г. П. Шторм, а также сотрудники научно-издательского отдела Главного архивного управления, которым авторский коллектив выражает свою благодарность.

Авторский коллектив сознает, что его первый, скромный опыт не может быть совершенен, но надеется все же, что он сыграет предназначенную ему роль — роль архивного пропагандиста, популяризатора архивных сокровищ.

---

## ХРАНИТЕЛИ ПРАВДЫ

---

### 1

Заведите разговор об архивах. И если ваш собеседник окажется причастным к изучению литературы и к тому же словоохотливым, он вам расскажет про письма Наталии Николаевны Пушкиной к А. С. Пушкину, будто бы пропавшие из Румянцевской библиотеки в Москве при таинственных обстоятельствах. Или услышите историю о сгинувших сочинениях самого А. С. Пушкина, так никогда и не увидевших света, озаглавленных «Дафна и Дабижа, молдавское предание 1663 года» и «Дука. Молдавское предание XVII века». По свидетельству И. П. Липранди, эти повести были написаны Пушкиным в Кишиневе на основе подлинных молдавских преданий. Копии их в составе архива Липранди будто бы поступили в Румянцевскую библиотеку. А где они — так никто и не знает. Поступили — и нет. А, может быть, и не поступали.

Поведете разговор дальше — услышите, как однажды — это было в 30-х годах — из Рукописного отдела Ленинградской публичной библиотеки воры украли «Остромирово евангелие»: содрали серебряный оклад, а рукопись XI века, не поняв, что она-то и есть главная ценность, бросили. И это ее спасло.

Поговорите еще — дойдете до замурованных тайников, вырезанных из тетрадей листов, перемеченных

страниц и папок с рисунками, которые поступили в государственные архивы и снова исчезли потом...

Откуда все эти легенды и разговоры?

Порождены эти легенды порядками, царившими когда-то в наших архивах, когда миллионы рукописных листов находились в ведении одного-двух научных сотрудников, когда каталогов в архивах не было, учет велся «на глазок» и ученым приходилось полностью полагаться на внимание и память хранителей. Выскажет кто-то предположение — хранитель не согласится. Проверить нельзя. Так из предположений рождались легенды. А, может быть, не всегда и легенды.

Теперь, по счастью, новых историй подобного рода вы уже не услышите. Никто не скажет, что в настоящее время что-то пропало из Ленинградской публичной библиотеки или из Ленинской библиотеки в Москве. Никто не слышал, чтобы автографы великих писателей потерялись среди других материалов Центрального государственного архива литературы и искусства СССР или какая-то рукопись исчезла из его хранилищ. Кстати, на то и был создан ЦГАЛИ, чтобы великие литературные ценности не могли ни завалиться, ни затеряться, ни пропасть, ни сгореть, ни намокнуть, ни выцвести в непригодных помещениях, а сберегались бы самым совершенным и верным способом и были доступны для изучения.

Но прежде чем рассказывать вам о ЦГАЛИ, надо рассказать о его старших «собратях». Без этого не будет ясно, какое место занимает ЦГАЛИ среди литературных архивов. Поэтому обратимся к истории и вспомним имена крупнейших ученых, собравших и сохранивших неисчислимые национальные богатства, без которых невозможно представить себе историю мировой культуры.

## 2

Когда-нибудь, надо надеяться, будет написана история наших литературных архивов — книга о замечательных архивариусах, об увлекательной судьбе документов, о великих открытиях, сделанных в тишине читальных залов рукописных отделов библиотек и музеев. И тогда, по времени создания, среди них на первое место встанет Отдел рукописей Ленинградской

публичной библиотеки, носящей имя М. Е. Салтыкова-Щедрина. Правда, это не специально литературный архив: под сводами Отдела рукописей хранятся разнообразные документы, написанные не только на бумаге, но и на папирусе, и на коре, и на пальмовых листьях, и на пергаменте, и на шелковой ткани, и на сердцевине растения тао. Тут собраны греческие палимпсесты, древнееврейские, турецкие, арабские, курдские, самарянские, персидские рукописи, первая русская рукописная датированная книга — «Остромирово евангелие» 1057 года. То самое! Тут — Лаврентьевская летопись и папирус — отрывок из «Книги мертвых», вложенный в Египте в руку мумии более трех тысячелетий назад. Тут найденные в катакомбах отрывки папируса II века нашей эры и латинские кодексы, и молитвенник, принадлежавший Марии Стюарт.

Три тысячелетия заключены в шкафах Отдела рукописей Ленинградской публичной библиотеки — уникальные документы, без которых не может обойтись ни один раздел гуманитарных наук. Достаточно вспомнить, скажем, книгу академика И. Ю. Крачковского «Над арабскими рукописями», чтобы представить роль Отдела рукописей Публичной библиотеки для развития мировой арабистики — изучения арабской культуры средневековья. И наряду с этим Публичная библиотека — неиссякаемый клад для изучения литературы нового времени. И кто из ученых не использовал документов, хранящихся в Отделе рукописей библиотеки, начало которому было положено покупкой собрания П. П. Дубровского.

В дни Великой французской революции 1789 года советник и секретарь русского посольства П. П. Дубровский стал скупать на аукционах бумаги, выброшенные из особняков богачей и аристократов, бежавших от народного мщения. Эти ценнейшие находки — 400 средневековых книг и 14 тысяч автографов были привезены Дубровским в Россию и впоследствии куплены у него для Публичной библиотеки за 15 тысяч рублей и 30 тысяч ассигнациями годовой пенсии, что не составило и малой части их действительной стоимости.

От этой коллекции и пошел Отдел рукописей библиотеки, или, как он назывался вначале, — «Депо манускриптов», первым хранителем которого был поставлен

П. П. Дубровский. Его сменил А. И. Ермолаев, а затем — известный поэт и теоретик стихосложения Александр Христофорович Востоков.

Но много ли имен заведующих Отделом рукописей Публичной библиотеки может назвать историк? Не много по той причине, что за полтора века существования библиотеки сто лет Рукописным отделом руководили только двое ученых: сперва Афанасий Федорович Бычков, а после того как он стал директором Публичной библиотеки, — сын его Иван Афанасьевич. Отец вступил в заведование отделением в 1844 году. Сын, не покидая поста даже во время блокады, умер в 1944 году. Заслуги обоих огромны. При них отдел стал одним из величайших архивохранилищ мира. Бычковы составляли не только описи поступающих бумаг, но и отчеты и научные описания. Ивана Афанасьевича — крупного историка-публикатора, члена-корреспондента Академии наук, избранного еще до революции, хорошо знали многие здравствующие ныне исследователи. И все вспоминают, конечно, и широкую дубовую лестницу, что вела в круглый зал, увешанный превосходными портретами русских писателей, и читальный зал с мраморным Нестором-летописцем.

Казалось, ты попал в подводное царство: ни шума, ни трамвайных звонков — тишина. И часы отбивают возле Ивана Афанасьевича не часы, а столетия. Навстречу с огромной связкой ключей спешит крохотный седенький старичок, покосившийся, как избушка, весь в черном, строго застегнутый, с розовыми ободками вокруг век на бледном лице. Схватив за руку вас и понимая ваши вопросы гораздо быстрее, нежели вы можете торопливо высказать их, он обещает подготовить все материалы на завтра и подводит вас к двери, прощаясь.

На сегодня аудиенция кончена.

Он отличался каким-то особым даром доброжелательства — Иван Афанасьевич. И неизменным стремлением не только предоставить ученому материалы, но и снабдить его новыми, неизвестными. Оказать ему помощь и в прочтении трудного текста, и в комментировании, и в осмыслении изучаемых документов. Познания Быčkoва по глубине и обширности были необычайны. Справедливо будет сказать, что он не только

комплектовал и хранил рукописные фонды, но и деятельно содействовал движению науки.

Что касается пополнения фондов, то в дореволюционное время средств на покупку рукописей библиотека не получала, за исключением случаев особых, когда отпускались ассигнования на приобретение какой-нибудь знаменитой коллекции, скажем, восточных и греческих манускриптов, собранных К. Тишендорфом. Заграничные командировки и даже поездки по русским городам в поисках рукописей практиковались до крайности редко. Не хватало не только средств, но и штатов. Отделение обслуживал один постоянный и один «приглашенный» сотрудник. Изредка рукописный фонд пополнялся за счет военных трофеев, но чаще слагался из пожертвований частных лиц. И, тем не менее, благодаря целенаправленной работе Бычковых к началу двадцатого века Отдел рукописей превратился в крупнейшее в царской России древлехранилище. С течением времени к И. А. Бычкову начали поступать в большом количестве архивы общественного характера, частные и фамильные. Но передача последних нередко сопровождалась условием не вскрывать бумаг в продолжение обусловленного, иногда очень долгого, срока. Все это объясняет, в каких условиях производилось комплектование Отдела рукописей Публичной библиотеки. И почему знал эти сокровища в целом только один человек — Иван Афанасьевич Бычков. Его феноменальная память служила единственным путеводителем в этом безбрежном океане рукописных богатств, ибо даже самого краткого каталога в отделе не было.

### 3

Основу Отдела рукописей Румянцевского музея в Москве, нынешней Государственной библиотеки имени В. И. Ленина, отметившей недавно свое столетие, — основу отдела составило богатейшее собрание исторических документов Н. П. Румянцева. Но дальнейшие жертвования превратили его в один из крупнейших литературных архивов. Как и Отдел рукописей «императорской» Публичной библиотеки, этот раздел тоже рос «без чувствительных жертв со стороны казны» (так сказано в одном из отчетов). Покупки осуществлялись

«за счет просвещенных жертвователей». Из них крупнейшие составили собрания коллекционера В. М. Ундольского и академика Н. С. Тихонравова. Но большая часть рукописных богатств — в частности огромный архив М. П. Погодина — была получена безвозмездно. Словом, и здесь на приобретение архивов не было истрачено даже и малой части их стоимости.

Важную роль в этом общем внимании к нуждам Отдела рукописей играл авторитет его первого ученого хранителя — Алексея Егоровича Викторова. Успешно продолжал пополняться отдел и позже, когда во главе его встал Григорий Петрович Георгиевский. Он много ездил и многое отыскал. Ездил он на Урал, где в «ямах» жили старообрядцы. Ходил в весеннюю слякоть по московским базарам, куда старьевщики пригоняли возы, груженные всяческой рухлядью, среди которой цепкий опытный глаз Георгиевского замечал то рукописную книгу, то старинную рукопись. Он знал всех коллекционеров в Москве. Знал интересных людей. Широко собирал архивы писателей нового времени. Именно он получил от вдовы А. Н. Островского рукописи великого драматурга. Это он вступил в переговоры с Софьей Андреевной Толстой и принял от нее березовые сундучки с рукописями Л. Н. Толстого. Именно к нему привез на извозчике сын поэта Александр Александрович Пушкин бумаги отца и передал вместе со шкафом, в котором они хранились. А рукописи Гоголя, Герцена, Огарева!..

Но никак нельзя сравнивать эту великолепную собирательскую работу Г. П. Георгиевского с заведенным при нем порядком хранения и выдачи рукописей. По складу характера и по взглядам своим Г. П. Георгиевский вовсе не был таким доброхотным помощником и советчиком своих ученых читателей, как Иван Афанасьевич Бычков. Крепко сбитый, с жесткой щеткой усов, без возраста (хотя, когда я узнал его, он был уже в весьма преклонных годах), полный ревнивой страсти, глазами быстрыми, беспокойными следил он в читальном зале за движением рук своих посетителей, листающих манускрипты, добытые им когда-то с таким трудом, — им, Григорием Петровичем Георгиевским! Глядя на него, вы невольно вспоминали бальзаковского героя. Казалось, что отдавать другим это рукописное

золото, хотя бы и ненадолго, составляло для него невыразимую муку.

Сообщения о поступлениях Г. П. Георгиевский печатал в самой общей и краткой форме, каталогов в отделе не было. О том, что хранится там, точно знал он один. Читателям же что-либо выведать от него было совсем непросто. Обстановка в Отделе рукописей изменилась только после Октябрьской революции, да и то далеко не сразу.

#### 4

Если Рукописный отдел ленинградской Публичной библиотеки и Отдел рукописей Румянцевского музея не являются собственно литературными архивохранилищами, а представляют собою исторические архивы с большим числом фондов литературного содержания, то Рукописное отделение Пушкинского дома Академии наук возникло именно как хранилище документов литературных.

Пушкинский дом был основан в 1906 году. И в числе первых покупок приобрел огромный архив видного литературного деятеля пушкинской эпохи П. А. Плетнева. Известный парижский собиратель А. Ф. Онегин-Отто продал Пушкинскому дому свою коллекцию с условием, что она будет перевезена в Россию, когда он умрет. Сюда же поступили крупнейшие собрания С. А. Венгерова, Стасовых, П. Я. Дашкова, журнала «Русская старина». Но и Пушкинский дом с самого начала испытывал затруднения, связанные с приобретениями за деньги. В 1909 году продавался архив известного историка литературы и библиографа П. А. Ефремова, оцененный тогда в 16 тысяч рублей. И Пушкинский дом смог приобрести только самую небольшую часть. Остальное разошлось по рукам, расплылось, и так до сих пор этот важнейший архивный фонд остается разрозненным. И если все же Пушкинский дом за короткий срок создал богатейшее собрание рукописей, то объяснение этому надо искать прежде всего в том общественном интересе к изучению Пушкина, который особенно возрос с конца прошлого века. Организация специального «Дома Пушкина» сопровождалась широчайшей общественной поддержкой,

выразившейся, в частности, в приношениях Пушкинскому дому книг, музейных предметов и рукописей, связанных не только с Пушкиным, но и с эпохой, и с русской литературой вообще. Авторитет Пушкинского дома и главного хранителя его рукописных богатств Б. Л. Модзалевского очень способствовал комплектованию архивных фондов. «Отдать архив Модзалевскому» в кругах гуманитарной по своим склонностям передовой петербургской интеллигенции считалось прогрессивным решением. Если присоединить к этому энтузиазм создателей Пушкинского дома, то станет понятным, почему его Рукописное отделение смогло сосредоточить не только пушкинские бумаги, но и значительную часть прямухинского архива Бакуниных, и архивов семьи Аксаковых, Баратынского, Гаршина, Гоголя, Державина, Добролюбова, Достоевского, Крылова, Лескова, Леонида Майкова, Некрасова, Писемского, Полонского, Рылеева, Салтыкова-Щедрина, Тургенева, Успенского, Фета и еще многих и многих писателей, ученых, общественных деятелей XVIII—XIX веков, сумело собрать ценнейшие материалы о декабристах, сосредоточить у себя фонды композиторов, актеров, журнальных редакций. Богато представлены в Рукописном отделении материалы писателей иностранных, иностранных ученых, политиков Запада...

Эти огромные рукописные накопления положили начало целому ряду научных трудов, выпущенных Пушкинским домом. И не случайно Пушкинский дом стал основой нынешнего Института русской литературы Академии наук СССР: взаимодействие между научно-исследовательским учреждением и архивохранилищем оказалось весьма плодотворным. Кажется, ни один из архивов страны даже и в наше время не может сравниться с Рукописным отделением ИРЛИ по числу научных описаний, обзоров и бюллетеней, а также по числу введенных в научный оборот новых рукописных источников, особенно русских классиков.

Велика во всем этом роль не только Бориса Львовича Модзалевского, но и сына его — Льва Борисовича. Первый руководил отделением от основания Пушкинского дома по день своей смерти — в 1928 году. Лев Борисович отдал этой работе больше пятнадцати

лет, одно время исполнял обязанности заведующего отделом. Он погиб вследствие несчастного случая летом 1948 года. Эти два имени навсегда связаны с Пушкинским домом и вызывают чувство неизменной благодарности у всех исследователей русской культуры.

И не только два этих имени. То, что сделали А. Х. Востоков, А. Ф. и И. А. Бычковы, А. Е. Викторов, Г. П. Георгиевский, способно вызывать восхищение. Удивительно, как, не имея ни средств, ни достаточной помощи, эти ученые-архивисты сумели собрать и сохранить для истории сокровища, столь колоссальные по числу и значению. А Алексей Александрович Бахрушин — создатель в Москве Театрального музея, носящего его имя, и архива при нем! Или, скажем, создатели музея при Московской консерватории, из коего родился нынешний великолепный Центральный государственный музей музыкальной культуры имени М. И. Глинки с его нотными рукописными фондами. Или Дом-музей П. И. Чайковского в Клину, рукописный отдел Третьяковской галереи, богатейшее собрание писем художников в ленинградском Русском музее... Какие замечательные собрания! И в каждое вложен невидимый труд собирателя и хранителя — архивиста.

## 5

Октябрьская революция совершилась, и положение меняется сразу. Все, что было рассказано здесь, касалось комплектования литературных фондов и отчасти фондов, отражающих судьбы искусства в дореволюционное время. Теперь на хранение начинают поступать огромные архивы ликвидированных государственных учреждений, духовных академий, монастырей, ценнейшие документы из опустевших помещичьих усадеб, из реквизированных особняков. И, характерно, что в это бурное время специальный человек — И. И. Вишнеvский — едет по мандату В. И. Ленина на периферию, чтобы сохранить для истории архивные ценности, и пересылает их в Румянцевскую — ныне Ленинскую — библиотеку. Много материалов попадает в губернские архивы.

Уже в первые месяцы существования Советского

государства внесен порядок: 1 июня 1918 года В. И. Ленин подписывает декрет Совета Народных Комиссаров о реорганизации архивного дела. Все ведомственные архивы царской России поступают в систему ЕГАФ — Единого государственного архивного фонда, который подчинен специальному учреждению — сперва Главархиву Наркомпроса РСФСР, а с 1922 года — Центрархиву при ВЦИК.

Помимо материалов ведомственного, делового характера в системе Центрархива оказывается огромное количество рукописного материала, связанного с историей русской литературы, искусства и — еще шире — русской культуры, в том числе архивы Дирекции императорских театров, Главного управления цензуры и множество других фондов.

И хотя декрет Совнаркома не касается вопроса о судьбе личных фондов, но в хранилищах Главархива сосредоточиваются ценнейшие материалы — Чехова, Достоевского, Скрябина... Да одно перечисление того, что было изъято, скажем, из частных банков и сейфов, могло бы составить солидный том.

Удивление, восторг вызывает то, что сделано архивистами в эти годы! В тех условиях сохранение архивов являло собой настоящий подвиг. Вся страна стронулась с места. Идет еще никогда не бывалое перемещение архивных ценностей. Множество владельцев, бросая архивы на произвол судьбы, бежит за границу. Ценнейшие архивы подвергаются опасности в огне гражданской войны. И в этих условиях, когда страна, удушаемая в кольце блокады, отбивает одно за другим наступления врагов, появляются ленинские декреты об упорядочении архивного дела и специальная, написанная по поручению Владимира Ильича, брошюра В. Д. Бонч-Бруевича «Сохраняйте архивы».

Архивы фамильные и усадебные, свезенные в 1919 году в Москву, в бывший особняк Шереметевых на Воздвиженке, образуют особое отделение ЕГАФ. Вскоре такое же отделение создается и в Петрограде.

Усиленно собирают, с тем, чтобы сохранить от гибели ценнейшие архивные материалы, Пушкинский дом, Публичная библиотека в Петрограде, Румянцевская библиотека в Москве. Если в Отделе рукописей у Георгиевского до революции было десять тысяч рукописных

книг и полмиллиона рукописных листов, то количество рукописных книг возрастает в пять раз, а рукописей становится в сорок раз больше. И достигает огромной цифры: двадцать миллионов листов.

Вторым важнейшим актом Советской власти в области архивного дела был декрет за подписью Ленина об отмене права частной собственности на архивы умерших русских писателей, композиторов и ученых, хранящиеся в библиотеках и музеях. Этот декрет 1919 года открыл новые огромные возможности для науки.

В 1921 году Главархив ставит перед собою задачу — учесть материалы, которые остаются в частных руках.

Это стремление создать единый архивный фонд, включающий все категории архивных ценностей, в частности фонд литературы, искусства и общественной мысли, зародилось еще задолго до Октябрьской революции — в 1904 году, когда в Женеве возник партийный архив при ЦК РСДРП и русская социал-демократия начала собирать партийные документы и материалы по истории революционного движения в России (они поступили потом в Истпарт — Комиссию по разработке истории партии и Октябрьской революции). Тогда же в Женеве в партийных кругах зародилась мысль и о создании в будущей, послереволюционной России музея русской литературы, критики и общественной мысли.

Вскоре после победы Октябрьской революции В. И. Ленин говорит А. В. Луначарскому о необходимости создать специальный музей, где были бы собраны подлинные рукописи русских писателей, с тем чтобы можно было положить их в основу изданий, свободных от искажений царской цензуры. Комиссия для организации такого музея создана в 1931 году, музей открыт в 1933-м, а в следующем, 1934-м, слит с небольшим литературным музеем, существовавшим в Москве при Библиотеке имени В. И. Ленина, и тут получает ныне уже всемирно известное имя: Государственный Литературный музей. Его возглавил Владимир Дмитриевич Бонч-Бруевич — старый большевик, сотрудник В. И. Ленина, бывший управделами Совета Народных Комиссаров, общественный деятель, историк, литератор и архивист. Так начинается отмеченная подлинным советским размахом работа В. Д. Бонч-Бруевича и воз-

никшего вокруг него коллектива по сборанию фондов рукописных, музейных и книжных.

Впервые учреждение подобного типа получает огромные средства и возможность покупать у частных лиц рукописи и музейные ценности. Устанавливается связь с периферией — в больших городах у Гослитмузея есть свои представители. Предпринимаются энергичные поиски за границей: Бонч-Бруевич сумел вовлечь в розыски рукописей сотрудников наших посольств. Потоком идут в музей автографы, дневники, записные книжки, альбомы, чемоданы с письмами, черновиками, документы, воспоминания, рисунки, портреты, фотографии, книги с дарственными надписями, целые писательские библиотеки. И среди этих богатств — покупки особо ценные: тетрадь автографов Пушкина, подаренная им Н. В. Всеволожскому, дневник П. И. Долгорукова — сослуживца поэта по Кишиневу, пятьдесят два тома материалов из архива П. И. Бартенева, архивы В. Г. Черткова, академика И. И. Срезневского и многое множество других.

Ни одно архивное учреждение, комплектуя свои фонды, никогда еще не применяло таких мощных средств пропаганды для популяризации своего дела и новых архивных задач, вставших перед советской интеллигенцией. Пишутся сотни писем с предложением купить материалы. Направляются просьбы написать, выяснить, посоветовать. В газетах печатаются статьи, сообщения о новых покупках. Публикуются новонайденные автографы. К делу привлечен многолюдный актив. Сотни людей входят в приемную Литмузея и в директорский кабинет. Лица, передавшие свои материалы, в свою очередь так или иначе становятся пропагандистами достижений музея. В работе его заинтересованы широчайшие круги литературоведов, историков: новые находки меняют представления, существовавшие в продолжение десятилетий. Музей выпускает «Летописи», сборники «Звенья», «Бюллетени», каталоги выставок, альбомы, комплекты открыток. В работе — десятки изданий одновременно: с собиранием архивов тесно связана публикаторская работа... Это новый этап в истории архивно-музейного дела!

Неоценима роль самого В. Д. Бонч-Бруевича: его связи, авторитет, решительность, энтузиазм, энергия,

знания, государственный опыт, любовь к собиранию, ясное представление о том, как должно развиваться дело,— все оказалось существенным. К тому же этот высокий плотный старик с лысеющей головой, слегка склоненной набок и вниз, глядя на собеседника поверх очков, негромко и торопливо грассируя, так убеждает в важности этого собирания, что кого хотите обратит в страстного почитателя Гослитмузея и в помощника по розыску неизвестного, несобранного, неизданного, забытого, затерянного или запрещенного в прежние времена.

Материалы, собранные в Москве на Моховой улице, сразу ставят Государственный Литературный музей в один ряд с самыми прославленными архивами. И не только литературными. Ни один архив никогда еще не накапливал такого количества ценнейшего материала за такой невообразимо короткий срок: 1933—1941. В сущности период активного накопления был даже еще короче: 1933—1940. После ухода В. Д. Бонч-Бруевича с поста директора темп комплектования резко снижается. Но до самой войны — уже по привычке — в московский маленький особняк напротив станции метро «Библиотека имени Ленина» несут свои ценности люди, так или иначе связанные с русской литературой.

Только теперь, по прошествии долгого времени, в полной мере можно представить себе, какие культурные ценности спасены Гослитмузеем от неминуемой гибели. И какую огромную роль в этом деле сыграл замечательный коллектив музея.

## 6

То, что последовало в марте 1941 года, было подготовлено всей архивной политикой и потребностями литературной науки.

Уже сами разговоры в 20—30-е годы о необходимости «искать» в архивах, чтобы «обнаружить» там нечто еще «неизвестное», самые термины «неразобранное», «залежи», «выяснить», «рыться», «копаться в архивах» говорили о неполадках в архивном хозяйстве.

Покойный Н. П. Смирнов-Сокольский в каком-то из своих выступлений заметил, что когда бухгалтер

обнаруживает лишнюю копейку в отчете, он опасается, как бы эта копейка не обернулась для него недостатчей. И что нечаянные находки в архивах свидетельствуют о том, что с равным успехом рукописи могут и пропадать.

Все архивные истории о находках и пропажах объяснялись порядками, которые возникли еще в до-революционную пору, а усугублены были мощными поступлениями фондов в первые годы Советской власти, когда в столицы рукописи поставлялись и в вагонах, и на телегах, и в пачках, и в связках, в ящиках, в сундуках и десятилетиями ожидали разборки.

Осложняло работу исследователей и то обстоятельство, что рукописи одного автора хранились не только в разных архивах, но и в городах разных. Рукописное наследие, скажем, Лермонтова находилось в трех местах: в Ленинграде в Пушкинском доме, в Публичной библиотеке, в ленинградском отделении Центрального исторического архива. Хранилось оно и в Москве. Тут надо было обращаться и в Исторический музей, и в Литературный, и в Ленинскую библиотеку, и в Институт мировой литературы имени А. М. Горького, и в Архив древних актов, не говоря уже о списках стихов и поэм, очень важных для изучения, но которые и до сих пор хранятся во множестве архивов страны. А Некрасов! А Чехов!..

Централизация архивного дела открыла бы широчайшие возможности для палеографического анализа документов — сличения бумаги, чернил, почерков... Открылись бы новые данные для датировки и передатировки рукописей...

Между тем раздробленность фондов усугублялась еще и дробностью публикаций. Тексты, случайно обнаруженные в архиве, закреплялись, как правило, за нашедшими их сотрудниками и печатались в малотиражных архивных сборниках или в труднодоступных ведомственных изданиях. Осуществлять в этих условиях широкое изучение архивных ценностей, готовить значительные по характеру публикации, осмыслять новооткрытые тексты представлялось делом весьма затруднительным. Редакция «Литературного наследия» уже в одном из первых томов поставила вопрос о необходимости изменить порядки в архивах в деле

хранения и деле обнаружения рукописей и потребовала координации всей работы.

Поиски в этом направлении велись. И, по сути дела, создание в 30-х годах персональных архивов, располагающих всем рукописным фондом писателя, — архивов Льва Толстого, Горького, Пушкина, на Украине — Шевченко, диктовалось требованиями науки и уже представляло собою как бы подступы к этой общей целесообразной централизации.

Решению предшествовал опыт.

## 7

29 марта 1941 года Совет Народных Комиссаров СССР предписал «организовать в г. Москве Центральный государственный литературный архив для хранения в нем литературных фондов государственных архивов и соответствующих документальных материалов музеев, библиотек, научно-исследовательских институтов и других учреждений».

Это постановление многими в литературных и архивных кругах было принято сдержанно. Но ученые организацию Центрального государственного литературного архива одобрили. 14 мая положение о ЦГЛА было утверждено. Центральный архив получал права на материалы Гослитмузея и на все, что хранится по литературе и искусству в других центральных архивах страны, а также в музеях, театрах, учреждениях художественных и музыкальных.

Началась передача материалов Гослитмузея. Война помешала намеченной концентрации. Полученные материалы в количестве примерно 150 тысяч единиц хранения срочно эвакуируются в тыл — в Саратов и Барнаул — материалы Гоголя, Жуковского, Сухово-Кобылина, Салтыкова-Щедрина, Герцена, Аксакова, Некрасова, Лескова, Короленко, Блока, Есенина, Маяковского — «Окна Роста», архив Макаренко...

Именно теперь, когда на Москву стали падать зажигательные и фугасные бомбы, надо было срочно собрать, чтобы вывезти в безопасное место, литературные материалы, принадлежащие другим — большим и малым — архивам. Центральный архив древних актов передает ЦГЛА Остафьевский архив Вяземских, мате-

риалы Зинаиды Волконской, Герцена, Суворина, редакций газет «Русские ведомости», «Речь», «Курьер»... Третьяковская галерея — архив кружка «Среда», архивы Строгановского училища, Школы живописи, ваяния и зодчества, фонды П. М. и С. М. Третьяковых, Остроухова, Клодта... В 1942 году Музыкальное издательство передает ЦГЛА две с лишним тысячи писем композиторов к издателю П. И. Юргенсону, Мурановский музей — архивы Тютчева, Баратынского. Срочно сдают свои архивы «Литературная газета», издательство «Искусство», Гослитиздат, Детгиз, журналы «Октябрь» и «Знамя». Часть материалов переходит из Исторического музея, ценные бумаги поступают из Музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина... Собранные таким образом в Москве вторая партия материалов в количестве 280 тысяч единиц хранения вывозится в Барнаул. Тут материалы советских писателей, издателей, художников, искусствоведов, фонд Киреевских, Лермонтов, Достоевский, Чехов, Венецианов, Крамской, Айвазовский...

В конце 1944 года все фонды эвакуируются в Москву. Сразу же после войны к ним приобщаются материалы: из Ярославля — Некрасова, из Горького — Короленко, из Воронежа — Никитина и Кольцова. Еще прежде Саратов передал в ЦГЛА материалы Н. Г. Чернышевского... К 1952 году фонды приведены в порядок и полностью учтены. Издан первый «Путеводитель». В 1954 году в соответствии с составом бумаг, далеко выходящим за пределы литературы и насчитывающим множество фондов музыкантов, художников, деятелей кино и театра, новый архив получает свое нынешнее название — Центральный государственный архив литературы и искусства СССР, сокращенно — ЦГАЛИ.

## 8

Больше четверти века существует ЦГАЛИ. Эти пять прописных букв и адрес: Москва, Ленинградское шоссе, 50, знают ученые во всех странах. Не удивительно. Это один из крупнейших архивов мира, занимающий среди наших литературных хранилищ первое место. 40 миллионов листов хранится в его коробках. Около

2300 фондов. Фонды личные. Фонды учреждений. Тут писатели, поэты, публицисты, издатели, актеры, режиссеры, художники, музыканты, мастера балета, эстрады, цирка, журналы, киностудии, театры, литературные объединения и группы, учебные заведения... Тут Пролеткульт, ВХУТЕИН, ВХУТЕМАС... Литература представлена именами от Ломоносова, Сумарокова и Радищева до Светлова, Пастернака, Олеси. Тут архивы Прокофьева и Мясковского, Довженко и Эйзенштейна, Дзиги Вертова, Мейерхольда, Таирова, Дикого, Михаила Чехова, Остужева, Виталия Лазаренко, Собинова, Обуховой, Вильямса, Мухиной, Есенина, Фурманова, Фадеева, Ильфа, Петрова, Гайдара, Казакевича, Евгения Шварца... Недавно поступила новая группа материалов из архива А. В. Луначарского: блокноты, конспекты его выступлений, наброски, множество писем, в том числе от Ромена Роллана, Анри Барбюса, Стефана Цвейга... Только за последнее пятилетие в ЦГАЛИ поступило около 350 тысяч документов — архивы Рериха, Петрова-Водкина, Глиэра, Вс. Вишневского, Галины Николаевой, Яблочкиной, Пашенной, Ильи Эренбурга...

Сотни трудов — монографий, статей, диссертаций, дипломных работ — написано по материалам ЦГАЛИ. Ни одно собрание сочинений классиков и писателей новейшего времени не может быть полным без материалов ЦГАЛИ. Изучается ли декабристская литература или испанский театр, русско-венгерские литературные отношения или творчество Маяковского, символизм или мелодии Дунаевского, — ни один ученый не минует читального зала ЦГАЛИ, не оставит нераскрытыми научные описания архива или изданные им многочисленные сборники, путеводители, каталоги. Не побывав в этом архиве, даже представить себе нельзя, как интересен он, как всем нужен! Но...

Перемените название, поставьте иные цифры — и это же самое можно сказать о других литературных архивах.

Так в чем же отличие ЦГАЛИ от других литературных архивов? Почему он Центральный?

Попробуем ответить на это.

Постановление, подписанное перед войной, давало Центральному государственному литературному архиву право объединить в одном месте литературные материалы всех архивов страны. Но коль скоро объединение в полном объеме осуществлено тогда не было, а позже необходимость в этом отпала, рукописные отделения Пушкинского дома, Ленинградской публичной библиотеки и Библиотеки имени В. И. Ленина продолжают функционировать как самостоятельные архивы. И нецелесообразно было бы лишать крупнейший научный центр — Ленинград собственных литературных архивов. Это ни в какой мере не умаляет авторитета ЦГАЛИ. Существуют же централизованные архивы Пушкина, Льва Толстого и Горького, и никто не усмотрел в том ущерба для всех остальных архивов, хотя всем пришлось отдать принадлежавшие им материалы.

Важна не абсолютная полнота — при централизации она и не кажется ощутимой. Важна организация дела. Подобно тому как централизация промышленности в стране не означает размещения в одном городе всех предприятий, но прежде всего централизацию управления промышленностью, так Главное архивное управление и входящий в его систему ЦГАЛИ по-прежнему обладают правом осуществлять контроль за работой других аналогичных хранилищ и координировать ее.

Положительный результат этой координации вне сомнений. В корне изменилась система комплектования, обработки, хранения документов и в других литературных архивах страны, в которых наведен теперь отличный порядок. И было бы просто несправедливо умалить работу нынешних хранителей отдела рукописей Государственной библиотеки имени В. И. Ленина, знания, опыт, заслуги заведующей отделом С. В. Житомирской. Или многолюдный, хорошо «сыгранный» коллектив преемников Ивана Афанасьевича Бычкова во главе с А. С. Мыльниковым. Или работу замечательного Рукописного отдела в Пушкинском доме, в которую много ценного внесли такие большие ученые, как Б. В. Томашевский, Н. И. Мордовченко, великолепный

архивист Л. М. Добровольский, руководитель Рукописного отдела Н. В. Измайлов, М. И. Малова. Вы не узнаете теперь эти архивохранилища — постановку работы, порядок, систему хранения, вас удивит огромный размах в обнаружении рукописных сокровищ. Но...

Сборник, к которому я пишу предисловие, — сборник ЦГАЛИ. Поэтому в первую очередь я говорю о ЦГАЛИ. Вернемся к нему.

ЦГАЛИ широко делится опытом. И каждая из его инструкций — это настоящий научный труд, в котором излагается опыт всего коллектива и прежде всего, разумеется, его самых компетентных сотрудников.

В методическом кабинете ЦГАЛИ, где собраны описания фондов и рабочие каталоги, постоянно встречаешь архивных работников из республик, областей, прибывших к Ирине Александровне Станкевич — еще молодой, но уже одной из старейших (и очень авторитетных) сотрудниц ЦГАЛИ, чтобы посоветоваться с ней, как строить работу, как решать возникающие архивные и исследовательские загадки.

Методический кабинет — один из важнейших «пультов» ЦГАЛИ. Это — центр научно-архивной работы. И это тоже может служить объяснением, почему Государственный архив литературы и искусства СССР в Москве носит название: Центральный.

В коридоре возле читального зала на карте СССР отмечены города, которым ЦГАЛИ помогает в постановке архивной работы. Таких точек — больше семидесяти. И надо сказать, что объединение усилий всех архивных организаций страны уже привело к созданию такого великолепного справочника, как двухтомник «Личные архивные фонды в хранилищах СССР», вышедший под тремя грифами — Главного архивного управления, Библиотеки имени В. И. Ленина и Архива Академии наук СССР.

Свою собственную работу ЦГАЛИ тоже строит на новых началах и представляет собою архив нового типа.

Первое, что надо сказать: работа ЦГАЛИ планомерна. Между тем всей предшествующей архивной работе не хватало именно плана. И даже огромный результат, полученный коллективом Гослитмузея, достигнут был

главным образом вследствие того, что архиводержатели, узнав, что Бонч-Бруевич «покупает архивы», сами понесли ему ценнейшие материалы. Музей был силен прежде всего тем, что сумел широко информировать круги советского общества о своих задачах, создал вокруг себя великолепный актив и разъяснил общественный смысл своей работы. Но самотек определял ее гораздо больше, чем план. Понятно, что работа в ЦГАЛИ над новыми документами начинается с отдела комплектования. Теперь уже нельзя рассчитывать на широкий поток материалов, какие текли в Литмузей. Поэтому наряду с приобретением того, что переходит от писателей, поэтов, композиторов, живописцев, актеров к их детям, вдовам, друзьям или оказывается в руках собирателей — наряду с этим ЦГАЛИ ведет большую целенаправленную работу: следит за движением литературы, литературной науки, за работой людей искусства, за судьбами их архивов, за изменениями в структурах издательств, театров, киностудий, художественных мастерских и связанных с ними организаций государственных и общественных. И отчетливо представляет себе документальное отражение всех этих процессов.

Все достойное внимания взято на учет. Задолго до того как материалы будут переданы в ЦГАЛИ, заводится специальная карточка, на ней отмечаются сведения, которые могут дополнить и уточнить сведения о будущем фонде. После этого начинаются переговоры.

Этого мало. Материалы еще в учреждении, а ЦГАЛИ уже заботится о сохранности и целостности их, пресекает их разбазаривание, осуществляет на месте первоначальную обработку. Так были получены материалы Комитета по делам искусств СССР, аналогичного Комитета РСФСР, Всесоюзного управления по охране авторских прав, журналов...

Если речь идет о фондах происхождения личного, то тем более: прослеживается, к кому могли перейти материалы — к жене или близкому лицу, или к детям, к друзьям... Если создается комиссия по творческому наследию умершего композитора, или писателя, или художника, ЦГАЛИ заботится, чтобы в нее был введен представитель архива. В дальнейшем этот сотрудник

вместе с членами комиссии работает с наследниками, вдовой.

Надо искать архивы! Надо спасать архивы! Иметь дело с владельцами рукописных богатств, желающими расстаться с ними и сожалеющими об этом! А это доступно не всем! Тут надобно обладать редким тактом, умением разговаривать с людьми, вступая с ними в душевный контакт. И в то же время соблюдать интересы архива. Вот почему в ЦГАЛИ комплектование фондов поручено «архивистам-психологам» — Козловой Миральде Георгиевне и Евгении Николаевне Воробьевой.

Если мы говорили о том внимании, каким была окружена работа Б. Л. Модзалевского, И. А. Бычкова, об атмосфере общественной заинтересованности вокруг В. Д. Бонч-Бруевича и Гослитмузея, то работу ЦГАЛИ еще менее можно представить себе без актива, хотя бы по той причине, что деятельное участие в комплектовании фондов его принимают сами «фондообразователи». В прежнее время такая форма участия была бы попросту невозможной, коль скоро прежде архивохранилища имели дело с материалами лиц умерших, участие которых в этом деле не могло выразиться ни в одобрении, ни в порицании работы архива, тем менее — в помощи. Однако, в отличие от всех ранее существовавших архивов, ЦГАЛИ обращает особое внимание на комплектование современных фондов, фондов советской эпохи. И не только на архивы творческих организаций и учреждений, но и на личные фонды. И не только умерших писателей, режиссеров, актеров, художников, но с не меньшим усердием собирает архивы живых, которые продолжают успешно трудиться. ЦГАЛИ сосредоточивает у себя их архивы, получает их «на корню», фиксирует историю нашей культуры не «задним числом», а при жизни «фондообразователей». И собирает не случайно уцелевшие лоскутки, а комплектуя полноценные фонды. Помогают в этом архиву многие известные люди — Д. Д. Шостакович, Н. С. Тихонов, К. М. Симонов, М. В. Исаковский, С. П. Щипачев, С. Г. Бирман, Д. Б. Кабалевский, Е. М. Шатрова, А. Г. Коонен, С. В. Гиацинтова... Некоторые из них сами передают практически уже ненужные им наброски, черновики, документы, записные

книжки, вырезки, стенограммы, письма. В условиях постоянной смены квартир, переездов в новые районы; работы то на даче, то в городе, когда «два переезда равняются одному пожару», такое предусмотрительное комплектование фондов всецело себя оправдывает. Естественно, что, передавая столь «живое» пополнение в архив, «фондообразователь» может поставить ограничительные условия в смысле выдачи материалов в посторонние руки в продолжение какого-то срока. И ЦГАЛИ принимает эти условия. Зато архив сохранен целиком, разобран, описан, датирован, осмыслен. ЦГАЛИ документирует сегодняшний день. И в этом его большая новаторская заслуга и существенный его вклад в архивное дело.

Однако, не ограничиваясь тем, что может сохраниться в личных архивах, ЦГАЛИ занимается еще и «организацией» архивного материала: записывает на магнитную ленту выступления известных поэтов, деятелей нашей культуры, следит за стенографированием литературных совещаний, обсуждений, читательских конференций.

Активно развивает ЦГАЛИ и зарубежные связи, получает архивы, отражающие историю нашей литературы, культуры. Так, возвратились на родину архивы Андреева, Бунина, Аверченко, Тэффи, Осоргина, композитора Гречанинова, автографы Герцена, Степняка-Кравчинского, Репина, Есенина, Марины Цветаевой... Чего стоит доставленный из Парижа дневник Анны Алексеевны Олениной, вызвавшей к жизни «Я вас любил...» — вдохновенное признание Пушкина!

У ЦГАЛИ множество верных друзей — ученых, писателей и артистов всех жанров и всех специальностей, которые рады помочь архиву даже без просьбы. Так, в 1966 году известный искусствовед И. С. Зильберштейн был приглашен Французской академией наук и пробыл во Франции более трех с половиной месяцев. С собой в Москву он привез несметное количество документов, ценнейших для истории русской культуры, и передал их... в ЦГАЛИ! Вот тогда-то и поступил сюда дневник Анны Алексеевны Олениной.

Ксения Александровна — дочь Куприца — отдала в ЦГАЛИ купринский архив; русская парижанка Клео-

патра Андреевна Мозжухина (по сцене Клео Карини), вдова прославленного баса Александра Мозжухина, привезла в Москву свои сундуки. И в них обнаружались рисунок Бенуа, автографы Мусоргского... Этим великолепным пополнением ЦГАЛИ обязан начальнику Главного архивного управления Геннадию Александровичу Белову, побывавшему в Париже и договорившемуся с К. А. Мозжухиной о передаче ее материалов в ЦГАЛИ.

Входя в систему Главного архивного управления при Совете Министров СССР, ЦГАЛИ с помощью управления и осуществляет свои зарубежные поиски и приобретения. Руководство же ГАУ энергично и неизменно содействует возвращению в Советский Союз наших архивных ценностей и за последние годы помогло существенно восполнить пробелы в фондах ЦГАЛИ.

Так обстоит дело с комплектованием архива, в частности с находками зарубежными.

## 10

Но получить материал — это только часть дела. Тем более что материалы редко сдаются в архив в порядке. Чаще ЦГАЛИ получает бумаги навалом, а иной раз и россыпью, в которой не найдешь ни концов, ни начал. Все это следует разобрать. Прочесть. Определить множество почерков. Связать документы между собою. Датировать. Узнать, кто изображен на фотографиях. И когда они сняты. Основной принцип при этом — не доверять ничему: ни надписям, ни публикациям, ни, тем более, заверениям словесным — идти путем строго логическим.

Так обследуется в архиве любой документ, любое изображение. На групповых фотографиях надо узнать каждого. Для этого в ЦГАЛИ заведена картотека опознанных фотографий, кои сличая, можно определить и вновь поступившую. Аналогичная картотека включает в себе образцы почерков. Но почерк меняется. И в картотеке отражен почерк одного и того же лица в разные годы жизни.

Если находка автографа Чайковского или Гоголя при разборке бумаг, десятки лет пролежавших в архи-

ве, кроме понятной всем радости, вызывала у архивистов и неловкое чувство, то неожиданно найденный Гоголь в материалах, только что поступивших в архив,— это радость полная и законная. И такие праздники бывают в ЦГАЛИ нередко. Да даже и без находки получение, скажем, автографа симфонии Шостаковича или рассказа Бунина может вызвать только радость и гордость.

В прежнее время материалы десятилетиями ожидали разборки и описания. В ЦГАЛИ эти сроки сокращены до предела. Наиболее ценные даже очень большие архивы обрабатываются не более двух лет. Достигается это прежде всего разумным распределением работ и еще тем, что каждый род материалов обрабатывает архивист, специально изучивший данную область культуры. Приведением в порядок вновь поступивших фондов заняты Наталия Владимировна Саводник — музыковед. Историк литературы Елена Ивановна Лямкина. Драматургия в руках Яценко Нины Романовны. Кинематографические архивы разбирает Галина Дмитриевна Эндзина. Общее руководство отделом поручено Ираиде Васильевне Фирсовой.

Один из видных советских писателей, сдавший архив в ЦГАЛИ, как-то признался, что нужную запись теперь легче найти, чем в ту пору, когда его архив лежал у него дома. И за справкой, касающейся его самого, он посылает в архив. Еще бы! Проще простого найти документ в ЦГАЛИ, если ты даже не видел его ни разу. Документы описаны, отражены в каталоге. А в связи с другими документами фонда подробно представлены в описи. Но еще прежде чем отправиться в ЦГАЛИ, вы можете взять «Путеводитель» — они у ЦГАЛИ превосходны, подробны! — и, не выходя из квартиры, отчетливо представить себе, в каком фонде находится интересующий вас материал. И можете в ряде случаев заказать микрофильм или фото, не выезжая из дома. Или из города, если живете вы не в Москве.

«Путеводитель» не составляет сам по себе. Это тоже научный труд, только особого рода. Каждая аннотация требует знаний огромных и умения коротко передать содержание не одного документа, а сотен и тысяч. Много труда и искусства вкладывает в состав-

ление всех этих книг Валентина Павловна Коршунова. Зато комбинация — «Путеводитель», опись и каталог — с полной ясностью раскрывает богатства архива и делает их абсолютно доступными. Можно сказать, что бумаги, хранящиеся в коробках, до которых не может добраться ни один посторонний, «лежат у всех на виду»!

На виду!.. Но для того, чтобы структурировать другие архивы по части хранения, ЦГАЛИ прежде всего должен был сам разрешить эту проблему. И действительно: она решена! Пятиэтажное здание архива на Ленинградском шоссе дает возможность хранить материалы в условиях, полностью отвечающих современным научно-техническим требованиям: сквозь специальные стекла проникает рассеянный свет, в помещении поддерживаются заданные температура и влажность. Коробки на стеллажах, в которых хранятся папки с драгоценными документами, непроницаемы для огня и для пыли. Наблюдает за сохранностью этих бесчисленных сокровищ Меллит Зинаида Павловна, главный хранитель ЦГАЛИ.

## 11

Полнота, последовательность, с какою представлены в ЦГАЛИ фонды деятелей советского искусства и советской литературы, в известной мере предопределяет теперь и характер архива. Многие фонды в ЦГАЛИ начинают «перекликаться». Известно, например, что Всеволод Эмильевич Мейерхольд, начинавший свой путь на сцене Художественного театра, впоследствии со МХАТом порвал, а на старости лет снова мечтал о творческом содружестве с К. С. Станиславским. Сергей Михайлович Эйзенштейн — его архив хранится в ЦГАЛИ — пишет, что любовь Мейерхольда к К. С. Станиславскому, даже в самые боевые годы борьбы против Художественного театра, была удивительной. «Я помню его на закате, — пишет С. М. Эйзенштейн, — в период готовящегося сближения с Константином Сергеевичем. Было трогательно и патетично наблюдать это наступающее сближение двух стариков... Помню сияние глаз «блудного сына» [Мейерхольда], — когда он говорил о новом воссоединении обоих «в обход троп, сторонних истинному театру».

И Эйзенштейн заключает это воспоминание словами: «Для меня это слишком близко, слишком родное, слишком «семейная хроника»... я же в некотором роде сын и внук этих ушедших поколений театра».

Этим листкам, хранящимся в ЦГАЛИ в фонде С. М. Эйзенштейна, отвечает документ из мейерхольдовского архива — письмо одного из основателей Вахтанговского театра, народного артиста Б. Е. Захавы, из которого мы узнаем, как относился к Мейерхольду Станиславский. Оказывается, еще в 20-х годах он мечтал о новом творческом содружестве с Мейерхольдом. Письмо датировано 1924 годом. Вахтанговцы после смерти своего гениального режиссера надеются, что Станиславский и Мейерхольд возьмут на себя руководство театром.

«Перспектива работы с Вами увлекает Константина Сергеевича, — пишет Мейерхольду Захава. — Когда он говорит об этом, он весь оживляется. Интерес к Вам у него очень большой. Говорит о Вас с большим уважением и как бы с некоторой гордостью («ведь он все-таки мой ученик»).

Эта новая творческая встреча состоялась незадолго до смерти К. С. Станиславского, который после закрытия мейерхольдовского театра пригласил В. Э. Мейерхольда работать в оперной студии своего имени.

Еще одна «единица хранения» — из архива С. М. Эйзенштейна — фотография В. Э. Мейерхольда с дарственной надписью:

«Горжусь учеником, уже ставшим мастером. Люблю мастера, уже создавшего школу. Этому ученику, этому мастеру — С. Эйзенштейну — мое поклонение. 22 июня 1936 года».

Если к этому прибавить, что архив В. Э. Мейерхольда, которому грозила опасность погибнуть, взял С. М. Эйзенштейн, что он отвез его на свою дачу в Кратово, сложил в чулан и сохранил для истории около двух с половиною тысяч документов, в которых отразился творческий путь самого Мейерхольда и руководимого им театра, откуда вышли такие великолепные мастера сцены, как Ильинский, Бабанова, Жаров, Боголюбов, Яхонтов, Гарин, Свердлин, Мартинсон, да и сам Эйзенштейн; если вспомнить, что об этом стало

известно только после смерти самого С. М. Эйзенштейна, то уже по глубочайшим связям этих трех великих имен — Станиславский, Мейерхольд, Эйзенштейн, отраженных в ЦГАЛИ, можно судить хотя бы отчасти о документальной «драматургии» архива, о листах, заключенных в его хранилищах и доступных теперь всему ученому миру и миллионам читателей.

Эта переключка документов в ЦГАЛИ составляет его особенность, ибо другие архивы скомплектованы либо по личным фондам, либо по учреждениям; ЦГАЛИ же хранит и те и другие. И личный фонд генерального секретаря Союза писателей СССР А. А. Фадеева отвечает материалам из фонда Союза писателей СССР за эти же годы. Личный фонд В. Э. Мейерхольда соотносится с материалами носившего его имя театра. Фонд Камерного театра дополняется личным фондом А. Я. Таирова и материалами А. Г. Коонен. А это помогает сразу увидеть живую картину истории, литературы, искусства...

## 12

Для всех архивов, о которых я здесь рассказываю, едва ли не единственной формой использования ими накопленного была выдача документов в читальный зал. Нет, ЦГАЛИ широко применяет многообразные формы работы и знакомит с богатством фондов своих охотно и широко — и специалистов и просто людей, интересующихся архивными раритетами и новинками. Не раз приходилось видеть витрины и стенды ЦГАЛИ в Колонном зале Дома союзов в Москве, когда там проходили съезды писателей, в Кремле в дни организации Союза кинематографистов, в Центральном доме литераторов в дни юбилейных торжеств, посвященных классикам; в Доме работников искусств; в Доме ученых. А в Доме кино за полгода выставку видели миллион-пятьсот тысяч — 1 500 000 (ошибки тут нет!)

Побывали материалы ЦГАЛИ и в Европе и в Азии — на выставках в Лондоне и Париже, Варшаве и Праге, Вене, Стокгольме, Осло и Копенгагене, в Дели... Эта связь ЦГАЛИ с внешним миром происходит не от случая к случаю. В читальном зале архива занимаются ученые из Стамбула и Хельсинки, Бостона, Стокгольма,

Женева, Флоренция, Осло... Архивист из Вьетнама приезжал, чтобы перенять опыт работы.

Но еще чаще и куда в большем числе посещают ЦГАЛИ ученые наши из всех городов, посещают режиссеры, начинающие писатели, аспиранты, редакторы, журналисты. Имя ЦГАЛИ известно всей нашей стране, а за пределами нашими — всему ученому миру.

Много способствуют этому журнальные публикации, выставки, вечера встреч, телевизионные передачи. Тут нельзя заменить Майю Михайловну Ситковецкую с ее художественным вкусом и опытом.

Но еще не бывало, пожалуй, чтобы архив выступал как издатель полных собраний сочинений классиков. А ЦГАЛИ выступает! Под маркой его, Института истории искусств и Союза кинематографистов выходят полные собрания сочинений классиков мирового кинематографа С. М. Эйзенштейна и А. П. Довженко, фонды которых составляют часть величайших сокровищ ЦГАЛИ — этого хранилища-Левиафана.

По архивной части этими изданиями ведает Юрий Александрович Красовский, известный обширностью своих знаний и работавший еще с Бонч-Бруевичем.

Совместно с Ленинградским институтом театра, музыки и кинематографии ЦГАЛИ предпринял много томное издание «Советский театр. Документы и материалы». В архиве эту еще небывалую по размаху работу ведет театровед широкого профиля Ксения Николаевна Кириленко.

Меняются времена. Меняется и характер архивной работы. И вид хранилища. И вид читального зала. Исчезли старомодные шкафы. Ушли в прошлое хранители-чудаки, они же и подлинники хранители культуры и великие труженики.

Прежде всего в архиве сейчас не один сотрудник, не два, а их много. И работают они слаженно, согласованно, дружно, дополняя один другого.

Но оттого, что работу эту ведет уже не один человек, ведет множество, менее привлекательной и менее романтической она не становится. Только эта романтика выражается сейчас в открытости, в кипении работы, а не в таинственной тишине и покое. Да и сам архивист имеет теперь совсем другой вид.

О, это не старичок! Теперь это люди все больше

среднего возраста, обладающие знаниями, деловыми связями, опытом, а зачастую незаурядными способностями, умом, беспредельно любящие свою профессию, свой архив, но в то же время полные молодой энергией. В ЦГАЛИ большинство из них — женщины. Серьезные, но всегда готовые посмеяться. Деловые, но не забывающие об элегантной одежде. И сами ученые и серьезные помощники многих ученых — и знаменитых и начинающих, лоцманы в океанах истории литературы, музыки, театра, кино и художеств.

Возглавляет ЦГАЛИ уже долгие годы Наталья Борисовна Волкова — один из самых талантливых, опытных и глубоко современных по стилю работы архивистов-филологов. А помогает ей Черных Вадим Алексеевич, историк, по характеру интересов своих органически склонный к широкому осмыслению различного содержания архива.

Все ли сделал ЦГАЛИ? Всего ли достиг?

Нет еще! Он растет. Если бы все было уже позади, ЦГАЛИ превратился бы в мертвое учреждение. Такого, надо надеяться, не будет с ним никогда.

Нет сомнения, что ЦГАЛИ может и должен сосредоточить у себя микрофильмы решительно всех документов, хранящихся в других архивах этого профиля, и практически стать архивом, создавшим единый фонд. И для меня нет сомнения, что в дальнейшем к этому и придет. Пока же ЦГАЛИ микрофильмирует документы из собственных фондов, чтобы предохранить от износа драгоценные оригиналы. И 20 процентов всех выданных читальный зал составляют уже микрофильмы.

Нет сомнения и в том, что ЦГАЛИ может создать генеральный каталог всех рукописей, хранящихся в других архивах страны, располагающих документами по литературе и по искусству. И надо думать, что это составит впоследствии одну из его важных задач.

Чего же пожелать архиву?

Практиковать археографические поездки.

Еще больше искать, расширять свои поиски литературных материалов и всего того, что отражает художественное творчество за пределами уже освоенного обширного круга связей в мире искусства.

Наконец — и это немаловажно — ЦГАЛИ пора выпускать свой собственный печатный орган, раскрываю-

ций хотя бы отчасти его богатейшие фонды, последние приобретения, направление работ. Журнал — это признак научной зрелости. И надо надеяться, что настоящий сборник в какой-то мере восполняет этот пробел.

Особое место среди его материалов занимают неизвестные письма Александры Михайловны Коллонтай; в одном из них упомянуты партийные совещания, происходившие в апреле 1917 года в Петрограде, на квартире поэтессы Т. Л. Щепкиной-Куперник. Участвовали в них А. М. Коллонтай, Я. М. Свердлов и только что вернувшийся из эмиграции В. И. Ленин: факт, устанавливаемый впервые!

Вообще же сборник очень разнообразен по материалу и показывает результаты работ едва ли не всех разделов ЦГАЛИ. Литература представлена здесь именами Достоевского, Чехова, Леонида Андреева, Василия Каменского, Маяковского, Фадеева, Вишневского, Светлова, Паустовского, Шварца, Анри Барбюса и А. В. Луначарского. Обзор фонда Сергея Прокофьева и письма Ромена Роллана к Дмитрию Кабалевскому отражают музыкальные фонды ЦГАЛИ. По разделу театра публикуются письма Вл. И. Немировича-Данченко и Шаляпина, обзор фонда В. Э. Мейерхольда. Жизнь изобразительного искусства в какой-то мере выражена в письмах Нестерова и Репина, балета — в воспоминаниях об Анне Павловой. Цирковое искусство означено альбомом знаменитого клоуна В. Лазаренко.

При всем том публикации и обзоры не производят впечатления пестроты или дробности. Объясняется это не только тем, что большинство материалов значительны; они оснащены хорошим сопроводительным текстом — и в обзорах, и в кратких пояснениях, и в заметках, предваряющих публикации. Здесь сказывается вкус и опыт людей, привыкших обращаться не только к ученым специалистам, но и к широкому кругу людей, интересующихся культурой. Все изложено точно, полно, доступно и в то же время свободно от упрощения и занимательности, которая показалась бы неуместной в издании подобного рода.

Не буду предварять впечатлений, замечу одно: история и современность органически сплетены в этом подборе, «демаркационной линии» нет. Все воспринимается как части единого целого, которое зовется

советской культурой и наряду с настоящим и близким по времени включает в себя великое наследие прошлого.

Еще недавно об архивах было принято говорить с оттенком иронии, как о чем-то неподвижном, далеком от жизни. Сегодня, входя в архивное учреждение, даже и посторонние люди говорят об архиве с почтением, понимая, что он — это мы, какими будут себе представлять нас наши потомки.

Успеха вам, хранители правды, дорогие цгалийцы!

*ИРАКЛИЙ АНДРОНИКОВ*



---

ПУБЛИКАЦИИ  
И  
СООБЩЕНИЯ

---



## КАЗАНСКИЙ КОРРЕСПОНДЕНТ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО

*(Неопубликованное письмо к Н. Ф. Юшкову)*

Публикация Ю. А. Красовского

Эпистолярное наследие Достоевского (не слишком обильное) собрано и опубликовано довольно полно: в 1959 году вышел 4-й, заключительный, том его писем под редакцией А. С. Долинина, в который включены и все вновь найденные письма писателя. В архивной практике неопубликованные письма Достоевского встречаются сейчас редко, и поэтому каждое его новое письмо представляет большую ценность.

В 1965 году в ЦГАЛИ поступило в составе коллекции Л. И. Рабиновича не известное до сих пор исследователям письмо Достоевского к некоему Юшкову. Это письмо имеет небольшую предысторию. Юшков фигурирует в «Описании рукописей Ф. М. Достоевского» как корреспондент Достоевского. Его письмо к писателю хранится в Пушкинском доме Академии наук СССР, но письмо самого Достоевского к Юшкову известно не было.

Николай Фирсович Юшков — казанский литератор, поэт и драматург, сотрудник «Казанских губернских ведомостей». Одно время он был редактором их так называемой «неофициальной части», т. е. раздела газеты, где публиковались материалы литературного характера: рассказы, стихи, очерки. Юшков был одним из энергичных организаторов книжного и просветительского дела в Казани.

В январе 1876 года Юшков обратился к Достоевскому с письмом, в котором писал:

«Прочитав в различных столичных органах прессы о Вашем намерении предпринять оригинальное и небывалое до сих пор издание «Дневник писателя», я тотчас же был намерен сам войти в сношение с Вами, по Вашему изданию, но Вы предупредили меня, прислав предложение вступить с Вами в обмен изданиями». (П. Д., ф. 100, № 29912, ССХІб, 14). Это предложение Достоевского неизвестно, о нем мы узнаем впервые из цитируемого письма. Далее Юшков предлагает Достоевскому свои услуги в качестве «комиссионера» в Казани, а пока что просит выслать бесплатно два экземпляра книги; один лично ему, другой для редакции «Губернских ведомостей».

В письме Юшкова немало места отведено тяжелым условиям, в которых находилась провинциальная журналистика. Так, Юшков пишет Достоевскому:

«Я горячо люблю мое скромное издание и был бы бесконечно счастлив, если бы Вы обратили на него Ваше внимание. Тяжело вести такое издание, как «Губернские ведомости», или правильнее — тяжело редактировать неофициальную часть каких бы то ни было «Губернских ведомостей», — потому что слишком сильна опека над этим изданием. Но в настоящее время, когда в провинциях крайне трудно добиться права издавать частную газету — и это издание, при сознании редактора своей обязанности, может быть не бесполезным органом. Но в литературе, к несчастью, установился такой взгляд на «Губ[ернские] вед[омости]», что они почти бесполезны, почти не имеют права существовать — и вот редко-редко кто обратит внимание на нашу скромную деятельность, и потому, конечно, без доброго слова, без поддержки, малопомалу ослабевает энергия, начинается спячка, и издание делается все безжизненней и безжизненней...»

Получив письмо Юшкова, Достоевский пометил в своей записной книжке: «Написать Юшкову в Казань» (ф. 212, оп. 1, ед. хр. 15, л. 73). Письмо Юшкова имеет петербургский штампель: «25 января 1876». Ответное письмо Достоевского было написано 5 февраля 1876 года (ф. 2430, оп. 1, ед. хр. 1118).

Вот что написал Достоевский своему казанскому корреспонденту:

Петербург. 5 февр. 76.

Милостивый государь,

Я вполне сочувствую всему, что Вы написали о Вашей деятельности как редактора «Каз[анских] губерн[ских] ведомостей», и всегда смотрел на развитие сил нашей окраинской прессы, как на указатель общего развития сил нашей родины. Дело это еще в будущем, но людей твердых и с ясными взглядами на дело желательно бы иметь заранее. Письмо Ваше я прочел с большим удовольствием.

Высылаю Вам желаемые Вами два экземпляра моего «Дневника» и десять на комиссию. Казань город чуть не в 100 000 жит[елей]. Может что и сделаете с «Дневником». Здесь в Петербурге он имел успех для меня неожиданный в эти первые пять дней по появлении.

Остаюсь готовый к услугам Ваш  
Ф. Достоевский.

Это письмо необходимо рассматривать в связи с публицистическо-издательской деятельностью Достоевского и в первую очередь с изданием его известного «Дневника писателя». Надо сказать, что эта сторона деятельности великого писателя сравнительно мало изучена нашими исследователями. А между тем Достоевский — публицист, и его роль в «духовном пробуждении» русской провинции 70—80-х годов — одна из наиболее интересных, сложных и благодарных тем в нашем литературоведении. В своем «Дневнике писателя» Достоевский много внимания уделял тогдашней русской провинции и, естественно, что у него оказалось много корреспондентов в самых различных уголках России. Писали ему и из университетских центров — Казани и Киева, из губернских городов: Астрахани и Архангельска, Саратова и Кишинева, Тифлиса и Самарканда, Одессы и Новгорода. Корреспонденты Достоевского были и в такой глубокой провинции, как Епифань, Миргород, Тюмень, Белая Церковь, и даже в никому тогда не известной Каховке. Таким образом, провинциальные связи Достоевского были очень широки.

Публикуемое письмо Достоевского поэтому-то и имеет немалое значение, подчеркивая интерес и внимание писателя к жизни русской провинции. Принципиально важно высказывание Достоевского о провинциальной русской печати и ее будущей роли. Письмо интересно также признанием неожиданного успеха «Дневника писателя» при появлении его первой книжки в январе 1876 года. Кроме того, это письмо вносит некоторые дополнительные штрихи, характеризующие издательскую деятельность Достоевского.

## ИЗ ЖИЗНИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ МОСКВЫ

*(Фрагменты воспоминаний А. Н. Рамазановой)*

Публикация Н. Г. Королевой

Александра Николаевна Рамазанова — дочь известного русского скульптора Н. А. Рамазанова, имя которого было чрезвычайно популярно в середине прошлого века в самых широких кругах московской интеллигенции. Воспитываясь в семье художника, затем будучи одной из первых женщин — учениц Московского училища живописи, ваяния и зодчества, долгие годы живя и работая в Москве, Рамазанова явилась свидетельницей многих событий культурной жизни Москвы, послуживших ей впоследствии материалом для ее обширных воспоминаний.

Эти воспоминания охватывают очень большой период времени — почти целое столетие, включая не только записи ее личных впечатлений, но и рассказы ее родных и близких. Они говорят о детстве и юности, прошедших в Москве, в Училище живописи, ваяния и зодчества, или «школе ЖВЗ», как она его называет. В них ярко воссоздаются картины жизни и быта отдельных дворянских поместий и старой Москвы, различных ее социальных слоев.

Центральное место в воспоминаниях занимают страницы семейной хроники Рамазановых, образ отца, его жизнь и деятельность, связанная с двадцатилетней работой в Училище живописи, ваяния и зодчества.

Николай Александрович Рамазанов (1817—1867) — личность незаурядная, богато и разносторонне одаренная. Семья Рамазановых издавна была связана с театром. Родители Рамазанова, Александр Николаевич и Александра Ивановна Рамазановы, были артистами Александринского театра. Ребенком сам Рамазанов принимал участие в спектаклях вместе с родителями. Казалось, судьба его была решена, но обнаружившиеся большие способности к рисованию помогли сделать выбор. С 1827 по 1838 год Рамазанов учился в Академии художеств в классе Б. И. Орловского. Но постоянным его наставником и учителем был Карл Павлович Брюллов. В 1847 году Рамазанов был приглашен в Москву в Училище живописи, ваяния и зодчества, где занимал должность профессора до 1866 года. В те годы среди преподавателей училища были художники А. К. Саврасов, братья Е. С. и П. С. Сорокины, А. Н. Мокрицкий, М. С. Башилов, П. С. Десятов.

Рамазанов много и успешно работал как скульптор; его имя скоро стало широко известным. Он был автором многих работ, среди которых скульптурные портреты А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя, Н. В. Кукольника, Ф. П. Толстого, горельефы и барельефы в строившемся тогда храме Христа Спасителя. Им были выполнены скульптуры для Всероссийской этнографической выставки, открытие которой состоялось в 1867 году. Некоторые из его работ находятся сейчас в собраниях Русского музея и Третьяковской галереи.

Из мастерской Рамазанова вышли такие известные художники, скульпторы, как М. А. Чижов, С. И. Иванов, Н. Е. Калмыков, В. С. Бровский. Учился у него и В. Г. Перов.

Большая широта интересов, увлечение театром, музыкой, литературой связывали Рамазанова со многими крупнейшими деятелями русской культуры. У него в доме постоянно бывали А. Н. Островский, А. Ф. Писемский, Д. В. Григорович, Б. Н. Алмазов, Н. Г. Рубинштейн. Бывал у него и Л. Н. Толстой, бравший уроки скульптурной лепки. (Небольшой отрывок из воспоминаний Рамазановой с описанием этого эпизода уже был опубликован в журн. «Огонек», 1960, № 47).

Известен Рамазанов также как искусствовед. Он

сотрудничал в «Москвитяине», «Русском вестнике», «Московских ведомостях», где выступал автором многочисленных статей и очерков, знакомящих широкого читателя с новыми художественными талантами и новыми явлениями в области искусства. Искусствоведческие работы были им собраны в большой том «Материалов по истории художеств в России» (1863), который до сих пор ценен своим фактическим материалом о русских художниках.

Воспоминания Рамазановой, как указывалось выше, очень обширны, но написаны они непоследовательно, фрагментарно; автор иногда повторяется, уходит в сторону от основной темы, поэтому в настоящем сборнике они публикуются в отрывках, выборочно, хотя в основном сохраняется авторская тематическая группировка по главам. Так, первая глава посвящена отцу мемуаристки — Н. А. Рамазанову и лицам, его окружавшим, вторая — Училищу живописи, ваяния и зодчества в период его наибольшего расцвета, когда его профессорами были такие художники, как В. Г. Перов, А. К. Саврасов, В. Е. Маковский, И. М. Прянишников, К. А. Трутовский, привившие своим ученикам (в числе которых были И. И. Левитан, К. А. Коровин, А. Е. Архипов, А. П. Рябушкин, Н. А. Касаткин) любовь к реалистическому искусству.

Далее публикуются две небольшие главы, посвященные А. Ф. Писемскому и его семье, Московской консерватории и ее основателю и руководителю Н. Г. Рубинштейну, композитору С. И. Танееву.

Последние публикуемые отрывки из воспоминаний Рамазановой относятся к 1896 году, когда она познакомилась и подружилась с замечательным русским скульптором А. С. Голубкиной.

Воспоминания Рамазановой написаны очень живо и непосредственно; они сообщают любопытные, до сих пор неизвестные и малоизвестные факты из жизни наших крупнейших художников, писателей, музыкантов, передают их живую речь, где за отдельной фразой или словом часто угадывается целая концепция, метод того или иного мастера. Рамазанова с большой любовью дает меткие, порой неожиданные портреты и характеристики крупнейших деятелей русской культуры.

Безусловно, к воспоминаниям Рамазановой, как и к любому другому мемуарному источнику, следует подходить критически, учитывая и субъективность оценок и возможные фактические неточности. Могут быть, конечно, и отдельные ошибки памяти. Свои воспоминания Рамазанова писала не по свежим следам, а уже в 1940-е годы, будучи отдалена от описываемых событий многими годами. Так, например, рассказ В. Г. Перова о натурщице в изложении Рамазановой не совсем соответствует опубликованному рассказу самого Перова «На натуре» (В. Перов. Рассказы художника. М., 1960, стр. 25—32); однако он оставлен как один из возможных вариантов. Мелкие неточности, опiski в именах, датах исправлены без оговорок.

В воспоминаниях Рамазановой встречается очень много имен. В главе «Н. А. Рамазанов» упоминаются имена его учеников А. И. Белкина, К. П. Зимина, художника В. О. Шервуда, торговца мраморами и большого знатока Москвы С. П. Кампиони, профессоров Московского университета Н. И. Крылова, В. Н. Лешкова и С. А. Усова. В главе «Училище живописи, ваяния и зодчества» упоминаются имена учеников училища В. И. Ильинской, В. И. Масловой, О. Л. Ржевской; инспектора училища А. З. Мжедлова; сына В. Г. Перова — В. В. Перова. В главе «С. И. Танеев и Н. Г. Рубинштейн» упоминаются имена преподавателей Московской консерватории Н. Д. Кашкина, П. А. Пабста, И. А. Булдина, инспектора консерватории К. К. Альбрехта. Н. А. Соловьев-Несмелов, о котором говорится в главе «А. С. Голубкина», — ныне забытый, но довольно популярный писатель 80—90-х годов.

Воспоминания А. Н. Рамазановой поступили в ЦГАЛИ от самого автора в 1951 году; они хранятся в специальном фонде — собрании рукописей деятелей искусств (ф. 1956, оп. 1, ед. хр. 44, 45, 46, 47).

Публикуемые ниже фрагменты воспоминаний — это своеобразная летопись московского быта XIX века, живая, колоритная страница из жизни художественной Москвы (употребляя это понятие в широком плане), которую несомненно с вниманием прочтет всякий читатель, интересующийся темой Москвы.

Отец — Рамазанов Николай Александрович был сын актеров Александринского театра Рамазанова Александра Николаевича и Валберг, которой имени я не знаю, но сестра которой, Валберг Мария Ивановна, была известная актриса. Ее портрет и теперь находится в фойе Алекс[андринского] театра.

Рамазанов А. Н. был татарского происхождения. Его предок был привезен во время царствования Екатерины II как пленный офицер, и фамилия ему дана в честь мусульманского поста и праздника «Рамазан». Он был крещен. От него пошел род Рамазановых, давший много актерских талантов. Алекс[андр] Ник[олаевич] служил в Александринском театре и с особым блеском исполнял роли слуг в мольеровских пьесах, где эти роли суть главные. Был на первых ролях и очень талантлив. Женился на второстепенной актрисе, шведке — Валберг.

В нашем доме долго хранились два портрета, и дедушки и бабушки — работы знаменитого Карла Брюллова, который был другом их семьи, где часто бывал, а у него было обыкновение за гостеприимство оплачивать своими работами. Таково происхождение этих портретов...

Вот что рассказывала нам мама со слов отца о дружбе их семьи с Брюлловым. К[арл] П[авлович] любил уют и домашнюю обстановку. Рамазановы жили хорошо, были радушны, гостеприимны, интересны, талантливы. У них Брюллов любил бывать. Он часто делал шутя рисуночки, размазывая пятно чернил, а отец мой, будучи еще мальчиком, считал необходимым поправлять эти рисунки и портил их.

Как-то раз К[арл] П[авлович] был приглашен к Рамазановым на блины, и они были до того хороши, что он пожелал познакомиться с творцом их — кухаркой-чухонкой. Ее привели всю красную, от печки, со сковородником в руке, и тут же К[арл] П[авлович] нарисовал ее портрет, долгое время хранившийся у нас (карандаш).

Портрет бабушки маслом был не закончен. Бабушка, шведка, была написана в черном бархатном платье декольте, чудесная шея, рыжеватые пышные

волосы, светло-карие глаза, очень приятное, умное лицо. Типичная шведка. Дед молодой, свежий цвет лица, темные вьющиеся волосы, живые карие глаза. Тоже типичная голова. Детей [у них] было много и все умерли, не дожив до старости.

В папке отца мы нашли записочку на клочке бумаги, перечень предметов, необходимых актеру при гриме и одевании, написанную его отцом. По этой записочке Николенька собирал все нужное и, как только подъехала актерская карета, он, нагруженный картонками и свертками, влезал в нее и ждал отца. А в уборной он ему помогал одеваться, затем смотрел пьесу, а по окончании спектакля вновь все собирал и ехал в той же каретишке домой.

Эти знаменитые кареты мы знали и в Москве. Зеленые, старые, громадные, они с бряцанием, треском и звоном тащились парюю тощих кляч по разным переулкам Москвы, забирали в себя из всех домов и подъездов актеров, танцорок (как называла публика всех пассажиров этих экипажей). Они были переполнены, и страшно было, как бы дно не провалилось и не просыпались [бы] на мостовую актеры. Кучеру кричали: «Не растеряй курят-то! Подвяжи колесо-то! Сейчас отскочит! Погоняй рысаков-то!» А из окон экипажа выглядывали смеющиеся молоденькие рожицы.

Когда Николеньке [Рамазанову] вышло время поступать куда-либо учиться в заведение, отец спросил его, кем он желает быть: военным, художником, музыкантом или архитектором?

Сын отвечал, что он готов везде учиться, но только там, где учеников не секут. Отец призадумался, вряд ли можно было найти в то время учебное заведение, где бы не секли. Он сказал: «Поедем-ка с тобою по заведениям к обедне. Ты порасспросишь сам учеников, присмотришься и, где больше понравится, туда и устроишься!»

Так и сделали. Объехали много заведений, Николенька пристраивался к рядам учеников и выспрашивал о порядках, и на вопрос: «А секут ли у вас?» — везде получал ответ утвердительный.

«Ну, на чем же остановимся? — спрашивает, наконец, дедушка мой сына.— Где тебе больше всего нравится?» — «Больше всего понравилась Академия

художеств, и если уж везде секут, то пусть меня секут в Академии»,— отвечал сын. Так решилась судьба и [была] избрана профессия Николенки Рамазанова, талантливого, многообещающего мальчика...

В Академии на уроках он, покорный своему характеру, был неусидчив. Вот что рассказывал архитектор Ал[ександр] Ив[анович] Резанов, учившийся с ним вместе. В классе была задана тема: нарисовать эскиз картины «Бегство святого семейства в Египет». Все уселись и принялись усердно рисовать. Один Рамазанов скачет по классу, то к одному, то к другому сунется. Профессор делает ему замечание: «Рисуй, а то ведь не успеешь!» — «О, еще времени много, нарисую!» Однако проболтался целый час, а ничего не нарисовал. За пять минут до звонка, наконец, уселся и... нарисовал, подал. Про[фессор] изумился, просматривает рисунки и спрашивает Рамазанова: «Это что же такое?» — «Это пирамида»,— отвечает отец. «А где же осел, Иосиф, Мария?» — «Иосиф с Марией уже скрылись за пирамидой, а вот хвост осла еще виден!» Профессор расхохотался, а потом сказал: «Не ставлю единицу за твою находчивость!»

А был еще такой случай, когда Рамазанов был уже в старшем возрасте, перед окончанием курса.

Царь Николай I часто приезжал в Академию навестить своих академиков и посмотреть их работы, кого похвалить, кого пожурить. Живописцы, скульпторы, архитекторы, все по очереди, были представляемы императору профессорами с их характеристиками.

Когда подошел Рамазанов, профессор Брюллов отрекомендовал его: «Большой талант, но и большой пьяница, ваше величество!» На это, ни минуты не задумываясь, Рамазанов сказал, указывая на Брюллова: «А это мой профессор, ваше величество!»

По части разных затей и школьничеств Рамазанов был первым...

В Академии постоянно устраивались спектакли, писались декорации, делались костюмы, сочинялись пьесы или разыгрывались классические произведения.

В одно из воскресений шел «Король Лир» Шекспира. Отец играл главную роль и находился на сцене на репетиции, загримированный стариком с длиннейшей седой бородой и волосами, в золотой короне на голове

и в красной мантии на плечах, спускавшейся длинным шлейфом на пол. В эту минуту вбегает на сцену кто-то из учеников и кричит: «Рамазанов! К тебе приехала нянька от тетушки с гостинцами». С быстротою молнии соскочил король Лир с подмостков и, перепрыгивая через препятствия, в развевающейся мантии, во весь дух помчался в приемную. Тут он бросился на шею ожидавшей его няньке и стал душить ее в объятиях; она вскрикнула и упала.

Насилу привели ее в чувство. Она не хотела верить, что перед ней ее Николенька, ее маленький шалун. «Домовой, домовой! Ну, как есть домовой!» — твердила она. А домовой уже вынимал пирожки из узла и угощал товарищей...

Отец был учеником профессора Орловского, который был из простолюдинов и молодые свои годы провел в качестве мастерового в мастерской Кампони, известного торговца мраморами в Москве. За бюст Александра I из мрамора был послан за границу, в Рим, где пробыл шесть лет. Там он учился у славного датского скульптора Торвальдсена. Кроме множества других его работ, можно указать на колоссального ангела на Александровской колонне в Петербурге, памятник Кутузову и Барклаю де Толли. Вот что рассказывал Н. А. Рамазанов о своем учителе:

«Будучи учеником Орловского, я увлекался балами и вечеринками, для чего требовались перчатки и другие галантерейные мелочи, а денег не было. Тайком от моего профессора сделал я статуэтку загулявшего на Крестовском немца и едва успевал отливать из формы экземпляры, так велико было на них требование. Стало быть, явились и деньги.

Как-то Орловский встретил формовщика с этой статуэткой и спросил: «Кто это делал?» Формовщик назвал меня. Скоро я был призван к Борису Ивановичу и принес по его желанию форму статуэтки немца. «И вот чем вы занимаетесь?» — начал упрекать он меня. «Мне нужны деньги», — отвечал я. «Для вышивки золотых петлиц на мундире?» — с горькой усмешкой заметил мой профессор. «Нет, и на покупку книг» (я не лгал). — «Книг? Будет с вас 50 р[ублей]? Вот

вам деньги! Но разбейте на моих глазах эту форму!»

Так закончилась попытка Рамазанова перейти к реальности в искусстве, хотя и не бескорыстно. Академия этого движения не одобряла и не поощряла...

Отец удостоился золотой медали за статую «Фавна, играющего с козленком». Когда она была закончена, пришел посмотреть ее К. П. Брюллов и похвалил, но вдруг заметил ошибку и указал ее отцу: между спиной козленка и двумя ногами Фавна образовался равнобедренный треугольник. «Я так и ахнул — как это не пришло мне в голову?» — говорил отец в немалом замешательстве, потому что не переделывать же статую, когда на другой день назначен экзамен?! — «Что? Испугались небось?» — сказал Брюллов и посоветовал бросить кисть винограда на спину козленка, что уничтожит один угол. «Да помните, что то уж не скульптура, где встречается геометрическая фигура...»

Жили мы в Москве в казенной квартире в Училище живописи, ваяния и зодчества на Мясницкой улице, (ныне Кировской), в Юшковом переулке, во дворе, в отдельном двухэтажном доме, где занимали весь бельэтаж, в нижнем была кухня и помещения для прислуги.

Комнаты были большие, светлые, теплые. По стенам висело много картин в красивых рамах, стояло много статуй и красивых растений, ковры и лампы добавляли уюта. Даже на парадной лестнице и в передней стояли греческие боги, которых мы знали по именам и имели любимцев. Мы одевали их, играли, как в куклы, вели разговоры. У нас была любимая мадонна Рафаэля, копия художника Михайлова, непревзойденного копииста Рафаэля. Мадонну Гагена мы не любили за то, что она простая мать, а у Рафаэля она «небесная, воздушная». Вот так-то, с детских лет образовывались у нас понятия и вкус.

У отца был кабинет очень оригинальный, настолько интересный, что приезжавших осматривать Москву иностранцев привозили его осматривать. Это была огромная комната, с трех сторон окруженная окнами. По потолку шла решетка, по которой вился сильный, густой плющ, ярко зеленые ветки которого опускались в

простенках и увивали стоявшие там белые мраморные статуи и ползли по кожаной мебели, столам и стульям, цепляясь за все, что попадалось по пути. При лунном освещении кабинет производил волшебное впечатление.

Мы, дети, боялись этой комнаты и бывали в ней лишь днем, в солнечные дни, когда отец разрешал нам знакомиться с заграничными живописцами, давая рассматривать журнал «Всемирная иллюстрация». Мы не знали никаких детских книжек с картинками, тогда, верно, их и не издавали. А мы любовались мальчиками Мурильо, завтракающими арбузом, св. Цецилией, играющей на каком-то инструменте. Нас очень интересовали «Снятие тела Иисуса с креста» и «Божья мать в слезах» Ван-Дейка и других великих мастеров. Отец очень серьезно рассказывал нам об этих художниках, показывал их портреты. Нам с ранних лет были дороги и знакомы имена Леонардо да Винчи, Микеланджело, Бенвенуто Челлини и прочих.

Во дворе, как раз напротив нашего флигеля, стояла мастерская отца. Деревянное здание вроде сарая с большими окнами. Здесь работал отец и все его ученики с 9 ч[асов] утра до 12 ч[асов] дня. В ней было не только что тепло, но даже жарко от нескольких железных печей. Пол был земляной, стояло много кадок с глиной, водой и много подставок с начатыми работами, обернутыми мокрыми тряпками.

Здесь лепили с нагого натурщика. Из учеников я помню Белкина, Зими́на, Чижова, Бровского — анималиста, делал изумительных лошадок. Иванов С. И., Пименов и Толоконников в это время уже перешли в Академию, откуда и были позже посланы в Италию.

Из большой мастерской была низенькая дверь в мастерскую отца, которая была довольно тесна, и ее всю заполнял огромный глиняный ангел, вероятно, надгробный памятник — заказ. Сюда заводили нас няньки после прогулки звать папу завтракать.

Очень хорошо помню его крепкую фигуру в парусиновой блузе, подпоясанной черным ремешком, его вьющиеся с проседью волосы и живые голубые глаза. На шее он носил шнурочек с черепаховым пенсне, испачканным глиной, так как он хватался за него, то надевая, то снимая, а руки-то у него были в глине.

Он стоял на лестнице высоко, перед плечами ангела. Иногда, схватив огромный ком глины и размяв его, он с размаху кидал его и попадал прямо в плечо, где потом уже руками и стекой обдελывал форму. Инструмент скульптора — это стека пальмовая или железная, фальш, железные кольца... «Но все эти орудия ваятеля ничтожны, — говорил отец, — в сравнении с его пальцами, особенно при окончательной отделке».

Часто к отцу в мастерскую приезжали знакомые смотреть его работу. Он приглашал их к завтраку. Так однажды появился у нас Лев Николаевич Толстой. Он просил отца взять его в ученики, хотел проверить, есть ли у него талант к скульптуре. Посещал он мастерскую аккуратно и работал старательно.

Я не помню, сколько продолжались занятия, только в этот период Лев Николаевич был нашим частым компаньоном за завтраком. Он много беседовал с отцом, мама слушала, и мы сидели смирно и, верно, тоже слушали. Как-то мама, зная, что Л[ев] Н[иколаевич] лепит голову Антиноя, спросила его: «Лев Николаевич! Ну, как же ваш Антиной?» — «Плохо, Любовь Максимовна, он у меня с флюсом!»

Кажется, отец пробовал способности Толстого во всех видах скульптуры, давал лепить животных и т. д., но способностей у него не было, и он бросил это дело...

Все знакомые считали долгом быть 6 декабря у отца. Было очень парадно, стол красиво убран, мама — любезная хозяйка, великолепное угощение, вино, много речей, блеска, ума, веселья. Тут собиралось столько талантов, что каждый уделяя от тебя малую толику, наполнял чашу до краев.

Пров Михайлович Садовский потешал рассказами наперебой с Горбуновым. Писемский, Крылов, Кетчер, Алмазов, Н. Г. Рубинштейн, Дюбюк, Кукольник, проф[ессор] Усов, Лешков, худ[ожник] Рачков, Островский, Майков и многие еще.

Писемский любил хорошо поесть, а потом выпивать и говорить. Он доказывал выгоду помещения капитала в постройку домов. Островский и Майков Ап[оллон]

Ал[ександрович] защищали земледелие — имение. Все трое провели свои мысли в жизнь. Дома Писемского и сейчас стоят в Борисоглебском переулке. Он получал с них большой доход. Островский мучился всю жизнь с имением, безденежьем и, очевидно, неумением хозяйничать. Майков процветал, разводил ягоды и цветы.

Шумный завтрак, музыка и пение продолжались до сумерек...

Летом мы жили на даче в Останкине, имении гр[афа] Шереметева под Москвою, где был великолепный дворец, выстроенный архитектором Аргуновым, крепостным графа.

В 60-х годах в нем никто не жил, только боковые флигели сдавались под дачи. В одном из них жили Писемские. По взаимному уговору все близкие наши знакомые снимали дачи в Останкине, т[ак] ч[то] зимняя компания продолжала свою жизнь в летних условиях. Перед дворцом был разбит обширный цветник, дорожки усыпаны песком, аллеи подстрижены шапками, в саду мраморные белые статуи, как говорили, привезенные из Италии, работы заурядных скульпторов. Они были грубоваты, но на фоне темной зелени очень украшали общий вид. Было много чугунных скамеек, удобных для отдыха. За цветником шел тенистый парк, постепенно переходящий в лес. Сообщение с Москвой было на извозчиках, в пролетках.

Каждое утро мужчины уезжали в город на службу, а дамы оставались с детьми и няньками хозяйничать.

Светские дамы серьезно исполняли свои обязанности, а в это время няньки с детьми всю пользовались дачными удовольствиями. Наши няньки не любили гулять в парке и в цветнике, не любили статуй и чугунных скамеек.

«Каких безобразиев наставили! Подумаешь! Голые мужики! Один срам!» — и спешили увести детей в роццу, которая кишела народом и куда безудержно влекли звуки барабана, бубна, рев медведя, звуки шарманки, шум и крики. Мы упираемся, боимся идти, а няньки уговаривают, стора от нетерпения увидеть представление.

И вот черный косматый цыган, с серьгой в ухе, не

менее страшный, чем сам медведь, дергает Мишку за цепь и заставляет встать на задние ноги. Медведь качнулся и заревел, публика шарахнулась с визгом в сторону.

«А ну-ка, Мишенька! Покажи, как бабы белятся, румянятся!» И медведь мажет себе лапой морду, кривляясь перед зеркалом.

«А как мальчишки горох воруют?»

Медведь ложится на брюхо и ползет, загребая лапами землю. Раздается веселый смех, визг, хлопанье в ладошки.

Но самый большой эффект производит номер: «А как пьяный мужик домой возвращается?»

Во все стороны раскачиваясь и падая, идет медведь, громыхая цепью, кувыркаясь по земле.

Тут поднимается шум неистовый, публика хлопает, кричит, хохочет. Медные монеты сыпятся в шапку поводыря. Мишка раскланивается, и его ведут на деревню, где представления будут на каждом дворе.

По воскресеньям в Останкино наезжало много народа и в парке становилось многолюдно.

Здесь, как и в Сокольниках, в роще царили самоварщицы, предлагая уютный столик, чистую скатерку, ключевую водичку, а кипящие, стоящие в ряд пузатые самоварчики были лучшей рекламой. Между столиками сновали разносчики с апельсинами, булками, лакомствами. Играли шарманки, расстилали коврики акробаты, готовясь взлететь вверх, в воздух, и поразить пьющих чай купцов до перхоты в горле. И мы с гостями гуляли, смотрели и слушали.

Как-то у нас обедал приехавший из Петербурга писатель Григорович, тогда еще молодой, красивый брюнет. После обеда пошли в парк, он вел под руку мою маму, очень интересную, такую нарядную. Эта пара обращала на себя внимание, на них смотрели, делая лестные замечания.

«Люб[овь] Макс[имовна]! Как жаль, что вы не писательница! Если бы вы ею были, то, увидав вас со мною, редактор прибавил бы вам пяточок за строчку».

Маме это не нравилось. Какое зазнайство!

И она тут же сравнивала выходку Григоровича со скромностью известного нашего поэта Аполлона Николаевича Майкова...

Жило в Москве, в собственном доме на Б. Спасской улице, старинное семейство Майковых, в котором насчитывается много художников, поэтов и ученых во многих поколениях. Например, поэт Аполлон Николаевич Майков, академик Леонид Николаевич, Аполлон Александрович, ученый, игравший роль в Славянском комитете. Картина Майкова на академическую тему «Мученик св. Себастьян» висела в зале — фигура в натуральную величину привязана к дереву, израненная вонзившимися в нее стрелами, чрезвычайно хороша по экспрессии и краскам. Откуда шло знакомство отца моего с этою семьею, я не знаю, но знаю, что они его любили очень и дружба была серьезная.

Отец, Майков Александр [Аполлонович], был женат на купчихе, которая внесла в благородную семью Майковых замоскворецкие нравы и дикие понятия [по представлению] отставшего от века дворянства. У них было две дочери и сын. Ворота на запоре, барышень никуда не пускали, катали в карете, француженка, англичанка, книги только французские и английские журналы, театр только французский, когда он бывал в Москве. За поэта Полонского старшей дочке запретили выйти замуж, потому что он «поэт». Это не партия. Мамаша держала всех в руках. Муж ослеп с летами. Это наследственность семейная Майковых. Распоряжалась всем мать.

Никто у них не бывал, рояль в зале молчал, этот зал не слышал и не видел ни пения, ни танцев, как будто бы в доме не было трех молодых существ, а девушки были красивые и брат студент. Старуха любила моего отца и уважала, и даже иногда с ним советовалась. А старшая ее дочь, Елизавета Александровна, призналась отцу, что она имеет страстное желание лепить и что немножко уже пробовала делать фигурки из воска, показала работы, хороши. Но мать и слышать не хочет, велит выкинуть всю эту дрянь, чтобы в комнатах не грязнить. «Работай на чердаке, если хочешь! лишь бы я не видела!»

У отца сердце загорелось негодованием, и он пошел уговаривать [ее] мать. Вероятно, были сильно убедительны его речи, если мать разрешила ей брать уроки у Николая Александровича. Она делала огромные успехи, отец приходил в восторг и прочил ей славу впереди.

Изящество, вкус, выразительность лиц, фигур, пропорций, мысль. Он упивался ее талантом и успехами и, наконец, решил познакомить Москву со вновь открытым талантом. Устроил выставку работ в залах училища ЖВЗ.

Новую скульпторшу превозносили, и в один день все ее работы были раскуплены, и о ней говорила вся Москва. У нас было несколько ее работ: очаровательная дурочка с голубями, вакханка с бубном и узник за решеткой тюрьмы смотрит, как над его окном вьет себе гнездо ласточка. Еще я помню: Христос с детьми, нищий-шарманщик, дети и много других. После выставки мать объявила: «Довольно». Отец в это время захворал и не мог прийти на помощь, а Елизавета Александровна не стала противиться матери. В комнатах стало чисто, все вычистили и вымыли, как после покойника.

Так как главный заработок отца составляла не служба, а работы по заказу, то с материальной стороны ущерб был не велик. Если бы наши родители были попрacticalнее, они могли бы прикопить себе порядочное состояние, но они были не такие. Отцу и в голову не приходило копить. У него было куда вкладывать свои средства. У него были нуждающиеся в его помощи талантливые ученики, разве он мог оставаться к ним равнодушным? Одному сапоги нужны, другому жить негде, кушать нечего.

Они у нас жили и питались, им выдавались пенсии — 25 р[ублей] в месяц, если они жили на вольной квартире. Ученик отца, известный скульптор, академик, вследствие отказа его родителей платить за сына в училище, был взят моим отцом на полное попечение. То был Чижов Матвей Афанасьевич, оправдавший надежды на его талант в полной мере. Блистанов, который подавал не меньше надежд, жил у нас. Летом отец нанимал ему домик близ нас, под мастерскую, где он работал, а папа брал меня с собой, когда ходил к нему. Домик был уютный, в Останкинском лесу, где была тишина и хороший воздух, необходимый ему как чахоточному. Блистанов не окончил своей работы на медаль, он умер очень молодым. Еще я помню бедных учеников: Белкина, Зимина, Севрюгина; Бровский, Иванов были

состоятельные. Панфилов и Толоконников перешли в Петербург в Академию, где оба получили золотые медали и уехали в Италию. Оба умерли от чахотки молодыми.

Любил отец и заботился о своих учениках, как о родных детях...

Моя мама не одобряла иной раз расточительности отца, но он ей отвечал всегда: «Не жалея, Любочка, денег, не бойся, деньги заработаю, а те, что отдаю, вернутся тебе сторицею, если не тебе, так твоим детям».

Летом в школе ЖВЗ занятий не было, но отец ежедневно ездил в Москву и работал в своей мастерской часов до трех, после чего возвращался к обеду на дачу. Он делал много бюстов на могилы известных людей, как например — Грановского, известного доктора д'Овера, изобретателя порошков, названных его именем, которыми лечатся и теперь. Писателям Державину, Карамзину. Бюст А. С. Пушкина, находящийся в Третьяковской галерее в данное время...

В 1865—1867 годах устраивалась этнографическая выставка в манеже.

Предполагалось изобразить всю Россию с ее национальностями в фигурах из папье-маше, в соответственных костюмах и декорациях.

Так как отец был устроитель, и у него в мастерской, под его наблюдением лепились фигуры, ему было очень много хлопот.

Фигуры одевали, лица раскрашивали, вставляли стеклянные глаза, придавали позы и движения, т[ак] ч[то] в конце обработки их можно было принять за живых людей.

При выработке лиц придерживались или натуры, или фотоснимков. Костюмы выписывались прямо с мест. А стеклянные глаза из-за границы, всех цветов. Каждая пара глаз лежала в коробочке на вате, а коробочек были горы. И все они попадали нам в руки, т[ак] к[ак] склад костюмов и всяких вещей для выставки был в кабинете отца. Под строгим наблюдением бабушки мы любовались этими живыми глазками и не могли налюбоваться, будто камнями-самоцветами.

Женский головной убор Архангельской губ[ернии] — белая повязка, узкая жемчугом — чаровал красо-

той. Сарафаны, паневы, плахты, бусы, разноцветная обувь кружили головы, мы были, как в дурмане, и невозможно нас было увести из кабинета.

Иногда мы попадали и в мастерскую, но там было скучно и грязно, пахло столярным клеем, скипидаром. Ученики и художники работали, красили. Вот коричневый цыган со сверкающими белыми зубами, а вот румяная хохлушка в цветах и лентах, чумаки с длинными усами и трубкой. Эти большие, в человеческий рост, куклы мерещились нам ночью, мы стали плохо спать. Нас перестали пускать в мастерскую.

Когда партия фигур (даже и одна фигура) бывала закончена, одета, их укладывали на носилки, покрывали простыней и натурщики несли их по улице в манеж. Встречная публика, принимая их за покойников, снимала шапки и крестилась. «Упокой, Господи, душу усопшего раба твоего», — шептали старушки, вздыхая.

Весь манеж заполнился хатами, кибитками, чумами, волами, верблюдами, сохами, боронами, арбами, гусями, петухами, кукурузой, подсолнухами, тополями.

Вот уголок Малороссии — хата белая, чумаки в высокой шапке, с длиннейшими усами и трубкой в зубах. Пара волов тянут быдло. Хозяйка-хохлушка развешивает по тыну белье. Тут же собачка. За хатой высокие тополя.

А вот смоляне, целая семья; вот тульские, все как живые, не отличишь. Тут играющие дети, веселящаяся молодежь с гармонией или бандурой, вот группа слепцов с гусями. Все живет и движется.

Публика на выставку шла толпами. Отец, утомленный, опираясь на палку, отдавал последние распоряжения. На нем была серая фетровая шляпа, из-под которой выбивались его сильно засеребрившиеся кудри. Вид был болезненный. Он ходил с мамой и со мной, объяснял. Но вот кто-то его отозвал по делу, а мама, уставшая, вздумала присесть на пороге избышки в ожидании его возвращения и застыла в своей позе. Вдруг какой-то господин подходит и пристально в нее всматривается, потом хватает ее за плечо и жмет изо всей силы. Мама вскочила и вскрикнула, а господин страшно испугался, снял шляпу и долго извинялся. Он думал, что она кукла.

Несмотря на посетителей, устройство выставки еще

продолжалось, расставляли декорации, животных, птиц по местам и даже подносили запоздавшие фигуры из мастерской.

Ждали посещения царя, и вот наконец все готово, и он приехал.

В сопровождении свиты, устроителей выставки и художников, он ходил хмурый и молчал, что вселяло тревогу: видимо, нечего было ждать похвалы. Не окончив осмотра, Александр обратился к отцу и спросил: «Неужели во всей России не нашлось более красивых лиц? Набрали каких-то уродов!» Ответ отца был краток: «Все лица сделаны с натуры». Государь, не окончив осмотра, уехал недовольный...

Отец всегда интересовался народным движением, где бы оно ни происходило. Мы отлично знали Гарибальди, карточки которого лежали у папы на столе, мне даже вспоминается, что он делал его бюст.

Будучи как-то у архитектора Шервуда, он увидел его картину — этюд, сделанный сепией в Лондоне с натуры. Это был митинг лондонских рабочих. Было в этой картине много жизни и выразительности. Отец ею заинтересовался и любовался. После ужина, когда друзья уже были сильно навеселе и расчувствовались, Шервуд подарил картину Рамазанову. Было уже очень поздно, когда отец вернулся домой и, с огромной картиной в руках, промчался в спальню, когда уже все спали. Бабушка, мама, нянька вскочили с постелей.

А папа шумит и требует, чтобы из киота вынули все образа и хочет поставить вместо них картину Шервуда «Митинг», что ей надо молиться, а не образам.

Желание его было исполнено, но, конечно, на другой же день картину повесили в гостиной на самом лучшем месте...

Много лет отец вел художественную хронику в «Московских ведомостях». Статьи свои он писал большей частью по ночам в кабинете, куда на письменный стол ставилась бутылка лиссабонского, его любимого вина, и тут им создавались его блестящие, зажигательные статьи, волновавшие публику Москвы и производившие глубокое впечатление.

Художник Константин Александрович Трутовский приехал из Курской губернии, где много работал, и привез много картин и этюдов, пейзажей уютной Малороссии. Он любил ее и вложил в свои картины много чувства и вкуса при выборе сюжетов. «Что ни местечко, то прелесть! Хочется туда поехать, если не пожить, то хоть погулять» — так писал о нем отец.

Устроили выставку его картин, но публика незнакомым художником не интересовалась. Отец волновался: необходимо публику ознакомить и заинтересовать. В тот же вечер он запирается на всю ночь в своем кабинете. Статья напечатана, газеты нарасхват. Москва пробудилась и повалила на выставку. В залах толкотня, волнение, разговоры, споры. Картины раскупают одну за другой. О Трутовском заговорили, и бедный художник разбогател и получил известность. Он был потом инспектором в школе ЖВЗ в 80-х годах в Москве...

## 2. [УЧИЛИЩЕ ЖИВОПИСИ, ВАЯНИЯ И ЗОДЧЕСТВА]

Судьба привела меня в Юшков переулок, в дом, где я родилась, где отец мой был профессором, где и по сие время служили знавшие его художники: Мокрицкий, Башилов, Трутовский, Перов, братья Сорокины, Десятков-старик, один швейцар и натурщик Иван Кривой, который топил у нас печи и знал нас детьми.

Дом, флигель, где мы жили, мастерская отца — все стояло на своих местах. Садик, двор, где мы гуляли, все мне было мило и дорого. Двенадцать лет прошло с тех пор, как мы отсюда уехали; когда мы подошли с мамой к подъезду школы, у меня сильно билось сердце, а мама совсем была расстроена.

Здесь, в маленькой церквушке Фрола и Лавра, она венчалась, здесь крестили меня, здесь прожила она семь лет своего счастья, короткого, но яркого. Мы позвонили в подъезд квартиры Евграфа Семеновича Сорокина. Его не было дома, но старая няня просила нас войти, говоря, что Е[вграф] С[еменович] скоро вернется, и стала занимать разговорами. Комната, где мы сидели, была как-то пуста, несколько стульчиков, стол, окна без гардин и у стены большое трюмо с трещиной посередине сверху донизу. Старушка оказалась словоохотливой. Она рассказала, что выныянчила жену Сорокина,

умершую от родов, и что было о ее смерти предзнаменование: ночью лопнуло трюмо, без всякой видимой причины, вот это самое, что мы видим здесь. Е[вграф] С[еменович] так был убит смертью молодой жены, что не мог утешиться, до сих пор живет вдовцом. А няня выходила его двух деток, теперь они уже большие. Мы не дождались Е[вграфа] С[еменовича] и пошли к инспектору Трутовскому Константину Александровичу. Мы знали, что отец мой очень ценил и любил этого художника. Своими горячими статьями он обратил на него внимание всего московского общества, способствуя успеху его картин на выставках. На наш звонок вышел небольшого роста, худенький, с пышными пепельного цвета кудрями и острой бородкой человек с живыми глазами и приятной улыбкой. Он встретил нас любезно, усадил в своей мастерской, вспомнил отца и приветствовал мое намерение стать художницей. Хвалил мои работы. А я смотрела на его картины, стоявшие на мольбертах и развешанные по стенам, и глаз отвести не могла. Всё Украина, его любимая, дивчата в цветах и ярких плахтах, волю, поле, арбы, белые хаты, подсолнухи. И вспомнила слова отца: «В его картинах столько внутренней задушевной жизни, что забываешь о красках, а видишь как бы в микроскоп живых людей, исполненных трогательного чувства».

Он говорил, что считает правильным, чтобы меня приняли учиться бесплатно, в память отца, но не ученицей, а вольною слушательницей, так как женщинам не дают ни дипломов, ни медалей, ни прав, ни званий. К[онстантин] А[лександрович] сказал, что он поведет меня сам в классы, и назначил прийти к нему через два дня к 5 ч[асам] вечера, т. е. ко времени начала занятий в вечерних классах.

Он научил меня чем запастись для рисования: карандаш тушевальный, рейсфедер, отвес, бумага слоновая, уголь. Все это надо приобрести в Училище у швейцара. Обвороженные любезностью Трутовского, ушли мы, обрадованные успехом...

В назначенный день и час я уже была у Трутовского во всеоружии.

Как я волновалась, когда входила по знакомой лестнице, устланной веревочными половиками, где на средней площадке встретила старую знакомую Венеру

Медицейскую, стоящую все в той же позе, с милой улыбкой на лице, как и двенадцать лет тому назад.

Вот и вестибюль с колоннами и швейцаром, который служил при отце. Снимаем шубы, и я иду вслед за Конс[тантином] Алекс[андровичем] через оригинальный класс, где рисуют только по утрам с 9 до 12, он пуст и полутемен. Следующая комната — класс головной, ярко освещен, скамьи амфитеатром полны рисующими голову Геркулеса, возвышающуюся на подставке очень высокой и освещенной ярко светом ламп с рефлекторами. Тишина полная, чуть зашелестит бумага или скрипнет карандаш. Как я полюбила потом эту божественную тишину в классе, когда, рисуя и отдаваясь вдохновению, забывала, где я. Неуместившееся количество учеников в этой комнате было помещено в следующей, меньшей по размеру. Здесь сидят на табуретках, папки на деревянных подставках, специально для этого сделанных. Рисуют голову Ромула. Мы опоздали, я робко оглядываюсь и не знаю как быть, но Конс[тантин] Алекс[андрович] уже велит ученику подать табурет и подставку, выбирает место, садится и показывает, как взяться за дело, с чего начать, углем чертит легкую рукою контур и все это делает так сердечно, просто, как отец. Пожелав успеха, он уходит, а я с его легкой руки, впоследствии, успеха добиваюсь, и он как-то по-детски радуется и поздравляет меня. Он такой искренний и добрый. Я берусь за работу, уголь в руке, как страшно! Первые робкие взгляды на шлем Ромула, красивые черты лица его и такие же робкие штрихи на бумаге. Тишина полная, и я погружаюсь в работу.

Постепенно осваиваюсь, поглядываю вокруг, как много лиц, есть мальчики, есть пожилые, даже один старичок плешивый усердно работает резинкой, стирает неудачные черты. Над ним подтрунивают, он добродушно улыбается. На меня устремлены любопытные взгляды, и я смущаюсь, и мне хочется укрыть мою работу, чтобы ее не осудили. Входит преподаватель Десятов, старик, сослуживец отца. Очки на лбу, розовый, полненький, сюртук весь в красках.

Садится поправлять рисунок, ученик стоит рядом с резинкою и снимкою в руке, готовый по первому требованию учителя подать их ему.

Появление Десятова всколыхнуло тишину в классе,

все как-то расступились, начался говор, смешки, верно устали. Жара от ламп ужасная.

Контур у меня был вчерне набросан, ученики стали бесцеремонно подходить и смотреть мой рисунок. Я закрывала его рукой и бумагой. Если бы я была уверена, что работа моя хороша, я бы ее не скрывала, но я не знала, что мне делать дальше. Впереди еще целый час. И вдруг слышу голос за спиной: «А ведь здорово контур наваляла!» За ним раздались еще одобрения, от которых у меня на сердце стало легче. А вот и Десятов идет ко мне, оглядывает взглядом и говорит: «Дочка Николая Александровича?» — «Да», — говорю. «Я хорошо знал вашего батюшку, ну что ж, учитесь, учитесь!» И сел поправлять, я стала со снимкой и резинкой позади. Тут я была удивлена татуировкой его лысины и шеи, и та, и другая были в разноцветных красках мелкими мазочками. Потом я узнала, в чем дело. На утренних уроках, когда писали красками с натурщиков, Десятов, поправляя этюды, вытирал кистью лысину и шею.

Но вот звонок. Десятов вскакивает, бросает на ходу: «Можете переводить!» — и бежит поспешно из класса...

В первый раз я начала рисовать с природы старенького слугу или чиновника. Этот этюд у меня сохраняется. Я не имела понятия, как взяться за дело, как держать кисти, муштабель, как выдавить краски и т. д.

Нашими преподавателями и первыми наставниками явились ученики натурального класса, который помещался рядом с нашим. Проходя во время перерыва урока в курильню, они подходили, показывали, как нужно приняться за дело. В наше время это были К. Коровин, Нестеров, Левитан, Касаткин, Рябушкин, Пыриков (впоследствии переименовавший фамилию на Архипова). Интерес их к нашим работам и в дальнейшем не ослабевал. Они не ожидали, что женщины могут так работать.

Два года спустя, когда я писала натюрморт в классе Поленова, К. Коровин подошел ко мне и, любясь этюдом, громко заявил: «Даю вам слово, что шелковую ткань, которую написала Рамазанова, так хорошо не рисует никто у нас в натурном».

Коровин был самый смелый и развязный из учеников. Избалованный своими успехами и похвалами, он был уверен и в своей внешней привлекательности, потому смело знакомился и подходил к барышням, но не знаю как вне училища, но в нем он потерпел фиаско. Он влюбился в ученицу Попову, хотел на ней жениться, но она ему отказала. В будущем это была художница Ржевская, по мужу.

Но я отклоняюсь. Вернемся к моему чиновнику, которого я усердно перекрываю краской, сильно разведенной маслом. Идет наш долгожданный чудесный художник И. М. Прянишников, в своем сером костюме, руки в карманах, насмешливая улыбка, грубоватый голос. Останавливается сзади меня, и я слышу воркотню: «Это что же вы тут бульон-то развели? Бульоном ничего не напишешь! Чего красок-то жалеете? Берите на кисть гуще, кладите планами пожирнее, дайте-ка я посмотрю!»

Я вскакиваю с места и подаю палитру. Он, точно играя, прошел кистью по всему лицу, кое-где сделал блик на волосах, намесил мне массу красок на палитре, встал, говоря: «Ничего, недурно! Пишите, пишите! Масла не лейте так много!» — отошел. Обошел всех, указывал, как работать, но поправлял не всем. Ученики говорили, что он поправляет только те работы, которые ему чем-либо нравятся. С учениками Прянишников не церемонился, довольно грубо их ругал, иногда и подзатыльник даст, терпеть не мог лентяев...

Только что прозвенел звонок, конец урока, из натурального пробежали натурщик в тулупе и валенках, ученики группами, и вот идет наш уважаемый и любимый В. Г. Перов своею мягкой походкой, которую звали кошачьей, в серой блузе, руки в карманах, насмешливая улыбочка.

Картины его я обожала. Останавливается около меня, спрашивает: «Вы дочка Николая Александровича?» — «Да», — говорю я. «Я ученик вашего отца, хорошо [его] знал и уважал. А вы, барышня, серьезно хотите учиться?» — «Конечно, серьезно!» Смотрит рисунок, хвалит. «Если хотите, я вам помогу, приходите ко мне в мастерскую, я с вами позаймусь»...

Дело у меня шло хорошо. Он научил меня набрасывать контур, а потом углем положить тени, зафиксировать и потом уже покрывать красками. Это очень облегчало. Дело шло неплохо. В[асилий] Г[ригорьевич] как будто бы доволен. Дал на дом этюд нагого натурщика скопировать, сказав, что «это для того, чтобы вы привыкли к виду голого тела и не боялись идти рисовать в натуральный класс»...

Долго я провозилась с копией, трудновато, и мне, любившей малые размеры, многое не удавалось. Наконец, я справилась и почувствовала, что уже больше и лучше не могу сделать. Принесла В[асилию] Г[ригорьевичу] свою работу днем прямо в мастерскую. В[асилий] Г[ригорьевич] в веселом настроении, как всегда потащил меня в столовую чай пить, познакомил меня с женою, очень славной симпатичной дамой. Она сидела за самоваром, за столом сидели: сын их Володя, ученик училища, очень хорошенький мальчик, и ученик Волков. В[асилий] Г[ригорьевич] шутил по обыкновению на обычную тему, но я уже научилась ему отвечать, так что, когда он сказал: «Вы пропали с этюдом, я думал, что вы уже вышли замуж», я ему сказала: «А вы-то сами, В[асилий] Г[ригорьевич], женились, а искусства не бросили?» Тут же, разложив этюды на полу, он стал с Волковым обсуждать и разбирать мои ошибки, не обращаясь ко мне, будто меня и не было, предоставив нам говорить с Елизаветой Егоровной. Я поняла так, что работа ему не нравится, и огорчилась.

После того уроки мои все-таки продолжались, я получала даже похвалы. В[асилий] Г[ригорьевич] заходил взглянуть на мою классную работу.

Перов рассказывал много интересных случаев из своей жизни и давал нам читать свои рассказы, напечатанные в «Художественном журнале». Он очень хорошо писал. Некоторые производили на нас потрясающее впечатление. Вот, например, вкратце [один из них]. Ему нужна была натурщица для Марии Магдалины, святой поклонницы Иисуса Христа. Он долго не мог найти подходящего лица, наконец, встретил какую-то женщину легкого поведения, уговорил позировать и начал писать картину, где одним из действующих лиц была она в лице Марии. Работа шла спокойно, натурщица посещала аккуратно сеансы до тех пор, пока картина,

почти оконченная, не была ей показана по ее просьбе. Как только она поняла, кого с нее писали, она пришла в неистовство, упала на пол, рвала на себе волосы, ломая руки, кричала: «Как вы могли не сказать мне, кого с меня писали? Кто я? Я великая грешница, я презренное, недостойное называться человеком, существо! И вы писали с меня святую? Какой грех! Не замолить во всю жизнь! Что вы со мной сделали, ой, боже мой!» Отчаяние [ее] было ужасно.

Однажды, когда мы сидели за работой в мастерской, раздался робкий звонок, и Волков вышел открыть дверь. Передняя была рядом, [и] явился прямо в мастерскую почтенный купец из провинции, с особым акцентом. Стоит у двери, не садится и еле слышно говорит, что ему хочется иметь свой портрет. В[асилий] Г[ригорьевич] отказывается, а рекомендует своего ученика Волкова и назначает ему цену 100 р[ублей], по тем временам цифра порядочная. Купец соглашается. Уговорились о сеансах. После его ухода В[асилий] Г[ригорьевич] обращается к Волкову и спрашивает: «Вы взгляделись в его лицо?» — «Да нет, не очень». — «Ну, что вам кинулось в глаза, самое характерное?» — «Нос, как будто бы?» — «Ну да, да, конечно, нос! — обрадовался В[асилий] Г[ригорьевич]. — Вот вы на носу-то сходство и схватите!» И он продолжал: «Когда делается портрет, прежде всего ищите самую характерную черту, иногда это нос, у другого глаза, у третьего рот, подбородок и т. д. Найдете и вот порука, что портрет будет похож. И вы, барышня, примите это к сведению», — добавил он, обращаясь ко мне.

У нас [дома] была карточка молодого Перова, когда он только что окончил свою картину «Первый чин» на соискание золотой медали. Он снят в пальто, без шляпы, красивое лицо с черной бородкой. Он и сейчас [был] похож, только поседел, и сейчас на нем хороший костюм и сапоги, а тогда, вот что рассказывала мама о Перове: «Был у нас журфикс, были гости, все сидели за столом, освещенным яркой лампой, и пили чай в уютной нашей столовой. Раздался звонок, и лакей докладывает, что какой-то молодой человек просит Николая Александровича выйти к нему в переднюю. Никол[ай] вышел и тотчас вернулся и говорит мне: «Это ученик Перов, наша восходящая звезда, принес

свою картину, которую мы посылаем в Академию на соискание золотой медали, нужна моя подпись». — «Проси его сюда скорее, Николенька, к нам, к чаю!» — «Нет, Любушка, он сюда не пойдет, он стесняется, у него рваные сапоги, пришли нам чаю в кабинет»...

Владимир Егорович Маковский поселился после смерти Перова в его квартире. У него был сын, гимназист, жена. Сын стал ходить в классы и порисовывал, и неожиданно на выставке появилась его очень милая картина «Привал велосипедистов в деревне». О нем заговорили.

Маковских семья была музыкальна, и вообще я замечала, что большая часть художников обладает одновременно несколькими талантами, или он певец, или скрипач, флейтист и т. д.

Когда [мой] отец еще не был женат, но служил уже в школе ЖВЗ, на казенной квартире во дворе жил художник Васильев. У него собирались по вечерам художники для занятий музыкой, и вот на одном из них выступал мой отец и Константин Маковский, тогда еще мальчик. Они спели дуэт «Петух и рябчик» в костюмах (отец — рябчик, Маковский — петух) и произвели фурор. Костюмы были очень хороши, из перьев. Вла[димир] Егорович играл на скрипке и любил музыку. А отец его и мать, играющие в четыре руки на пианино? Они обессмерчены этой картиной. На передвижных выставках, на которых мы проводили целые дни напролет, в это время появились известные картины Вл[адимира] Егор[овича] «Оправдали», «Дама-благотворительница», которую он написал со своей жены, красивой блондинки, кажется, и «Крах банка». На одной из картин его мы узнали знакомую нищую даму, которую мы всегда видели на Чистых прудах. Это была старая полная женщина с огромными ярко черными глазами и усиками на верхней губе. Костюм ее обличал в ней старую светскую даму, впавшую в нищету, шляпа, видно, была когда-то хороша и дорога, рваные перчатки, кружевной носовой платочек. Мне она казалась ненормальной. Вероятно, Вл[адимир] Ег[орович] встретил ее и пригласил позировать. Не помню, как

называлась картина, но дама стояла на ней в великолепном платье и пышной модной прическе, величественная, красивая...

Поленов открыл у нас класс натюрморта. Из своей коллекции старинных вещей и материй он доставлял к нам в класс вазы, сосуды, ларцы, кувшины, всякие красивые ткани. Сам устанавливал вещи и задрапировывал материей, вышивками и т. д. Наружность у него была какая-то неуловимая, никаких характерных черт. Весь мягкий, голос негромкий. У него была своя система, и он рекомендовал ее нам. Она состояла в особом способе наложения красок. Прянишников нас учил по-своему, Перов по-своему, Десятов по-своему, теперь пришел Поленов и учит тоже по-своему. Единого способа не было. Поленов предлагает положить пятно и искать тон соседнего пятна, и так последовательно лепить один тон к другому, мазочками, кусочками, как мозаику. Мне понравилось, и я стала лепить, и получилось недурно. Но большинство у нас эту манеру отвергли. Поленов, видя, как я воспринимала его манеру, следил за моей работой, был доволен и ставил в пример. Это была голубая материя с атласными полосками. Когда кончился урок в натурном, ученики высыпали все к нам, их очень интересовал Поленов. Вот тут-то Коровин и провозгласил, что в натурном классе никто так не нарисовал бы, как я, голубую материю...

Левитан, плохо одетый, молчаливый, проходил мимо нас, занятый какими-то своими мыслями, ему чудились его будущие пейзажи.

Случайно мне пришлось провести лето у помещиков Б. в Тульской губернии, где до меня был учителем рисования Левитан. Семейство аристократическое, даже прислуга знала, как себя вести прилично, а Левитан пришелся им не по вкусу неумением держать себя в обществе, небрежностью костюма, он шокировал своими вульгарными выражениями. Наевшись крыжовника, он во всеуслышание заявлял, что у него в животе начинается революция. Их удивлял его выбор натурщиков. Он рисовал все уродливое и некрасивое, по их мнению. Хорошенькое местечко он не рисует, а выби-

рает какую-нибудь лужу под мостом. Хорошенькую девочку бракует, а рисует страшного старика. Из-за выбора моделей для учениц происходили споры, вкусы Б. расходились с левитановскими. Забравшись раз под мост, где протекал ручей, писать этюд, Левитан был изгнан крестьянами и чуть не избит. Мужики пришли к помещику и просили: «Запрети своему учителю сидеть под мостом, бабы бают, он воду заколдует и бо-лельсть напустит».

Отец моего мужа рассказывал мне о Левитане следующее. В селе Богородском под Москвою, где жили С... на даче, недалеко от них жил с матерью мальчик Левитан, который ходил писать этюды в лес в сопровождении матери и сестры, которые несли за ним мольберт, стул и ящик.

С..., сам художник, обратил внимание на этого мальчика и познакомился с семьей, очень бедной. Мальчик ходил в опорках и был голодный. С. стал помогать семье, купил сапоги мальчику, кормил его, очень был им заинтересован, ходил с ним на этюды и учил его...

Вот раз сказал нам Коровин, что профессор Саврасов очень хворает, и почти нет надежды на его выздоровление. Это всех нас взволновало и огорчило. Он страдал ужасной болезнью, он был алкоголик. Коровин сказал: «Пойдем к нему в мастерскую, посмотрим его работы». И мы пошли наверх, где размещались мастерские наших профессоров. Дверь в мастерскую Саврасова не была заперта, мы вошли. Тишина. Говорим почему-то шепотом, будто здесь больной. Среди комнаты на мольберте огромная картина: большая луговина, вдали лес желтый, осенний, и среди луговины большой хоровод, в разноцветных костюмах деревенские девушки и парни. Картина еще не законченная, но яркая, интересная. По стенам масса пейзажей. Мы смотрим, Коровин объясняет, где и что писано. Погоревали мы, что не придет уж сюда больше художник, зачинатель русского пейзажа, кончить свою картину, и в подавленном настроении ушли в класс...

Совершенно неожиданно, как с неба, свалился к нам Верещагин. Его картинами в то время полно было

наше воображение, мы то и дело бегали толпами в Третьяковку и стояли, как замороженные, перед его удивительными произведениями.

Сидим как-то в классе, пишем этюд тихо и мирно. Вдруг, как метеор, пролетает какой-то человек мимо нас и, задыхаясь, кидает нам: «У нас в школе Верещагин!» Мы вскочили сразу все с мест и сами не знаем, куда бежать? Где же Верещагин? Кто это сообщил? Куда он провалился? Стали опять усаживаться, говорим: «Это кто-то подшутил, садитесь, будем писать». Уселась. Вдруг, еще задолго до перемены, дверь из натурального открывается, и выходят профессор, инспектор, надзиратель, а среди них небольшого роста человечек с голым черепом и длинной бородой. Вас[илий] Григ[орьевич] Перов говорит: «Нам сделал честь своим посещением великий наш художник Верещагин». Мы приветствуем [его] искренно и горячо. Он смотрит этюды, спрашивает и, остановившись около меня, оказывает мне незаслуженную честь, изъявляет намерение взять мою палитру. Я не знаю, как я не свалилась с табуретки. Кровь бросилась в голову, в глазах потемнело, думала, что это мне сон снится. Он пишет несколько минут. Затаив дыхание, ученики толпой следят за его кистью с благоговением, как в церкви. Он встал и что-то говорил, но я еще не пришла в себя окончательно и не слышала его слов. Неужели это тот творец «На Шипке все спокойно» и его рукой сделаны мазки на моем этюде? Теперь это святыня. Этюд долго берегла, а палитра с тех пор висит на стене, на ней писать я больше, после него, уже не осмелилась.

Мы провожали, и он был очень с нами мил, спрашивал, видели ли мы его картины, не копируют ли их и т. п. А я все еще не понимала, что такое происходит, неужели это сам Верещагин? Почему он остановился около меня? Только мне одной он поправил этюд? Вот счастье-то!

Татьяна Толстая поступила в Училище в 1882 г[оду] в головной класс, когда я рисовала уже в фигурном. Толстые только что переехали из Ясной Поляны в Москву, учить детей. Ей было лет 16, не больше. Небольшого роста, в скромном черном платье, с волосами,

по-детски связанными сзади в пучок ленточкой, в пенсне. Деревенская жительница, она имела плохой цвет лица, широкий нос, похожа на отца. Это было «дитя природы», вела себя преоригинально. Она совершенно не понимала, что в школе надо подчиняться правилам...

Лев Николаевич стал часто бывать у нас в классах, большею частью по вечерам, накануне экзаменов, постоянно в своей серой блузе, с засунутыми за пояс руками, он расхаживал по всем комнатам с выражением удовольствия на своем хмуром, обычно, лице. Маслова, успевшая с ним познакомиться через Таню, его сопровождала, изображая любезную хозяйку дома, она была светская дама.

Лев Николаевич говорил, что эта предэкзаменная суета, всеобщее волнение и оживление, подготовка к чему-то торжественному, напоминает ему приготовления к пасхальной заутрене и напоминает детство.

Атмосфера особой взволнованности и торжественности действительно предшествовала всегда экзаменам.

Вначале приезды Л[ьва] Н[иколаевича] и появление его в классах производили среди нас целый переполох. Еще он шубы снять не успел, а уж по всему училищу проносится весть: «Толстой приехал!» И все бегут в швейцарскую, а потом ходят по его пятам, слушают, не скажет ли он чего. А когда посещения его стали привычны, уж никто не волновался, каждый занимался своим делом, и кажется Л[ев] Н[иколаевич] был этим очень доволен, п[отому] ч[то] стал у нас, как свой. Однако его присутствие как-то всех подтягивало, все больше старались, даже наши бездельники сидели по местам.

Как памятны эти полные волнений предэкзаменные вечера! Вот раздастся звонок, тишина сразу прерывается, все зашевелились. Натурщики раздвигают парты, Десятов и Сорокин отбирают рисунки у учеников. Кто не успел закончить работу, второпях дорисовывает, другой фиксирует, третий только что заметил ошибку и поправляет на рисунке гипсовый слепок «бойца», а Ильинская, чуть не в слезах, горюет, что не успела исправить свою ошибку, а теперь уж поздно. Натурщики и швейцары протягивают веревки в несколько рядов и кольшками прикрепляют к ним рисун-

ки. В это дело вмешиваются и ученики, добиваясь повесить свой рисунок на выгодном месте. Спорят, воюют, шумят.

А это-то все и нравится Льву Николаевичу. Он оживлен, бодрой походкой уже пробежал в натурный и тоже о чем-то хлопочет, ему показывают лучшие работы, он делает замечания. Какая у него легкая походка! Вот уж он и к нам явился. Наши гипсы его меньше интересуют.

А мы обступили Александра Захаровича Мжедлова, его терзают, всем есть к нему дело. Шум стоит невообразимый, беготня, пыль столбом, передвигают мольберты, приколачивают гвоздями этюды, крики, смех. Десятков от всего этого шума и гама, зажав уши, пробегает в канцелярию, а Лев Николаевич расхаживает повсюду с явным удовольствием и интересом.

Кажется, что взволнованная толпа никогда не успокоится, но, наконец, все рисунки развешены и Мжедлов, красный и измученный, кричит не своим голосом и гонит всех вон. «Лампы тушить!» — раздаётся приказание, и всему очарованию конец. В один миг мы все уже в швейцарской, но не хочется уходить и расставаться с чем-то, что мы здесь оставляем, а именно: наши рисунки, работу целого месяца, что-то близкое, родное, созданное нами...

Как-то в феврале 1883 г[ода] Лев Николаевич приехал днем на экзамен. Все преподаватели и профессора заперлись в классах, а ученики и ученицы, по обыкновению, ожидали в швейцарской или вестибюле, очень просторном и светлом, с белыми мраморными колоннами. У стены был прилавок, за которым швейцар торговал рисовальными принадлежностями, другой мебели не было. Облокотясь на него и прислонясь к стене, стоял наш дорогой гость Лев Николаевич, он был утомлен, и я думала: «Надо бы догадаться принести из канцелярии кресло и усадить Л[ьва] Н[иколаевича]». Но никому это и в голову не приходило. Таня подходит ко мне и говорит: «Пойдемте, я познакомлю вас с моим отцом, я хочу, чтобы он посмотрел ваш эскиз». Мы подошли, и Таня меня отрекомендовала: «Папа, дочь известного скульптора Рамазанова, она очень хорошо рисует». Л[ев] Н[иколаевич] выпрямился, сразу сделался как светский человек в гостиной: «Как же,

как же! Я хорошо помню вашего батюшку. Здорова ли ваша матушка? Я брал у него уроки и бывал у него».

Я ответила, что нужно, а Таня в это время уж развернула эскиз и подала отцу.

У нас каждый месяц давались темы. На этот раз я выбрала тему «Катанье с гор на масленице». Думала я, думала, рисовала и бросила, а Ильинская говорит: «Что вы изощряетесь? Кто всегда катается — дети. Ну и рисуйте их!» Но я [не] утомилась. Был у нас друг, старый художник Ник[олай] Евгр[афович] Калмыков, ученик моего отца. Я всегда с ним советовалась. Пришла, а он сразу задал вопрос: «У вас, наверно, все рисуют детей? Это уж так избито!» — «Ну, а кого же, кроме детей, можно нарисовать?» — спрашиваю я. «Да вот, например, возьмите взрослых парней, а с ними девушек. После блинов, навеселе, у парней из карманов торчат бутылочки, девушки приплясывают, поют, платочками машут, а сани-то розвальни». Эта мысль пришла мне по вкусу, я рисовала с увлечением и получила третий или четвертый номер. Эскиз понравился.

Стою перед Львом Николаевичем, как на втором экзамене, а он долго смотрит и молчит. Потом вдруг спрашивает: «А почему вы не нарисовали детей?» — «Да я хотела сделать пооригинальнее, детей-то все делали!» — «Напрасно!» — сказал Л[ев] Н[иколаевич] с сожалением в тоне. Я поняла, что эскиз ему пришелся не по душе, он был совершенно вразрез с его взглядами. Одни бутылочки в карманах чего стоили! Что он теперь обо мне подумает? Простился опять любезно, просил передать приветствие моей матери...

### 3. ПИСЕМСКИЕ

С тех пор как я стала сознавать себя, я помню Екатерину Павловну и ее мужа Алексея Феофилактовича.

У нее и ее сестры Марии Павловны Свиньиной были лица, напоминающие морскую свинку, что нами, детьми, было подмечено и сообщено бабушке, а бабушка усомнилась. Тогда принесен был зоологический атлас и сходство установлено, а фамилия Свиньиных — удостоверяла. С тех пор мы между собою называли их так и говорили: «Вот приехали морские свинки».

Они были дочери славянофила и писателя Свиньина. Жили и воспитывались в их имении, кажется, в Костромской губ[ернии]. Усадьба была роскошная, снимок [с картины] их крепостного художника висел в гостиной Писемских. Старинный дом, патриархальная жизнь, домашнее воспитание барышень-белоручек, окруженных крепостными...

Писемский, выводя в одном из романов свою жену, назвал ее «ледышок». Ничто ее не трогало, не удивляло, она могла сидеть часами, ничем не занимаясь. Была очень консервативна, многие ее окружающие дамы ушли вперед в своем развитии, а Ек[атерина] П[авловна] не хотела эмансипироваться и идти в ногу с жизнью. По ее мнению, жена должна быть верна мужу и делает грех, если уходит от него, даже если он виноват. Она должна все терпеть и скрывать от общества. Так она и делала. Писемский, циник и пылкая натура, конечно, не мог удовлетвориться «ледышком». На женщин он смотрел с презрением, как на каких-то забавных зверьков, считал глупыми, однако увлекался ими. Ек[атерина] П[авловна], по своей программе, стояла, как каменная скала, соблюдая семью.

Когда возникали ссоры за ужинами у них, Писемский высказывал резкие мнения, так, например, при введении в классических гимназиях экзаменов зрелости он выразился так: «Все эти экзамены зрелости — чушь! Я бы вместо них обязал каждого гимназиста, окончившего 8-й класс, представить по ребенку!»

Считая женщин глупыми, Ал[ексей] Феоф[илактович] сделал исключение для моей мамы, вот по какому поводу. Опять-таки за ужином у них, уже после смерти моего отца, зашел разговор о нем, и Писемский вспомнил, как он приготавливал особенно вкусно итальянские кушанья, и высказал такое мнение: «Николаю лучше было быть поваром, чем скульптором».

Мама вспыхнула и тотчас же отпарировала, она сказала: «Каждый судит о Ник[олае] Алек[сандровиче] по мере своего разумения: Николай Рубинштейн, слушая его музыку, находил, что ему лучше было быть музыкантом, а Садовский говорил, что ему надо было быть на сцене Малого театра!»

Писемский встал из-за стола, подошел к маме, поцеловал ей руку и сказал: «В первый раз встречаю умную

женщину!» И с тех пор он разговаривал с нею как с равной и ставил в пример другим, указывая: «Вот как надо защищать мужа!». ...

Прислуга у них была — крепостные, к которым обращались на «ты» и молодых называли: Мишка, Петька, Дашка. И эти Дашки и Мишки остались у них и после отмены крепостного права. Жили в полном довольстве в своем доме в Москве в Борисоглебском переулке на Поварской (ныне ул. Воровского). Кажется, этот дом был получен Ал[ексеем] Ф[еофилактовичем] в наследство от отца. Это был очень симпатичный особнячок с обширной усадьбой, где впоследствии Писемский настроил еще несколько домов с квартирами, куда вложил весь капитал свой от продажи романов. Каждый роман давал ему дом; вот это — «Водоворот», а это — «Мещане» и т. д. Пис[емский] всегда говорил, что нет лучшего помещения капитала, как дома, дающие верный и огромный доход.

Когда мы были еще маленькие, нас к Писемским не брали, конечно, но мы знали из слов мамы, что сегодня она едет к ним слушать, как Островский будет читать свою новую пьесу, а в другой раз, что приехавший из-за границы И. С. Тургенев будет читать свой роман, или сам Писемский прочтет «Горькую судьбину», и там будет Стрепетова, которой предназначено играть героиню в этой пьесе.

А когда днем после того приезжали Сази́кова, Архипова или Крылова, мама рассказывала об этих чтениях им, и они беседовали и долго судили и критиковали любимых писателей.

Про Стрепетову мама и нам сказала, что познакомилась со знаменитой русской актрисой, невзрачной, горбатой, но своей игрой производящей потрясающее впечатление и уже успевшей прославиться. Она находила, что у нее необыкновенное лицо. Тургенев был, по ее словам, типичнейший русский барин, помещик, очень рисовавшийся, много рассказывающий о Париже, о Виардо и своих болезнях...

Я выше уже говорила о том, что жизнь у Писемских была патриархальна, и вот один случай.

Ал[ексей] Ф[еофилактович] никогда не ходил в баню, он мылся дома, в ванне, как мылся будучи ребенком, и мыла его одна крепостная старинная кухарка

Дарья. Как-то раз, намылив его грузную фигуру до отказа пеной, она имела неосторожность плеснуть ему на спину слишком горячей воды. Он заревел, как лев и как бешеный, выскочил из ванны, а Дарья думала уже, что тут ей смерть пришла, но успела выскочить в дверь и помчалась спасаться к Екат[ерине] Павл[овне], а он мчался за ней с намерением ее растерзать. Екат[ерина] Павл[овна] безмятежно сидела в гостиной, кушая конфеты, и вдруг Дарья в каком-то безумии, вся красная, бросается ей в ноги и молит простить. а за нею какой-то зверь весь в белой пене, с диким ревом и сжатыми кулаками. Я знала эту невозмутимую спокойную Дарью, преданную своим господам беспредельно. Ни критики, ни обиды, ни злобы. Всего она натерпелась за свою жизнь...

Мой отец был огорчен тем, что его [Писемского] обычная болезнь печени возобновилась, и он очень страдал.

Поправившись, он выразил желание отдать нам визит и провел целый вечер за картами в нашей компании и был очень в духе, что-то рассказывал, смешил. Горевал, что ему при его любви хорошо покушать многого нельзя и попробовать. Екат[ерина] Павл[овна] следила, чтобы он не нарушал диеты. В карты с ним играл один наш знакомый, умевший подмечать смешные стороны в человеке, он, видимо, наблюдал Писемского, и потом, заливаясь смехом, рассказывал, как Ал[ексей] Феоф[илактович] за ужином отрезает себе огромный кусок черной икры и, кладя ее на тарелку, говорит дрожащим, рыдающим голосом (он в ту пору всегда так говорил, как обиженный ребенок): «Одно благо было у меня в жизни — аппетит, но и того лишился!» — и сам чуть не плачет. Знакомый наш не мог забыть этот момент никогда и хохотал от души, вспоминая, что называл Писемский лишением аппетита.

А я еще вспоминала, как в Останкине мы с ним ходили гулять. Мы не знали ничего о его страхе перед собаками. Идем мимо садилов и дач, и вдруг из калитки выскакивает маленькая черненькая собачка и со звонким лаем бросается к нам, а мы, испугавшись, кидаемся к великому Писемскому под защиту, ожидая, что он вот сию минуту ударит своею палкой по голове злую собачонку. Но вместо того мы увидели, что Ал[ек-

сей] Ф[еофилактович] стоит и весь трясется, как в лихорадке, и детским голосом, плача, лепечет что-то несвязное, язык ему не повинуется, и вот того и гляди, он упадет. Из дачи — его должно быть узнали — прибежала какая-то особа, убрали собаку, а А[лексею] Ф[еофилактовичу] дали воды и привели в себя.

Оказывается, у него был с детства непреодолимый страх к собакам, как у иных бывает к мышам, паукам и разным животным...

Смешил Ал[ексей] Ф[еофилактович], когда посылал лакея-мальчика Сосипатра нанимать извозчика для моей мамы. Раньше смелая, носившаяся в карьер верхом на лошадях, с годами она стала большая трусиха, а потом эта трусость перешла в болезнь пространства. Посылая за извозчиком, чтобы куда-нибудь ехать, она наставляла горничную: «Смотри, чтобы извозчик был не пьяный, лучше чтобы был пожилой, лошадь, чтобы старая была, лучше, если даже хромая». Ну, конечно, над мамой подсмеивались, кто-то рассказал Писемскому, и вот он устраивает представление.

Отужинали, гости разъезжаются, мама просит послать за извозчиком, но стесняется выложить свои условия при этом. Ал[ексей] Ф[еофилактович] призывает слугу и говорит: «Поди и приведи извозчика для Любови Максимовны в Грузины, выбери понадежнее, чтобы извозчику было не меньше 70 лет, чтобы лошадь была хромая, чтобы голова была опущена книзу и, если сможешь найти, то хотя на один глаз — слепую. Понял? Ну, иди, ищи!»

Сказав все это строгим и серьезным тоном, он обращался к публике, которая хохотала, а Сосипатр стоял ошеломленный и не знал, что делать.

#### 4. [С. И. ТАНЕЕВ И Н. Г. РУБИНШТЕЙН]

[С. И. Танеев] — толстенький, некрасивый, но такой славный и знакомый нам профессор консерватории, которого мы часто видели и в симфонических концертах. За обедом у Масловых кушали хорошо, и все время шел обмен впечатлениями дня. Фед[ор] Ив[анович] [Маслов] рассказывал о каком-то судебном деле, интересующем всех в данное время. Вар[вара] Ив[ановна] повествовала о новой картине, которую пишет Маков-

ский, а Сергей Иванович говорил о симфонии Чайковского, которую сейчас репетирует. Видно было, что во всех этих делах они, как рыба в воде, перекидываются шутками, и Серг[ей] Ив[анович] смеется залихватым, искренним, каким-то детским смехом, который я только у него и слышала.

Сергей Ив[анович] ввел в дом Масловых своего друга Чайковского Петра Ильича, и он бывал у них часто, но мне никак не удавалось с ним встретиться. Прихожу как-то к Масловым, а Варвара Ив[ановна] говорит: «Как жаль, что вы вчера не пришли, был Петр Ильич, и было ужасно весело. Я немножко запоздала к обеду, еду и думаю: верно, сидят и без меня кушают, сердятся. Вхожу и слышу ужасный шум и хохот в кабинете у Фед[ора] Ив[ановича], отодвиганье мебели, прыжки, визг. Ничего не понимаю, что такое? Открываю дверь и передо мною картина: брат Федор с завязанными платком глазами и протянутыми руками кидается из одного угла комнаты в другой, ловя кого-то, а под письменным столом забились и застряли Чайковский и Танеев, прячутся и никак не могут вместиться, хохочут и визжат, особенно Серг[ей] Ив[анович]. А Ник[олай] Ив[анович Маслов] перескакивает с одного места на другое, обманывая Федора, Но Федор понял позицию и схватил за ногу Петра Ильича и тянет к себе, а Серг[ей] Ив[анович] к себе, и идет такой гвалт и хохот! Разыгрались, как дети, не уймешь, хохотали до слез»...

Сергей Ив[анович] часто усаживался за рояль и подолгу играл Баха, отсюда мое пристрастие к фугам. Он написал каноны, заставил нас их учить, и мы хором пели, и очень хорошо. Он удивлялся моему голосу и говорил, что он у меня, как у мальчиков-дискантов в чудовском церковном хоре. Мы с Ильинской были уже опытни в пении, постоянно упражнялись на спевках в консерватории.

Серг[ей] Ив[анович] веселился и смеялся, как дитя, шутил и всегда был готов на всякие проказы.

...Мы не переставали посещать консерваторию, которая сделалась для нас тоже родною, так нам все в ней было мило. Теперь от нее остался один вход с колоннами, а при нас это был красивый типичный барский

особнячок, внутри довольно роскошный, с мраморными стенами и лестницей, все белело и сияло при свете ярких люстр. У нас в школе, наоборот, все черно и темно, даже пол был выкрашен в черный цвет. Ярким светом у нас пользовались лишь олимпийские боги, и Антиной и Юпитер. У нас и люди скромные, в сереньком и черненьком, а там такие парадные, будто на балу, в белых крахмальных рубашках, тщательно причесанные, а ученицы какие нарядные, красивые, развязные, все будущие знаменитости.

Вот певица Коровина, голос феноменальный, драматическое сопрано, пела потом в Б[ольшом] театре в Москве, а вот Климентова Мария Николаевна, известная в Москве певица и будущая жена председателя Государственной думы Муромцева. Вот бас Тютюнник, похожий на негра, вот тенор Успенский и много учеников, будущих артистов. Николай Григорьевич Рубинштейн, блондин, небольшого роста, рассказывает по залам [консерватории] с профессорами, подходит к ученикам, беседует. Он очень симпатичен и даже красив. Тут его сослуживцы, инспектор Альбрехт, теоретик Кашкин, пианист Пабст, Булдин, Самарин, актер известный Малого театра. Такие они все милые, простые. В залах простор. Во второй зале — эстрада, это концертный зал, а в третьей — сцена, места для публики, где мы смотрели великолепно поставленные пьесы Шаховского, Шиллера и оперы Даргомыжского в исполнении учеников. Драмой руководил знаменитый Самарин. Здесь мы знакомимся с пьесами иностранных классиков, сценами из произведений Пушкина и т. д.

А в концертный зал мы все шли за Николаем Григорьевичем и рассаживались на стульях в рядах. Раздавали всем ноты, сидели сопрано, альты, басы, тенора — группами.

Н[иколай] Гр[игорьевич] взмахнул палочкой, и мы — воплощенное внимание. Хор состоял из учеников и любителей, в числе которых были не только пожилые, но и старухи, очень полезные, бывшие певицы, поддержка нам в смысле ритма, счета, за голосами дело не станет.

У Н[иколая] Гр[игорьевича] была масса поклонниц светских дам, его бывших учениц, пришедших теперь

к нему в хор, чтобы чаще видеть его. Уже не молодые, они следили за ним и ходили по пятам его, как за Христом, положительно молились на него. Он не обращал на них никакого внимания. А мы считали этих дам помешанными, психопатками.

Н[иколай] Г[ригорьевич] любил тишину и внимание, которые были необходимы при разучивании серьезных сочинений Бетховена, Мендельсона, Бородина и проч. Любил, чтобы его понимали сразу по малейшему мановению руки. Все любительницы ловили его мысли, а юные ученицы хихикали, переговаривались, и вот однажды, раздраженный их поведением, он так ударил палочкой по пюпитру, что она разлетелась пополам, а он, весь красный от бешенства, закричал: «Дуры! идиотки! с такими дурами я не могу заниматься!» — и ушел из зала. Репетиция прекратилась, он уехал.

В следующий вторник мы со страхом входили в зал. Что-то будет? Придет ли? В зале тихо, тихо перешептываются и робко оглядываются провинившиеся. И вот он пришел, как всегда поздоровался и взял новую палочку в руку, началась репетиция в такой тишине и внимании, как еще никогда. Разучивали мы хор в симфонии 9-й Бетховена. ...

Когда он заболел и уехал за границу — его консерватория осиротела. Он был ее душою.

Его в свинцовом гробу привезли в Москву, и городской голова, купец Алексеев, по пути от вокзала по Тверской велел зажечь днем все фонари, сыновей своих нарядил в воинские старинные доспехи, и они ехали с зажженными факелами впереди процессии.

Когда Алексееву-Станиславскому напоминали об этом случае, он отмахивался и говорил: «Не напоминайте мне этого позора!»...

Когда пришла весть о смерти Николая Григорьевича, мы собрались все в консерватории и пели панихиду. Потом приехал его брат, композитор Антон Рубинштейн, и стал разучивать реквием с хором. Какой прекрасный и печальный пришел он к нам и встал на то место, где столько лет стоял его брат. Его черная шапка волос, высокая красивая фигура была величественнее, а движения спокойнее, чем у младшего Ру-

бинштейна. Это был мрачный демон. Все мужчины носили траур на руке. Когда учили реквием, многие рыдали, особенно одна светская женщина, жена известного московского врача Скотта. Она принесла с собою вырезанную форму руки Н[иколая] Гр[игорьевича], показывала всем желающим, и некоторые ее целовали в экстазе. Разучивали трудный реквием очень хорошо, с чувством, сознательно. Этот зал еще был полон его хозяином, здесь витала его душа, и мы все пели с благоговением. Антон Гр[игорьевич] был нами очень доволен. Он был строг, серьезен, но никогда не был груб.

По-моему, нет лучшего портрета его, как репинский, где он стоит перед пюпитром, взмахнув палочкой... сейчас польются звуки, он весь — вдохновение.

Чудесные часы проводили мы здесь в этом белом зале. Спасибо вам, братья Рубинштейны. Мне не забыть вас никогда!

И вот в день его памяти мы снова собрались все в артистической и вышли на эстраду, все в черном, печальные, тихие, и Антон взмахнул палочкой, нахмурив брови, я взглянула на него, и у меня на всю жизнь осталось в памяти это его лицо. Я еле сдерживала слезы, да и другие не менее меня были взволнованы. Но надо было петь и петь хорошо. И мы овладели собой.

Но что это был за концерт! В публике, видевшей много лет любимого артиста на его месте, в оркестре, раздавались всхлипывания, рыдания, многие поспешно удалялись из зала, чтобы успокоиться. Да, Москва любила Николая Рубинштейна!

##### 5. [А. С. ГОЛУБКИНА]

В 1896 году мы жили в Коломне, по Казанск[ой] ж. д., в маленьком отдельном домике, с тремя детьми, из которых младшей шел второй год.

Работала я в Москве, иллюстрируя рассказы для журнала «Детское чтение», и, исполнив заказ, ездила сдавать его в редакцию Тихомировым Дмитрию Ивановичу и Елене Николаевне, редакторам и известным педагогам. Отделом иллюстраций заведовал писатель Соловьев-Несмелов, симпатичный старик. Тихомировы меня знали еще гимназисткой.

Знакомый земский врач послал мне одну особу, которая и явилась к нам на квартиру узнать, соглашусь ли я с ней заниматься французским языком.

Это была очень высокого роста брюнетка с крупными чертами лица, вся в черном и очень скромно одетая. Сказала, что она художница, училась в Училище ЖВЗ в Москве. Поехала в Париж учиться скульптуре у Родена, но вследствие незнания франц[узско]го языка год у нее пропал даром. Теперь она хочет подготовиться и возобновить уроки у Родена.

Мы договорились, и начались уроки. Она уже читала по-французски недурно, но надо было прочитанное уметь рассказать. После урока мы с ней болтали, половину по-русски, половину по-французски. Ей нравились наши детки и мои рисунки. Она была такая славная, простая, искренняя. Она предложила мне, видя, что я погрязаю в домашних делах, составить ей компанию и вечером рисовать с натуры углем. Мне очень это было приятно, и я согласилась. Она жила у своей замужней сестры в ее доме в Коломне. Этот дом был старинный особняк какого-[то] помещика, а сейчас им владел железнодорожный мастер, муж сестры.

Нравился этот дом мне очень. Громадные комнаты, светло, уютно. Роскоши никакой, только самое необходимое, потому и простор везде. Анна Семеновна не любила откладывать дела, у нее сказано и сделано. Вот в зале уж сидит натурщик, где она его так скоро разыскала? Тишина в доме, никто не мешает. Увлекаемся ужасно. Как хорошо так рисовать, забыв все земное. Чиним уголь, накрошили на полу, лица в угле, но мы ничего не видим. Старик хорош. Нас зовут обедать, а Анна Сем[еновна] только рукой махнет и не двигается с места. Но надо же, наконец, и натурщику отдохнуть...

Анна Сем[еновна] рассказывала мне, как она жила в Париже и как вообще там живут художники. Все они бедны, прежде всего. Она жила на мансарде в уголке. Обедали не каждый день, а просто закусывали. Внизу была лавочка, где покупался утром кусок сахара, маленькая булочка и кусочек колбасы, если есть деньги, а если нет, то колбаса отменялась. Еще иногда брали кусочек студня. Это на весь день. Работала в мастер-

ской с утра, обошла все музеи, и галереи, пропадала в Лувре. Никогда не была вполне сыта. «Что вы говорите, Ан[на] Сем[еновна]? Это голод настоящий, при такой работе и ходьбе!» — «Нет, мы не замечали и привыкли», — говорит Ан[на] Сем[еновна]. От того, что она не понимала Родена, она приходила в отчаяние и расстроилась душевно, лечилась, была очень больна. Русская колония помогла ей вернуться в Россию.

«Свезите-ка, Ал[ександра] Ник[олаевна], мои рисуночки, покажите Тихомирову, может, возьмут?» Она нарисовала несколько фигурок деревенских детей, без тщательной отделки, грубовато. «Пожалуй, не возьмут! — говорю я. — Они любят, чтобы все вырисовано было, без мазни». — «Ну, попробуйте!» Я повезла. Мои рисунки приняли, а ее отвергли. «Ваши, — говорят, — лучше». Я начинаю их уговаривать взять, указываю, что делала их ученица Родена, в Париже училась, хвалю и выдвигаю достоинство работы... Взяли, наконец, и я для нее получила 3 рубля и ничего не сказала о том, как трудно было их продвигать, Анна Сем[еновна] купила на эти деньги конфет детям. Добра была и детей любила. «Давайте теперь по вечерам при лампе рисовать ваших детей!» И вот, при лампе-молнии, новым способом, жидким соусом, кистью начали рисовать портреты детей, которые хорошо и смиренно сидели. Дети были хорошенькие, но Анна Сем[еновна] сделала их хуже, чем они были в натуре, они вышли у нее точно больные. Она ими тоже осталась недовольна, и мне их не отдала, сказала, что разорвала. Потом мы посадили нашу прислугу, молодую, с удивительно неправильными чертами лица. Эта у нее вышла отлично. Потом посадили ее племянницу, и вышла тоже неплохо. А в те часы, когда А[нна] С[еменовна] оставалась дома, она успела нарисовать молочницу, племянника, дворника. Я не могла ее догнать из-за хозяйства.

«Давайте я вас нарисую! — говорит она мне. — Посидите?»

Ей пришло в голову сделать меня под гипс, так как у меня совершенно белые пышные волосы.

И начались сеансы. Она рисовала углем. Замечательно эффектно получилось. Два бюста натуральной величины, оригинальны. К сожалению, при переезде в

Москву они затерялись. По франц[узскому] языку Анна Сем[еновна] делала большие успехи, переводила свободно и говорила, и понимать стала больше.

У нас она бывала каждый день, дети наши к ней привязались, мне она была очень приятна, и я ей благодарна за то, что она заставляла меня работать. Ей мои рисунки нравились, и она стала соблазнять меня ехать с ней в Париж учиться. «Вы не можете себе представить, какие вы успехи сделаете за полгода, что там пробудете, вы будете законченная художница»...

«У вас никого нет, а как же я брошу своих малюток?» — «Искусство выше всего!» — «Нет, Ан[на] Сем[еновна]! Для меня дети дороже всего, без живописи я не умру, а без детей умру»...

Вот когда я вспомнила Василия Григорьевича Перова, моего незабвенного дорогого учителя, который не верил, что я отдам себя всецело искусству, а [считал, что] предпочту семью, детей, мужа. Он подсмеивался надо мною, а я обижалась и искренно верила, что ни на что в жизни не променяю своей палитры и кисти. Как бы он теперь надо мною посмеялся! И как он был прав!..

Простились мы с ней, как сестры, со слезами.

## ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕАТР ВЫБИРАЕТ РЕПЕРТУАР

*(Письма Вл. И. Немировича-Данченко к А. М. Федорову)*

Публикация О. А. Холмянской

Эпистолярное наследие Вл. И. Немировича-Данченко очень значительно. Без него невозможно изучение не только истории, эстетики и творческого метода Художественного театра, но и литературно-театральной жизни России на протяжении более полувека. В этом наследии исследователей привлекают в первую очередь письма Немировича-Данченко к выдающимся деятелям театра и литературы, и потому интереснейшие мысли, высказанные им в переписке с многочисленными менее знаменитыми корреспондентами, подчас остаются неизвестными. В ЦГАЛИ собраны письма Немировича-Данченко (их около 160), адресованные А. П. Чехову и

Л. Н. Андрееву, И. А. Бунину и А. А. Блоку. Среди этих имен теряется скромное имя забытого сейчас драматурга А. М. Федорова, предлагавшего в начале 900-х годов свои пьесы Художественному театру. Тексты трех писем Немировича-Данченко к нему публикуются ниже (ф. 814, оп. 1, ед. хр. 9). Первое письмо имеет дату 30 июня и относится к 1900 году, полная дата установлена по содержанию. Второе письмо датируется 28 декабря 1902 года по почтовому штемпелю, третье письмо имеет авторскую дату — 27 января 1908 года.

Александр Митрофанович Федоров (1868 — 1949) — автор нескольких популярных в 900-х годах пьес, шедших на императорских сценах Москвы и Петербурга. Особенным успехом, благодаря замечательной игре М. Г. Савиной, пользовалась его пьеса «Бурелом». Савина и посоветовала ему отдать только что написанную драму «Старый дом» как «пьесу настроения» Немировичу-Данченко: «Отдавайте в Москву—благословляю!» (ф. 519, оп. 1, ед. хр. 40, л. 4). На предложение Федорова Немирович-Данченко откликнулся письмом (первым из публикуемых), которое раскрывало принципы выбора репертуара Художественным театром, предъявлявшим непривычно высокие (по сравнению с императорской сценой) требования к автору и всему постановочному коллективу. Именно эта художественная строгость в выборе репертуара позволила другу и летописцу Художественного театра Н. Е. Эфросу написать в дни пятидесятилетия театра: «...его репертуар за пятидесятилетие состоит почти сплошь из лучших произведений драматургии, нашей и западноевропейской. Его репертуар художественно полноценный».

«Старый дом» не отвечал требованиям руководителей Художественного театра и не был поставлен на его сцене, как, впрочем, и другие пьесы Федорова «Обыкновенная женщина» и «Стихия». В них драматург подобно множеству других собратьев по перу счел необходимым внести и свою лепту в новое направление в искусстве, стараясь подражать писателям-символистам.

Второе из публикуемых писем Немировича-Данченко содержит отзыв на федоровскую «Стихию». Оно представляет собою не просто отзыв на пьесу, а эсте-

тическое кредо Художественного театра в первые годы его существования. Для первого периода истории Художественного театра характерно стремление предельно правдиво отображать жизнь, поэтому Немирович-Данченко так решительно протестует против искусственности, вычурности предложенной ему пьесы, считая ее вольным или невольным подражанием произведениям символической драматургии. Кроме того, письмо объясняет причины отказа театра от ибсеновской «Эллады» («Женщины с моря»), которую Немирович-Данченко намеревался ставить для М. Н. Ермоловой, предлагая ей перейти в Художественный театр. Кстати, в ЦГАЛИ хранятся письма Ермоловой к тому же Федорову 910-х годов, в которых она, называя себя «староверкой», отказывается играть в его «Стихии» и «Обыкновенной женщине», упрекая автора в искусственности, нежизненности драматических ситуаций, неестественности поведения главных героинь и советуя: «Бросьте вы ваши настроения и примитесь за дело как художник!» (ф. 519, оп. 1, ед. хр. 25, лл. 1—8). Знаменательно совпадение эстетических позиций великой актрисы и «художественников».

Наконец, третье письмо Немировича-Данченко — любопытное свидетельство тесной связи Художественного театра с Г. Гауптманом, который был для театра таким же «своим» драматургом, как А. М. Горький, А. П. Чехов, Г. Ибсен или М. Метерлинк.

Общеизвестен вклад, внесенный Художественным театром в дело освобождения сцены от литературного балласта и обогащения ее, по выражению того же Н. Е. Эфроса, «теми драматургическими ценностями, какие уже были, но еще оставались неиспользованными русской сценою». Гауптмановскую пьесу «Ганнеле» К. С. Станиславский ставил еще до открытия МХТ в Московском театре Солодовникова. В один из своих первых сезонов Художественный театр попытался возобновить пьесу, но она неожиданно была запрещена по настоянию духовной цензуры из-за изображения в ней «потустороннего мира». Неудачу с «Ганнеле» театр возместил постановками других пьес Гауптмана: «Возчик Геншель», «Одинокие», «Микаэль Крамер» и др.

В третьем письме речь идет, очевидно, о переведен-

ной Федоровым пьесе Гауптмана «Заложница Карла Великого» и упоминаются намеченные к постановке, но так и не вошедшие в репертуар Художественного театра шекспировский «Ричард II», «Фауст» Гёте и «Юлиан» (вероятно, Немирович-Данченко имеет в виду драму Ибсена «Император Юлиан» — вторую часть его «мировой драмы» «Кесарь и Галилеянин»); премьеры упоминаемого в этом письме байроновского «Каина» состоялась лишь в августе 1919 года.

Таким образом, письма Федорова дали Немировичу-Данченко повод выразить взгляды основателей Художественного театра на сценическое воплощение произведений, принадлежавших к модным в то время литературным направлениям, и их принципиально новое отношение к театральному репертуару и живейшую заинтересованность их в хорошей русской современной пьесе. Немирович-Данченко не скрывал от Федорова, что для Художественного театра, стремящегося служить духовным запросам современного зрителя, пьесы авторов, «еще не выработавших себе общей театральной рутин», привлекательнее пьес погулярных мастеров.

— \* \* \* —

1

Многоуважаемый Александр Митрофанович!  
С большим интересом жду Вашей пьесы. Смотря по тому, когда Вы выплете, вот мой адрес: до 20 июля — Екатеринославской губ[ернии], почт[овая] ст[анция] Больше-Янисель. Позже — Москва, Георгиевский пер., на Спиридоновке, д. Кобылинской.

Чем скорее, тем лучше.

Мы ставим не более пяти-шести пьес в сезон (в прошлом сезоне всего четыре). Но этот год, кажется, имеем возможность поставить больше, т. к. одна уже совсем готова, т. е. с полной обстановкой («Сердце не камень»), «Снегурочкой» мы открываем сезон, «Доктор Штокман» почти срепетован и последняя пьеса Ибсена «начитана». Стало быть, у нас будет время еще на две и даже на три пьесы. Ни одна из них не решена, т. к.

ждем пьес от Чехова, Горького, Мамина и моей. Никакого сомнения, что из ожидаемых четырех дай бог получить две.

Ставим немного не по отсутствию продуктивности в работе театра, — ни один театр не работает так много, как наш, — и не потому — как думают — что мы «дрессируем» актеров, а потому, что поставить пьесу, значит, проникнуться духом автора, тоном и колоритом пьесы и изучить ее во всех подробностях. Как бы артисты ни были талантливы и восприимчивы, для того, чтобы «перевоплотиться» в новые образы, им нужно просто-напросто время. Режиссеры должны уловить и передать во внешних изображениях тончайшие замыслы автора. И постановка всякой пьесы должна быть нова. Если по всей пьесе, как у автора, как у артистов, так и в постановке нет ничего нового, если весь спектакль напоминает десятки предшествовавших, то не к чему было бы и ставить эту пьесу — достаточно повторять старые. Если пьеса имеет успех, она идет тридцать, сорок, пятьдесят раз. Ее должна пересмотреть вся театральная Москва.

При таких задачах, Вы понимаете, выбор наш очень строг, неизмеримо строже выбора императорских театров. На каждую постановку мы затрачиваем более месяца времени, не менее тридцати репетиций, причем полных репетиций, т. е. всей пьесы, — не более трех-четырёх, не считая четырех генеральных. Остальные репетиции — по актам. Часто даже несколько часов уходят на пол-акта.

Интереснее всего, разумеется, русская современная пьеса, но их так убийственно мало хороших. Чем литературный талант автора свежее, тем, конечно, больше художественного интереса в постановке его пьесы. Менее всего заботит меня то, что на трафаретном языке театра называют «сценичностью». Было бы талантливо, т. е. самобытно и свежо в литератур[ном] отношении. Поэтому пьесы авторов, еще не выработавших себе общей театральной рутины, интереснее популярных мастеров, поэтому — жду с нетерпением Вашего «Старого дома».

Жму Вашу руку.  
Вл. Немирович-Данченко.  
30/VI.

Многоуважаемый Александр Митрофанович! Опять я задержал ответ! Пьесу прочел давно, а вот теперь скрылся на несколько дней из Москвы и просмотрел ее вторично.

Я волей-неволей должен быть вполне откровенен. И начинаю с похвал вовсе не для того, чтобы золотить пилюлю.

В пьесе очень много таланта, очень много поэзии, очень много юмора. Многое читаешь с большим удовольствием. Но все время досадуешь, что Вы так сильно отдались влиянию той искусственности, которая убивает на нашей сцене значительную часть Ибсена, Мктерлинка, Бьернсона («Zabogemus»). «Эллида» и «Zabogemus» так прошли по всей Вашей пьесе, что от беспрестанного воспоминания о них нет возможности отделаться. Я бы изумился совпадению, если бы услышал от Вас, что ни этой, ни другой пьесы Вы даже не знаете.

Есть что-то мертвенное, нежизнеспособное в этом придуманном новыми поэтами воздухе для их образов. Мы давно хотим ставить «Эллиду», но вот эта атмосфера Неизвестного и именно этого качества литературные образы, сравнения, параллели и удерживают нас от постановки. Или мы, режиссеры, не нашли еще ключа к инсценировке таких произведений?! Нет ничего выше простоты, красивой, художественной, но непременно — простоты. Этой-то простоты не хватает Эльмонту и всему, что его окружает.

Позвольте мне дать прочесть пьесу товарищам и самому еще подумать над ней.

Крепко жму Вашу руку.  
Вл. Немирович-Данченко.

Многоуважаемый Александр Митрофанович!

Пьеса Гауптмана, конечно, очень интересует, но не скрою, что боюсь двух вещей: во-первых, она, кажется, как говорится, «постановочная» — и тогда надо, чтобы она была перворазрядная (у нас намечены: «Юлиан», «Гамлет», «Ричард II», «Фауст», «Каин»), что-

бы Художеств[енный] театр взялся ее ставить. Во-вторых, чтобы ее не перехватили, благодаря отсутствию конвенции, другие театры. Меня несколько удивляет, что эта пьеса не прислана нам самим Гауптманом в манускрипте, но, может быть, он обиделся, что две его пьесы, присланные за несколько месяцев до постановки в Берлине, не попали в наш репертуар...

Во всяком случае, очень Вам буду благодарен, если познакомите с пьесой. Ответа я не задержу.

Жму крепко Вашу руку.

В. Немирович-Данченко.

27 янв. 1908.

## М. В. НЕСТЕРОВ ОБ ОРГАНИЗАЦИИ СОЮЗА РУССКИХ ХУДОЖНИКОВ

*(Неопубликованное письмо художника)*

Публикация З. П. Меллит

В фонде выдающегося русского художника Михаила Васильевича Нестерова, хранящемся в ЦГАЛИ, имеется черновик его письма в Союз русских художников (ф. 816, оп. 1, ед. хр. 12). Письмо датировано 2 марта 1902 года и было написано в Киеве.

В это время в Москве группа художников решила создать новое общество — «Союз художников». Нестеров вместе с М. А. Врубелем, А. Е. Архиповым, А. М. Васнецовым, И. С. Остроуховым, С. А. Коровиным, А. А. Рыловым и др. был его учредителем. Не имея возможности быть в собрании союза лично, Нестеров пишет письмо, где высказывает свои мысли, каким, по его мнению, должен быть вновь создающийся союз, каковы его цели и задачи. Он рекомендует пригласить в члены союза не только уже известных, маститых художников, но и называет фамилии молодых.

Публикуемое впервые письмо Нестерова очень характерно для требовательного и принципиального в вопросах искусства художника. Он хочет, чтобы в новом обществе «талант и стремление к истинному; жи-

вому искусству во всех его проявлениях было в нем преобладающим».

Союз русских художников объединял представителей самых различных идейно-художественных направлений, но в основном в нем преобладали художники-реалисты, и главным образом — москвичи. Союз не противопоставлял себя существующим в то время художественным группам, например, «Миру искусства» или «передвижникам»; он стоял как бы вне групп. Но, поскольку в союз вошли крупнейшие мастера русской живописи того времени, он сыграл значительную роль в общем развитии русского изобразительного искусства.

Первая выставка союза была открыта в Москве в 1903 году. За двадцать лет существования (1903 — 1923) союз организовал 17 выставок в Москве, Петербурге, Киеве и Казани. В выставках принимали участие, кроме уже перечисленных выше, художники В. А. Серов, А. Н. Бенуа, К. А. Коровин, А. Я. Головин, К. А. Сомов, Е. Е. Лансере, Н. К. Рерих, Б. М. Кустодиев, К. Ф. Юон и др.



### В собрание Союза художников.

Не имея возможности быть в собрании союза лично, считаю должным высказать свое мнение письменно.

Причем прежде всего нахожу нужным предложить собранию включить в число членов союза приглашением Архипа Ивановича Куинджи, как первоклассного художника, еще не сошедшего со сцены и могущего стать не только почетным, но и полезным деятелем нового общества.

Далее считаю не менее необходимым предложить собранию серьезно обсудить вопрос о времени устройства выставок союза в Петербурге.

Для того чтобы Союз художников стал сильным и крепким, чтобы он сделался центром наиболее даровитых, интересных художников своего времени, необходимо, чтобы в его состав вошли такие яркие, живые дарования, как Серов, Алекс[андр] Бенуа, К. Коровин,

Головин, Сомов, Лансере, словом все те участники общ[ества] «Мира искусства», кои не решаются порвать связь с делом, многим и из нас симпатичным.

Для того чтобы привлечь названных художников к участию хотя бы не всеми своими произведениями на петербургских выставках союза, необходимо эти выставки устраивать разновремененно с выставками «Мира искусства»...

Для еще большего развития художественного интереса и жизнеспособности нового дела считаю необходимым теперь же решить вопрос о приглашении молодых сил, выделившихся за последнее время, дабы тем самым парализовать всякую возможность этими силами пополнять другие общества.

С своей стороны предлагаю к избранию следующих лиц: Рушица, Рериха, Пурвита, Фокина, Мурашко, Кустодиева, Латри, <Жуковского, Чиркова>, Околовича, Дурнова, Вальтера, <Зарубина, Дворникова. Если будет снова поднят вопрос о сроке пребывания художников в союзе, я высказываюсь за десятилетие и вот почему: за такое время всякий из членов союза может спокойно развивать свои силы, а по прошествии десятилетия безошибочно можно будет поставить диагноз о его художественной долговечности>.

Смотря на союз только с идейной стороны, я желал бы ему жизни долгой, но бодрой, смелой и яркой, чтобы союз не представлял собой скучной среды так называемого «благополучия». Желал бы, чтобы ничто пошрое не знало к нему дороги, чтобы талант и стремление к истинному, живому искусству во всех его проявлениях было в нем преобладающим.

Желал бы видеть <полное> единодушие, взаимное уважение, доверие <и доброжелательство> его сочленов <друг к другу>.

Иначе для чего этот союз? Разве мало без него обществ, где люди тянут скучную лямку... постылого сожительства?

Необходимо создать нечто другое, лучшее.

А для этого мало одного желания, нужны силы, и силы бодрые, смелые, молодые!..

Михаил Нестеров.

Киев.

2 марта 1902.

Грудницам Родильниц

(Совз) Сыдомских.

С. Уланов

М. Яковлев

А. Брыков

А. Попов

И. Васильев

А. Александров

Н. Давыдов

Н. Степанов

В. Степанов

М. Морозов

Н. Давыдов

Н. Ковалев

С. Копылов

А. Смирнов

М. Петров

А. Иванов

М. Абрамович

## ИЗ ЧЕРНОВОЙ ТЕТРАДИ ЛЕОНИДА АНДРЕЕВА

(Рассказ «Мебель»)

Публикация В. П. Коршуновой

В 1966 году Вадим Леонидович Андреев — старший сын писателя Леонида Андреева — передал в ЦГАЛИ толстую тетрадь в черной клеенчатой потертой обложке со штампом на первом чистом листе: «Леонид Николаевич Андреев» (ф. 11, оп. 5, ед. хр. 1).

От начала до конца тетрадь исписана рукой писателя, иногда попадаются тексты, написанные Александрой Михайловной Андреевой, женой Леонида Андреева, писавшей под его диктовку.

В основном тетрадь заполнялась писателем в 1902—1908 годах. Самый ранний черновой набросок неизвестной пьесы датирован 15 мая 1902 года. Самая поздняя помета сделана 8 декабря 1908 года. В тетради встречаются заготовки и варианты таких известных произведений Леонида Андреева, как рассказы «Иностранец», «Бездна», «Жизнь Василия Фивейского», «Оригинальный человек» и пьесы «Дни нашей жизни», «Савва». Завершается тетрадь чрезвычайно ценным для биографов Леонида Андреева списком, над которым рукой писателя сделан заголовок: «Задуманные и неоконченные рассказы». В список включены не только названия рассказов, но иногда встречаются авторская оценка некоторых из них, варианты их названий, точные даты окончания работы и сведения о первой публикации. Кроме вариантов и черновых набросков, в тетради встречаются записи, типичные для писательских записных книжек.

Рассказ «Мебель», находящийся в этой тетради, публикуется впервые. Он был написан в течение трех дней: 29 сентября — 1 октября 1902 года. Рукопись черновая, с незначительной правкой. Конец рассказа записан А. М. Андреевой под диктовку мужа.

Рассказ «Мебель» относится к раннему периоду творчества Леонида Андреева — к началу 900-х годов. В произведениях этих лет Андреев выступает как писатель-реалист, одной из главных тем которого является тема обывательского существования, измельчания и гибели человеческой личности в условиях бытовой

повседневности. Как известно, А. М. Горький высоко оценивал реалистический талант Андреева этого периода. Публикуемый ниже рассказ Андреева, написанный в той же литературной манере, несомненно вносит новые, дополнительные черты в творческий облик молодого писателя. Трудно сказать, почему этот интересный рассказ не был в свое время опубликован самим Андреевым.

— \* \* \* —

## МЕБЕЛЬ

...Милей родного брата она  
ему была. Блоха? Ха-ха!

ГЕТЕ

### I

В новой квартире было на три комнаты больше, чем в старой, и сами комнаты были высокие, красивые с дорогими обоями и лепными потолками. И медные ручки на окнах и дверях блестели, как золотые. Когда Елена Петровна окончательно прибралась после переезда и расставила прежнюю мебель, то получилось так: гостиная и будуар были почти пустые, а кабинет Николая Гавриловича, спальня и столовая выглядели очень жалкими и сконфуженными: как будто в богатый дом вошел плохо одетый человек и сидит на кончике золоченого стула. Письменный стол Николая Гавриловича, раньше казавшийся очень большим, в новом кабинете стал совсем маленьким, а на его красном сукне с резкостью выступили все чернильные пятна и порезы. Совсем дряхлым и никуда не годным оказался и турецкий диван, обитый зеленым трипом, и даже удивительно было, как раньше не замечали они его дряхлости и того, что на самом видном месте на середине материя прорвалась и торчит некрасивыми и нищенскими лохмотьями.

— Какая гадость! — сказала Елена Петровна с отращением. — Это твой Джек наделал!

Николай Гаврилович задумчиво гладил белого Джека, который по привычке сидел рядом с ним на соседнем стуле, и с грустью оглядел диван.

— А мне, Леля, жаль дивана, — сказал он с тем

выражением отдаленности на лице, какое бывает у воспоминающих людей.— Помнишь, как после свадьбы мы сидели на нем?

— Да и мне жаль — но что же поделаешь? — смягченно ответила Елена Петровна.— У тебя бывает теперь так много народу — прямо-таки неловко.

Они обнялись, сели на диван обнявшись, как прежде, и после долгого дружеского разговора решили обставить заново пока две комнаты: кабинет и столовую. Николай Гаврилович уговаривал жену заняться сперва ее будуаром, но она не хотела его и слушать: она любила мужа и заботилась прежде всего о нем. Несколько раз они ходили в столовую, осматривали с боков и внутри буфетный шкаф и позвали даже на совет горничную Дашу, которая жила у них пять лет, с самой свадьбы, и Анфису, сестру Елены Петровны. Но добиться от них ничего не могли. Анфиса пришла как всегда тихая, бледная и робкая и на все соглашалась с виноватой улыбкой: ей всегда было стыдно, что она старая дева и живет на хлебах у сестры.

— Как хочешь, Лелечка! — говорила она и перебирала бледными пальцами разорванные кружева на груди.

— Да я у тебя совета спрашиваю: нужен шкаф или нет? — рассердилась Елена Петровна.

— Конечно, нужен! — испуганно ответила Анфиса и торопливо добавила: — Я пойду к Петечке, он уже проснулся.

И ушла к маленькому Пете. А горничная Даша была так очарована обширностью и великолепием квартиры, что только удивлялась и растерянно хохотала. И ее прогнали назад в кухню.

— Порядочная она-таки деревня! — заметила Елена Петровна.

— Славная баба! — сказал Николай Гаврилович, и они опять пошли в кабинет, чтобы еще раз осмотреть письменный стол и кресла и составить приблизительный список необходимых вещей.

Со следующего дня Елена Петровна и Николай Гаврилович, когда ему было свободно, начали ездить по магазинам, присматривались к мебели, приценивались и часто спорили до того горячо, что ночью укладывались спать спиной друг к другу. Потом начали каждый

день привозить вещи. Снимались с крючков и шпингалетов двери и широко распахивались, вместе с холодным воздухом входили здоровые неуклюжие мужики и громко стучали сапогами по паркету, и бережно вносилась дорогая мебель, слегка потускневшая от уличной сырости. Когда ее ставили на место, в первые минуты она стояла неловко, как чужая, мешала ходить и было в ее присутствии немного неловко, как в присутствии постороннего человека. Но скоро мебель освоилась и приняла вид спокойной твердости и постоянства, и люди научились обходить ее не толкая. Особенно прочно утвердился громадный высокий шкаф: грудью вперед, суровый, все подавляющий своим величием и строгостью, он сразу занял прочное положение, и по вечерам, когда еще не зажигался огонь, Даша боялась смотреть на него. И называла она его «скаженный».

Все это стоило много денег, и вначале Николай Гаврилович хмурился и говорил, что не понимает, зачем нужна им эта дорогая и красивая мебель, к которой боязно прикоснуться. Но потом увлекся сам, и Елене Петровне пришлось сдерживать его, а он горячо доказывал необходимость покупать именно дорогую мебель, которая по своей прочности оказывается выгоднее дешевой. И опять они ссорились. Из-за драпри на окна они так горячо поспорили, что Елена Петровна целый час лежала на кровати и плакала. Дело в том, что Николай Гаврилович очень любил свет и не выносил ни цветов на окнах, ни занавесок и драпри, а жена его говорила, что без драпри в комнате неуютно и что всегда их можно сделать так, чтобы они не застили света. Когда жена расплакалась, Николаю Гавриловичу стало жаль ее, он пошел в спальню и начал ее утешать.

— Ну черт с ними: драпри так драпри! — сказал он, целуя ее холодную и мокрую щеку. — Стоит огорчаться из-за таких пустяков.

— Ты не понимаешь меня! — всхлипнула по-детски Елена Петровна. — Я хочу, чтобы тебе было лучше, а ты бранишься и кричишь на меня.

Николаю Гавриловичу стало совестно, и он сам пошел покупать драпри, а когда драпри были повешены, выражал живейшее удовольствие. И действительно: если их как следует раздернуть, свету получалось

вполне достаточно, почти столько же, как и без них. Оттого, что дело так хорошо уладилось, обоим стало очень весело, и они расшалились, как дети. Николай Гаврилович стал вспоминать прошлое, как они делали это в лучшие минуты своей жизни, и задумчиво сказал:

— Когда я еще не говорил тебе о своей любви и моя любовь была, как еще не обитая мебель...

Они расхохотались, и Николай Гаврилович потянулся, чтобы поцеловать жену. Но она уклонилась и убежала в угол. Николай Гаврилович погнался за нею, и со смехом они забегали по всем комнатам. Прибежал Джек и от радости, что всем весело, залаял; припелся на своих кривых еще ножках Петя и засмеялся. Наконец, поймав жену и сломив ее сопротивление, запыхавшийся Николай Гаврилович поцеловал ее в шею долгим поцелуем, а она счастливо закрыла глаза, розовая и красивая от беготни и счастья.

Вечером пришли гости: болтливый Тимошенко, давно влюбленный в Елену Петровну и очень ей противный, и товарищ Николая Гавриловича Дементьев со своей стриженной женой. Драпри были задернуты и было так уютно, светло от новой лампы и хорошо, что Елена Петровна подарила Тимошенке один кокетливый взгляд, а Николай Гаврилович два раза поцеловал флегматичного и нечесаного Дементьева.

— Чего это ты такой нежный? — слегка удивился тот.

— Очень люблю тебя, старина, вот отчего, — сказал Николай Гаврилович и шутливо закричал: — Постой, постой! Куда чай ставишь, разве не видишь, что сукно новое? Ах ты, невежа.

И сам поставил стакан на салфетку. Но все-таки Дементьев разлил на столе чай, и все над ним смеялись, пока Даша старательно вытирала красное сукно.

## II

Вышли кое-какие мелкие неприятности. Купили для платья новый гардероб, а старый некуда было девать. Николай Гаврилович настаивал, чтобы под каким-нибудь приличным предлогом подарить его Дементьевым, а Елена Петровна, которая очень не любила стриженной жены Дементьева, доказывала, что старый гардероб

нужен еще им самим. Долго думали, где его поставить, и Елена Петровна предложила для этого комнату Анфисы.

— Да там и так повернуться негде! — возмутился Николай Гаврилович, но Елена Петровна повела его посмотреть Анфисину комнату: оказалось, что если старый комод отодвинуть слегка налево, на половину окна, то в углу свободно уместится гардероб. И сама Анфиса, бледная, робкая, смущенная тем, что пришли в ее комнату, придерживала на груди разорванное кружево и говорила:

— Конечно, можно. Тут еще много места.

Николай Гаврилович пожал плечами и ушел, а старый гардероб поставили в Анфисиной комнате, и когда Анфиса лежала теперь на своей коротенькой постели, на которой нельзя было как следует вытянуть ноги, среди старых картонок, поломанных ящичков, большой полки с поломанным кофейником и старыми запыленными лампами, ей и самой казалось, что она старая, ненужная и забытая вещь. И она думала тогда о маленьком Пете, которого очень любила, и о том, что скоро она попросит у сестры купить ей новую, длинную постель и все время будет спать с вытянутыми ногами.

Другая неприятность вышла с Дашей, которую пришлось-таки рассчитать: она была хорошая и честная женщина, но очень неловкая, непонятливая и совсем не умела обращаться с дорогими вещами: гипсовую статуэтку, дорогую копию с Антокольского, вытирала мокрой тряпкой и однажды разбила дорогую китайскую вазу. И до сих пор она не научилась говорить «вы» и у одного очень важного гостя, директора банка, спросила:

— Это твои, что ли, калоши?

Директор снисходительно засмеялся, а Елена Петровна сгорела со стыда, и ночью, в постели они решили с Николаем Гавриловичем уволить Дашу. Даша поплакала и ушла, а на ее место нашли горничную Феню, которая жила раньше у француженки, одевалась, как горничная в водевиле, и открыто презирала тех гостей, которые не давали ей на чай. И по утрам пила она не чай, а кофе. Два месяца ею были очень довольны, а на третий Елена Петровна заметила, что у нее часто

пропадает из ридикюля и портмоне мелочь. Раз, когда она забыла деньги на столе, пропало 30 копеек, а у Николая Гавриловича исчез со стола рубль, который он как-то случайно запомнил. Из-за этого у них с женой вышла ссора. Елена Петровна говорила, что деньги и все вообще нужно запирасть, а Николай Гаврилович уверял, что это будет не жизнь, а только вечное отпирание и запираение замков и вечная угрюмая подозрительность. Но когда у него снова пропало пятьдесят копеек, а потом целых полтора рубля, он стал запирасть замки и, случалось, по ночам, уже улегшись в постель, он вдруг начинал сомневаться, что запер, и шел со свечкой проверить. Поймали они Феню так: положили в гостиной на столике сосчитанную мелочь и несколько раз посылали туда Феню под разными предлогами, а потом вслед за нею ходили туда Николай Гаврилович или его жена и проверяли. Долго ничего из этого не выходило, но на пятый раз в деньгах не хватило двугривенного, и Феню рассчитали. Следующую горничную — Таню — поймал сам Николай Гаврилович, когда она вытащила у него из пальто медяки, и они начали менять всю прислугу раза по три в год, но никак не могли избавиться от воровства.

— Это ужасно! — пожаловалась Елена Петровна. — Так у нас весь дом растащат: вчера пропал мой старый платок.

— Что же я поделаю! — оправдывался Николай Гаврилович: он уже несколько раз писал ругательные письма в рекомендательные конторы и раз послал письмо в редакцию газеты, но его не напечатали. И теперь он положительно не знал, что ему делать. А Елена Петровна стала особенно строго требовать отчет у Анфисы, которая была и экономкой, и однажды ночью, улегшись в постель, таинственно сказала мужу:

— А знаешь что? Анфиса, кажется, откладывает деньги в сберегательную кассу.

— Ну вот еще! — усомнился Николай Гаврилович. — На что ей деньги?

— Глупое возражение!

На следующее утро, когда Анфиса ходила с кухаркой на базар, Николай Гаврилович подобрал ключ и осмотрел Анфисин сундук, чтобы доказать жене ее

несправедливость. И очень смутился, когда на дне нашел новенькую книжку сберегательной кассы, но потом успокоился: лежало всего четыре рубля и те были положены больше пяти лет назад. И даже Елена Петровна почувствовала себя несколько виноватой и была в тот день так ласкова с сестрой, что та чуть-чуть не попросила ее о новой постели, но не решилась и отложила до следующего раза.

В эти два года были обставлены заново все остальные комнаты и было приобретено столько новой мебели, что трудно было представить себе прежнюю, дешевую и потертую. Николай Гаврилович каждый месяц бывал на аукционах и покупал удачно картины, статуэтки и разные безделушки и написал письмо в газету о барышниках, которых он теперь ненавидел. Письмо было напечатано и имело большой успех, и на ближайшем вторнике, когда у Назаровых собирались гости, вслух читали самое письмо и фельетон одного известного и остроумного фельетониста «Жало». Пока читали письмо, красивый Тимошенко умоляющим взглядом смотрел на Елену Петровну, а та отвертывалась, и он ушел до ужина, как его ни уговаривали остаться. В передней он еще раз умоляюще взглянул на Елену Петровну, но та рассмеялась, и он ушел, хлопнув дверью. Дементьев за ужином сильно выпил и был так неприличен со своей жадностью к водке, нечесаными волосами и пьяно-резкою речью, что Николаю Гавриловичу было стыдно за него и страшно перед Еленой Петровной, и он долго думал, как бы устроить так, чтобы принимать Дементьева не по вторникам, а в другие дни.

Покупка дорогих вещей стоила много денег, и пришлось кое в чем экономить. Елена Петровна начала вычитать у прислуги за разбитую посуду и запретила без надобности жечь керосин: когда не было гостей, лампы зажигались только в спальне, кабинете и столовой. Недоволен этим остался Николай Гаврилович, очень любивший свет, но скоро привык, и так ему стало казаться даже лучше: темные, глубокие комнаты придавали таинственность дому. Потом вместо гувернантки, как предполагалось, очень дешево наняли для Пети студента за двенадцать рублей, и во время урока Елена Петровна всегда высылала ему стакан крепкого чаю

с сухарями и вареньем, за что он был очень благодарен. И ему Николай Гаврилович читал письмо против барышников, и студент сказал, что написано хорошо и сильно.

Очень полюбила темноту и Анфиса. В сумерки, когда Николай Гаврилович еще не приезжал из суда и сестры не было дома, она неслышно проходила в гостиную и садилась в углу на диване такая тихая, что если бы кто-нибудь вошел, он не увидел бы ее и не догадался бы о ее присутствии. В полумраке комнаты казались огромными, торжественными и строгими и стояла такая тишина, что, казалось, слышно было, как стоит мебель. Всюду группами и в одиночку, как архипелаги, легко и самоуверенно стояли кресла, стулья, столики и цветы; грузно, торжественно и самоуверенно стоял черный рояль, похожий на какое-то чудовище, и его белые и черные клавиши были в темноте, как зубы широко разверстого рта. На стене тускло поблескивали золоченые рамы картин, в углах всюду кружились какие-то тени и безмолвно играли какие-то светлые блики. В левом углу, на высоте человеческого роста, неподвижно горела золотистая точка, и трудно было поверить, что это бронзовый канделябр, а не кто-нибудь живой: стоит весь невидимый и пристально вглядывается одиноким глазом. Посередине комнаты смутно белела мраморная фигура Мефистофеля; видны были только сложенные руки и лица не видно было, но казалось, что оно неслышно смеется и разыскивает глазами притаившуюся Анфису. И она не могла поверить, чтобы все эти вещи были мертвые, и во всех в них она чувствовала странную, молчаливую жизнь. Ей чудилось, что они дышат, что-то думают и что злые они все и страшно сильные. Был добр один только диван, на котором она сидела и [который] мягко обнимал ее... Когда она поднималась, он тоже смеялся, как и все, скрипучим старческим смехом. Иногда Анфиса ходила по комнатам. Ковры заглушали звук ее шагов, и тихая, неслышная, осторожно и робко скользящая между вещей, она казалась более мертвой, чем вещи, и походила на призрак среди живых.

А по ночам она часто плакала. С тех пор как Петю стали учить и мать возила его по знакомым домам, где были дети, и в театр, он отдалился от нее и часто забы-

вал проститься с нею на ночь, хотя она всегда ожидала его. И уже с полгода она перестала зажигать лампаду перед образом.

### III

Джек оказался неисправимым. Как его ни учили не прыгать на диваны и кресла, которые он царапал когтями, и даже били за это, он продолжал делать свое, и это выводило из терпения Елену Петровну. Сначала Николай Гаврилович и слышать не хотел, чтобы Джека забросить, называл его своим старым другом и назло жене сажал его рядом с собою, но скоро Джек перестал нравиться ему: он сделался меланхоличен, труслив и раболепен и, когда Николай Гаврилович звал его к себе, он не шел, а полз. И совсем перестал играть. Когда Джека продали за тридцать копеек татарину и тот унес его, Николай Гаврилович только через неделю заметил его отсутствие.

— Это свинство! — кричал он на жену. — Джек был мне другом, может, больше, чем ты, а ты изволила его отдать. Это свинство!

И в эту ночь они легли спать не попрощавшись. Постели их стояли теперь не рядом, а в разных концах, так как Николай Гаврилович вставал раньше жены и будил ее, и это было неудобно, — но на ночь они всегда прощались, если только не были очень злы друг на друга. Но на другой день Николай Гаврилович опять забыл о Джеке и только иногда рассказывал приятелям, какой он был умный, — когда заходила речь о собаках.

В последние три года в жизни Назаровых произошли кое-какие перемены. Часть мебели поизносилась и ее заменили новой, и Елена Петровна родила дочь Сонечку. Так как потребовались при этом новые расходы, то стали жить несколько уже и гостей принимали только раз в две недели, реже ездили в театр и на мебель надели чехлы. Нужно было беречь деньги для детей, как говорила Елена Петровна. Но в одном случае она сделала то, что Николай Гаврилович называл «роскошью»: настояла, чтобы заново обтянуть кожей диван в его кабинете, хотя он был еще совсем порядочный.

— Ну к чему это? — сердился Николай Гаврилович.

— Мне хочется, чтобы у тебя было хорошо. Ты не понимаешь меня — я стараюсь для тебя, а ты сердишься.

Но она говорила неправду: диван ей был неприятен потому, что на нем она нехотя отдалась настойчивому Тимошенке и забеременела от него Сонечкой. С Тимошенкой она давно порвала. Нужно было уничтожить всякое воспоминание. Она думала даже купить всю новую кабинетную мебель, но это оказалось слишком дорого, и дело ограничилось тем, что диван и заодно кресла были обтянуты новою кожею.

Петя значительно вырос и уже поступил в гимназию. Лицом он был хорошенький, похожий на мать в молодости, но уже потихоньку курил и говорил такие вещи новой горничной Маше, что та несколько раз собиралась пожаловаться отцу, но боялась сделать это, так как Петя догадывался о ее связи с Николаем Гавриловичем и [мог] насплетничать матери. Занимался теперь с ним новый студент с очень красивыми черными глазами, и Елена Петровна любила говорить с ним о вопросах воспитания, сама приносила ему другой стакан крепкого чаю и не с вишневым, а с абрикосовым вареньем, но платила все те же двенадцать рублей в месяц.

Перед рождеством, когда все в доме прибиралось и чистилось и особенно нужны были люди, случилась неожиданная неприятность: в маленьком сарайчике, где складывался уголь, удавилась на веревке Анфиса. У нее были все ключи, ее долго искали, и только дворник Игнат случайно открыл ее, когда пошел за углем. Хоронили ее из участка, по христианскому обряду, так как знакомый доктор Назаровых дал свидетельство, что она была сумасшедшая, и провожал ее сам Николай Гаврилович вместе с Петей. Петя не хотел было идти, но отец назвал его дрянным, неблагодарным мальчишкой и заставил. Сам он заказывал могилу. Она была большая, просторная, стоила четыре рубля, и в нее легко вошло тело Анфисы, со свободно вытянутыми ногами.

Но праздник был испорчен. Хотя Назаровы скрыли от всех своих знакомых неловкую смерть Анфисы,

ездили в театр и по гостям, но дома перед прислугой приходилось делать вид, что им очень тяжело, заказывать в церквях панихиды, а на девятый день нужно было съездить на могилу. День был очень холодный, и Елена Петровна отморозила себе кончик уха. Оно покраснело и распухло, и Елена Петровна целый вечер дулась на мужа, так как боялась, что в таком безобразном виде ей нельзя будет поехать на концерт одного знаменитого баса. Но нянька посоветовала ей намазать ухо гусиным жиром, и это помогло: больное ухо поправилось и почти ничем не отличалось от здорового.

В концерте было так хорошо, что домой Назаровы приехали страшно возбужденные, и Николай Гаврилович, не раздеваясь, в черном сюртуке как был, расхаживал по спальне и вспоминал, как пел знаменитый артист.

— Нет, ты помнишь, Лелечка, как это у него вышло? — И став в позу, он запел неверным басом: — Эй, слушай ты, чурбан! для друга дорогого сшей бархатный кафтан!

Николай Гаврилович сделал мрачное лицо и сатанински засмеялся:

— Блохе? кафтан? хе-хе!.. или вот, помнишь, Лелечка...

— Да ты хоть разденься!

— Нет послушай: милей родного брата она ему была. Блоха? ха-ха!..

И улегшись уже в постели, он все еще повторял:

— Блоха? ха-ха! — пока жена не рассердилась на него и не потребовала, чтобы он потушил свечу.

Наступила ночь. Весь дом спал, и было тихо, и в тишине слышно было, как стоит дорогая мебель. Самоуверенно и грозно стояла она, и когда в столовой били часы, словно тихий торжествующий смех пробежал по разбросанным островами креслам, по хрусталу и белым, как оскаленные зубы, клавишам фортепиано. Смутно играли смутные тени и блики, и казалось, что между вещами в извилистых и узких проходах неслышно скользит какая-то робкая и пугливая тень.

## АННА ПАВЛОВА В ЖИЗНИ И НА СЦЕНЕ

(Из воспоминаний Н. В. Трухановой «Огни рампы»)

Публикация Л. В. Кудрявцевой

Наталья Владимировна Труханова родилась в 1885 году в Киеве в семье артиста оперетты Владимира Бостунова. Театральное образование получила в Филармоническом училище по классу Вл. И. Немировича-Данченко, но драматической актрисой не стала. Она увлеклась танцами и начала брать уроки у балетмейстера Большого театра И. Н. Хлюстина.

Театральная карьера Трухановой в России оказалась неудачной. Служба в театре Омона в Москве не могла удовлетворить ее. Труханова решила уехать за границу. В 1905 году она уехала в Париж, где первоначально выступала в мюзик-холлах, затем в театре-казино в Монте-Карло и многих других театрах.

В неопубликованном письме от 12 (25) марта 1907 года Л. В. Собинов делится с Е. М. Садовской впечатлениями от своей встречи с Трухановой в Монте-Карло. «Труханова вся полна мыслями о своих танцах. Я даже не ожидал, что это у нее такое серьезное занятие. Она танцует каждый день с Хлюстиным [часа] по четыре и сейчас они учат какой-то новый балет Мессаже, директора Большой оперы в Париже. Там Трух[анова] рассчитывает танцевать. Это выходит дело совсем серьезное. На столе у нее фотография Массне с самой лестной надписью. В будущем сезоне она танцует здесь новый балет его». (ф. 864, оп. 1, ед. хр. 33, стр. 180—181). С фотографией Ж. Массне, упоминаемой Л. В. Собиновым, Труханова не расставалась всю жизнь. Сейчас фотография с надписью композитора: «En respectueux admiration M [aître?] Massenet»<sup>1</sup> хранится в ЦГАЛИ (ф. 1403, оп. 1, ед. хр. 1210, л. 2).

Труханова являлась постановщицей так называемых концертов-танцев, имевших большой успех у публики. Особенно большим успехом она пользовалась в балетах «Маришка», «Пери», «Пляска смерти», «Чудо», «Саломея» и др. Труханова гастролировала в Лондоне, Вене, Берлине, Мадриде, Мюнхене.

<sup>1</sup> С почтительным восхищением. М. [епр?] Массне (франц.).

Виктор Финк в книге «Литературные воспоминания» (М., «Советский писатель», 1963) писал в главе, посвященной своему пребыванию во Франции в 1909 году: «...танцовщица Наташа Труханова была первой величиной, ее имя писалось на афишах аршинными буквами... Ее выступления были праздником всех искусств. Ведь музыку для нее писали Сен-Санс и Равель, костюмы и декорации рисовал Бакст, ставил Макс Рейнгардт. В те годы не было более прославленных имен в области искусства» (стр. 293, 331).

Со второй половины 20-х годов Труханова выступала как драматическая актриса в труппе Вернейля, которая совершала турне по Франции, затем работала постановщицей драматических спектаклей в труппе «Искусство и труд», которая ставила свои спектакли в рабочих предместьях Парижа. В репертуаре труппы были и пьесы советских драматургов. Труханова работала в советском полпредстве в Париже, занималась переводами на французский язык произведений советских авторов. В 1937 году Труханова вернулась в СССР вместе со своим мужем А. А. Игнатьевым, автором известной книги «Пятьдесят лет в строю».

Труханова написала большие и интересные мемуары «Огни рампы», которые вместе с архивом А. А. Игнатьева поступили на хранение в ЦГАЛИ. Текст воспоминаний Трухановой частично отредактирован В. Г. Финком.

В воспоминаниях Труханова рассказывает о своей жизни, о выступлениях и встречах с замечательными артистами — Федором Шаляпиным, Анной Павловой, Сарой Бернар. Конечно, оценки, даваемые Трухановой, зачастую являются субъективными; в частности, современный читатель едва ли согласится с некоторыми абзацами, посвященными творчеству самой Павловой, но все же в ее воспоминаниях предстают перед читателем живые, неканонизированные образы замечательных актеров такими, какими их видела и знала Труханова.

В публикуемом ниже отрывке из воспоминаний об Анне Павловой (ф. 1403, оп. 1, ед. хр. 939, лл. 38—59) встречаются ошибки и фактического характера. Так, например, М. М. Фокин в своей статье «Воспоминания балетмейстера» совершенно иначе описывает поста-

новку им «Умиряющего лебедя» с Анной Павловой («Анна Павлова». М., 1956, стр. 163—164). Мелкие описки, незначительные ошибки в датах, допущенные Трухановой, исправлены без оговорок.

— \* \* \* —

## АННА ПАВЛОВА

Анна Павлова!

Какие определения найти, говоря о ней? Балерина? Танцовщица? Тех и других существует, как и существовало, множество, а Анна Павлова была во всем мире единственной.

Секрет ее превосходства и отличия ото всех прочих заключался в ней самой, в ее неповторимой индивидуальности. Сама природа наделила ее какими-то особыми и несравненными сочетаниями. Глядя на нее, казалось, что видишь не танцы, а воплощение своей мечты о танцах. Вот и сейчас, стоит мне закрыть глаза — и образ Павловой предстанет передо мной, воздушный и неземной. Она летит, как пух, и растворяется, как облачко.

Она была небольшого роста и буквально идеального сложения. У нее от природы были какие-то особые мускулы, благодаря которым она без усилий располагала тем, что никакой работой не дается: «баллоном», «элевацией», «шагом». Она то опускалась на сцену, то возносилась над ней, то пролетала через нее, как молния. Никакой особо головокружительной техникой она не обладала, — да и не гналась за ней, — но в силу нервного своего темперамента располагала беспримерной быстротой движений. У нее была безграничная, отчаянная смелость. В группах, в так называемых полетах, она постоянно ужасала своих партнеров, кидаясь им на руки в стремительном беге с лестниц, из глубины сцены и даже с довольно высокого дерева в балете «Жизель».

О ее первых шагах рассказывал мне истинный балетоман и знаток балета — мой муж А. А. Игнатьев. Павлова дебютировала в 1899 году на сцене Петербургского императорского балета. В «Па де катр» предстали четы-

ре лучших танцовщицы из выпуска: Л. Егорова, Л. Трефилова, Л. Седова и Анна Павлова. Они выполняли вчетвером традиционный ансамбль. Затем каждая из них исполнила свою вариацию. А. А. Игнатъев говорит, что все были замечательны. Анна Павлова была по технике слабее других, но уже и тогда было видно на этом школьном испытании, что она не просто балерина, не танцовщица, а какое-то особое и небывалое явление в искусстве танца. Он тогда же и сказал ей это.

А двадцать лет спустя она сама с удовольствием говорила мне: «Человек, с которым я протанцевала свою первую мазурку на ужине после выпуска, первый меня и оценил! Это был А. А. Игнатъев».

Я в первый раз видела Анну Павлову в Москве, в театре Эрмитаж, где гастролировала труппа петербургского балета. Павлова выступала в «Пахите». Особенного впечатления она на московскую публику не произвела, быть может, потому, что решительно никого из признанных мастеров балета не напоминала и удивляла своеобразием.

Несколько лет спустя я вновь увидела ее в дягилевских балетах в Париже. Она была в ту пору вполне сформировавшейся танцовщицей, каждое ее появление вызывало бурные восторги публики и прессы.

Павловой посвящена целая литература — книги, альбомы с ее фотографиями, рисунки наилучших художников, брошюры и т. д. Рядом с Сарой Бернар и другими мировыми знаменитостями она изображена в натуральную величину в музее восковых фигур Гревен. Во Франции это считается верхом признания.

Но даже достигнув высшей славы, Павлова осталась такой же, какой она была в начале своей карьеры: типичной балериной «Императорского Петербургского балета», абсолютно не интересующейся культурой искусства.

Дягилев, человек громадной эрудиции и вкуса, приходил от нее в отчаяние. Как он ее ни убеждал, как ни старался, по его выражению, «просветить это темное божество», он получал на все самый непоколебимый отпор.

В ее маленькой, упрямой головке упорно засели все безвкусные балетные традиции «от печки». Она,

обладавшая абсолютным слухом, предпочитала незатейливую и избитую музыку Минкуса, Дриго и Пуни, дорожила старободенской вариацией «Рыбки», считала «Па-де-де» из «Спящей красавицы» верхом искусства, дальше Шопена не шла и даже гримировалась как-то особенно нелепо и старомодно, «под румяна и сурьму».

Словом, «артисткой» Павлова не была ни с какой стороны, однако стояла выше искусства своего времени. Явления, подобные Павловой, встречаются буквально раз в сто лет. Со времени Тальони до Павловой не было никого.

В репертуаре Павловой, обычно ужасно безвкусном и банальном, сияли неповторимые и бесподобно ею передаваемые «Жизель» Адана и «Смерть лебеда» Сен-Санса. Балет «Жизель» по либретто Теофиля Готье, в постановке Сен-Жоржа и Коралли, был показан в Париже в Гранд-Опера в 1841 году с Карлоттой Гризи в роли Жизели и Петипа в роли принца. Балет вызвал огромную сенсацию. Фантастический и наивный, он требовал особой исполнительницы. Но Тальони поссорилась с Теофилом Готье, а заместительницу найти было трудно. Карлотта Гризи, белокурая, голубоглазая итальянка, танцовщица слабая, отличалась тем, что обладала необычной элевацией, и роль Жизели осталась за ней. Осталась за ней и традиция исполнения этой роли «воздушной», а не «terre à terre»<sup>1</sup>. Но «воздушные» танцовщицы редки, и балет постепенно выпал на десятки лет из репертуара Гранд-Опера.

Появление Павловой в роли Жизели произвело в Париже впечатление просто какого-то взрыва. Опять неистовствовала пресса, посыпались рецензии и статьи. Павлову приравнивали и к Карлотте Гризи и к Тальони и даже признавали ее превосходство.

В этой роли Павлова была неподражаема. Казалось, «Жизель» именно для нее и была написана, именно ею вдохновлена.

Мы уже говорили, что Павлова не была «артисткой», а «явлением». В «Жизели» это чувствовалось особенно ясно.

Поворот ее поистине лебединой шеи, опущенная

---

<sup>1</sup> Здесь — приземленной (франц.).

голова, натуральное как бы «заикание» в движении — несколько штрихов, и Жизель — маленькое создание, не приспособленное к жизни, — жила на сцене реальной жизнью.

У Павловой был непосредственный искренний темперамент, который поднимал ее над «артистичностью» и возносил до гениальности.

Замысловатые технические приспособления, поднимающие Жизель то на ветви деревьев, то на облака, то бросающие ее вниз, пользоваться которыми боялись другие, Анну Павлову не пугали. Еле касаясь земли, она подымалась ввысь и парила над сценой как некое призрачное, невесомое создание. Мгновениями казалось, что видишь сон, что действие целиком проходит как бы в воздухе.

«Смерть лебедя» Сен-Санса является другим неповторимым созданием Анны Павловой.

Стоит отметить его историю. Балетмейстер Фокин, большой артист, хотя несколько не «явление», взял музыку «Смерть лебедя» из музыкальной сюиты Сен-Санса — «Карнавал животных» и поставил его для своей совершенно бездарной жены, Веры Фокиной, надеясь «поразить» Париж. Но тонкий Дягилев протрезвил его.

«Вы с ума сошли! — сказал он Фокину, — только Павлова! Только она в состоянии быть лебедем и умирать, как лебедь! Бросьте бутафорию. Я ее у себя не допущу».

Роль, разумеется, перешла к Павловой и сделалась ее коронной ролью. <Поставлен номер был замечательно, а исполнен совершенно сверхъестественно.

На любую сцену — огромную, среднюю или маленькую — спускался луч прожектора и следовал за исполнительницей. Спиной к публике, на пуантах (пальцах), появлялась буквально пушинка, то есть фигурка, одетая в лебяжий пух, и не спускалась с них до конца номера, металась в замысловатых зигзагах предсмертной агонии. Силы ее ослабевали, она отходила от жизни и покидала ее в бессмертной позе, лирически изображающей обреченность, сдачу победителю — смерти>. Невозможно описать чувства, какие вызывало это хрупкое существо.

С пуантов Павлова вообще спускалась не когда

могла, а когда хотела. Танцуя на пальцах, она плыла на них, даже без аккомпанемента оркестра и притом совершенно неслышно.

Розовая танцевальная атласная туфелька, с виду такая легкая, в действительности состоит из трех-четырех крепких кожаных и полотняных пластов, связанных между собою крепким клеем, которым прослоен и самый носок, «пяточок» пуанта. Это служит большой поддержкой даже очень технически сильным танцовщицам.

Анна Павлова с танцевальными шоссонами обращалась особо: она размачивала клей носка, выдирала условные три-четыре пласта, всю обувь лично подштыпывала толстыми нитками и, так сказать, «чувствовала» пол непосредственно. Это, быть может, предотвратило ее от, к сожалению, столь частых несчастных случаев, но легко можно себе представить значение истинной, непоказной техники, когда весь вес тела, хотя бы и в 44 кило (ее действительный во время тренинга вес), покоится только на силе мускулов икр, щиколотки и самих пальцев. Слепок ножки Павловой в позиции «на пальцах» служит достаточным этому доказательством.

Самые «сильные технические танцовщицы», по-моему, не могут конкурировать со «слабой технической танцовщицей» Анной Павловой.

Скользить по сцене, не глядя вниз, и чувствуя малейший гвоздик, малейшую разницу от миллиметра до миллиметра половицы пола, пожалуй, несколько труднее, чем выполнять технические трюки при помощи поддерживающей подошвы, гремя при этом, как медная кастрюля.

Перейдем к образу Павловой в повседневности, неразрывно, впрочем, связанной с ее деятельностью.

Павлова начала свою карьеру в Петербурге по обычному заведенному порядку: училась с десяти лет в балетной школе, проходила экзамены, прошла из корифеев в первые танцовщицы и, наконец, в балерины. В ту пору в Петербурге господствовали две группы: одна — пресловутой Кшесинской, очень сильной технической танцовщицы, со всей ее кликой — великими князьями, придворной знатью и банкирами, и более скромная горсточка поклонников Преображенской, ба-

лерины, грация, стиль, вкус и исполнение которой оставляли Кшесинскую далеко позади.

В ту пору среди балетоманов был известен некий Дандре, выходец из старой аристократической французской семьи, обосновавшейся уже сотню лет в России. Этот прекрасно воспитанный, владевший всеми языками человек увлекся Павловой на всю жизнь, которую он ей, впрочем, и пожертвовал. В пику ее знатным конкуренткам он устроил ей квартиру с «залом для танцевального класса», роскошь мало кому доступная. Он же познакомил ее и с Дягилевым, намечавшим уже свою труппу для заграницы. Все это, конечно, требовало от Дандре непосильных расходов и толкнуло его на разные коммерческие дела, к которым он не был приспособлен. В конце концов он угодил в тюрьму. Нашумевший в свое время процесс Гурко-Эстер-Лидваль-Дандре и др. длился не один год, и если главные воротилы сумели откупиться, то менее проворный Дандре, не располагая крупной суммой, которая требовалась под залог для освобождения из тюрьмы, засел в ней безнадежно.

Анна Павлова реагировала на всю эту историю как будто довольно равнодушно и уехала за границу с Дягилевым.

Она и партнер ее Нижинский завоевали в Париже, с первого дебюта, небывалый успех. Все спектакли, весь репертуар, весь прекрасный ансамбль служили как бы пьедесталом для этих двух артистов. Всю судьбу своей труппы, своего крупного дела Дягилев на них и построил. И вот, покуда он вел переговоры и совершал сделки по поездкам не только в Европе, но и в Америке и в Австралии, Павлова, ни с чем не считаясь, подписала контракт с менеджером агентства Брафф в Лондоне, чем жестоко подвела Дягилева. Контракт этот был блестящим, но жестоким: в течение целого года, без перерыва, она обязывалась танцевать ежедневно по два раза в день в Лондоне, по всей Англии, Шотландии и Ирландии. Мало того, спектакли ее имели место не в театрах первого ранга, а в мюзик-холлах, на которые артисты, особенно «Российского императорского театра» смотрели в ту пору с презрением. Великая Павлова выступала вперемежку с акробатами, клоунами, куплетистами и т. п. Зато она получала, впрочем,

небывалый оклад. Все думали, что при своем взбалмошном капризном характере она вообще никогда не сможет довести контракт до конца, разругается с новыми хозяевами и, конечно, вернется к Дягилеву. Однако Павлова проработала весь год бесперебойно и возвращаться к Дягилеву и не помышляла.

Надо отметить, что театральные контракты за границей чем выгодней, тем жестче. В них существует обязательный параграф о неустойке за нарушение, а неустойка в несколько раз превышает сумму заработка.

Все подумали, что из-за неустойки Павлова и довела тяжелый ангажемент до конца. Но подоплека была совсем другая, и о ней я узнала много лет спустя от самой Павловой и от Дандре. Дело в том, что Павлова обожала Дандре. Именно обожала. Она никогда не любила его обыкновенной человеческой любовью, а обожала, и это было мукой для них обоих.

Она сознавала, что всем в жизни обязана Дандре, что без него она не была бы той «мировой» Павловой, какую все знали. Она помнила жертвы, которые он принес ей, и считала долгом не только их заслужить, а и с лихвой за них отплатить.

Не сказав никому ни слова, без чьего-либо совета, она по собственной инициативе подписала свой кабальный контракт, получила аванс и тотчас внесла залог, требовавшийся для вызволения Дандре из тюрьмы, и выписала его к себе.

Петербургский позор его окончился, и эти два существа навсегда покинули родину. Дандре сделался менеджером Павловой до самой ее смерти.

Мы с Павловой знали друг друга давно. Случайность связала нас ближе в момент, когда я оканчивала свой «grande saison» («большой сезон») в Париже, а она начинала свой в Лондоне. У нее приключилась неприятность: ангажированная ею характерная танцовщица известила ее в последний момент, что приехать не может. Это сбивало весь репертуар и ставило Павлову в затруднительное положение. Павлова обратилась ко мне, прося оказать ей услугу — заменить нехватющую танцовщицу. Так как я в Лондоне всегда занимала первое место в программе и на афише, она, вероятно, сомневалась в моем согласии. Когда же я немедленно

и с радостью согласилась, то Павлова со слезами меня расцеловала, и тут мы навсегда подружились.

Она ни за что не хотела допустить, чтобы я осталась в гостинице, и настояла на том, чтобы я прогостила этот месяц у нее в доме. Она ужасно обрадовалась моему приезду, сама выехала встретить меня на вокзал и повезла к себе. У нее было прелестное жилище в окрестностях Лондона в Golders Green. Называлось оно «Ivy House» (дом плюща). Небольшой дом, построенный в стиле ампир, колонный перестиль которого весь был обвит плющом, высился среди английского парка. Большая терраса выходила на пруд, в котором плавали белоснежные лебеди. За ним, утопая в зелени, белела беседка, состоявшая тоже из колоннады. Повсюду цветы и теплицы.

Внутри дом был обставлен по самому лучшему образцу английского вкуса и комфорта. Анна Павлова, едва проводившая в своем доме один месяц в году, оказалась прекрасной и внимательной хозяйкой.

Порядок и чистота были образцовыми, кухня и обслуживание превосходными. Постройка имела два этажа. В середине здания имелся большой двухсветный холл со стеклянной крышей. Внизу и наверху были расположены жилые комнаты. Внизу в полуподвальном этаже находились службы, и половина этого нижнего помещения была отведена под театральную костюмерную. Здесь по шкафам, выстроенным рядами на манер библиотек и в шахматном порядке, т. е. вдоль и поперек, размещались костюмы, трико, парики, аксессуары, обувь и оркестровки. К этому материалу имелась, разумеется, и инвентарная картотека. Всем этим заведовали специалисты: портниха, прачка, парикмахер и библиотекарь по музыке.

Когда на Анну Павлову, нетерпеливую и неровную, налетал каприз получить «в одну секунду» что-либо хотя бы из какого-нибудь старья, она получала его немедленно.

Она отвела мне комнату рядом со своей, оставив дверь между нами открытой, что позволяло нам болтать и отводить душу до поздней ночи.

Рядом, на том же этаже, находился хороший танцевальный класс, стены которого были из сплошного зеркала. Тут мы вместе и занимались.

Работа в одном классе с Павловой представляла одно удовольствие, но все же ужасно меня поразила.

Я за долгие годы привыкла работать от девяти до двенадцати и за это время проделывала один только станок, середину и, пожалуй, бесконечное повторение какой-нибудь легации.

Анна Павлова проделывала то же самое в каких-нибудь двадцать минут, максимум в полчаса, и кончала смертельной усталостью.

Моя неустойчивость, в свою очередь, удивляла ее. «Я никогда не могла бы работать, как Вы! Да я так никогда и не работала. Если бы мне предложили так работать, я бы лучше отказалась от танцев».

Во время класса Павлова делала какие-то просто детские замечания и так же по-детски объяснить их не умела.

— Подождите! Почему вы это делаете так? А я бы сделала вот так!..

Тут она вскакивала, с головокружительной быстротой что-то проделывала и, не докончив, опять бухалась без сил на стул:

— Вот!

— Не поняла! — говорю я. — Слишком быстро. Разложите движение по четвертям.

Она вновь стремительно вскакивала и столь же быстро проделывала совершенно другую легацию, но объяснить ее не была в состоянии. Это было вообще отличительной чертой неповторяемого и неповторимого гения Павловой: не повторяться! Она, например, при бисировании номера никогда не повторяла его так, как он был ею протанцован. Она на ходу импровизировала каждый раз по-новому.

Словом, примером Павлова служить могла, но объяснений, несмотря на все свое доброе желание, давать не умела. Она была неподражаема.

Эта ее неспособность ни преподавать, ни ставить приводили ее в бешенство:

— Возмутительно, вы понимаете, возмутительно! Я ведь принуждена нанимать всяких дураков-балетмейстеров, чтобы для меня же самой поставить какой-нибудь номер. Это мне стоит безумных денег! И потом у меня ведь на руках труппа... Я перед ней теряю свой авторитет!

В частной жизни Павлова продолжала быть, как и на сцене, «особым явлением».

Анна Павлова говорила скороговоркой, сумбурно, бестолково, бессвязно, перескакивая с одной мысли на другую. В речах ее сквозило нечто детское, чистое, не вяжущееся с реальной жизнью. Она щебетала, как птичка, вспыхивала, как дети, так же легко плакала, смеялась и мгновенно то и другое тут же забывала.

Отношения ее с Дандре носили какой-то просто патологический характер. Обожая его, она обращалась с ним отвратительно, как капризный и больной ребенок, ругала его, придиралась, доводила до слез и отчаяния, потом сама приходила в истерику и валялась перед закрытой на ключ дверью его кабинета, умоляя впустить ее... Добившись прощения, она начинала новую сцену, крича «что она оскорблена, что она сама никогда не простит, что она заболела от горя» и т. д.

Из этих сцен состояла вне работы жизнь этих обожавших друг друга, неразрывно связанных людей, располагавших с виду всем тем, что нужно для счастья.

Существование Дандре представляло подвиг самопожертвования и культа Павловой. Он обеспечивал ей, что называется, «райскую» жизнь. Он был «хозяйкой» дома и хозяином всего их театрального предприятия, стушевываясь во всем и всегда с безропотным героизмом.

Дома у Анны Павловой ни малейших забот не было. Все ее желания были предусмотрены.

В театральном деле Павловой Дандре один вел работу, которая была бы под стать целой канцелярии. Владея всеми языками, он сам вел всю корреспонденцию, телефонные и личные переговоры со всеми странами обоих полушарий; занимался прессой, рекламой, афишами; вырабатывал и устанавливал программы; набирал и пополнял труппу; занимался оборудованием, содержанием и инвентаризацией костюмов, декораций и оркестровок; устанавливал маршруты и обеспечивал передвижение морем и сушей всей труппы и багажа; наконец, он налаживал и устраивал все приемы или выезды Павловой, как и ее взаимоотношения с прессой и художественным миром.

Предприятие Павловой было солидным и серьезным. Труппа в 60 человек, с большим оборудованием,

разъезжала и работала по всему свету круглый год под началом честного и компетентного менеджера Дандре, ничего в свою пользу не бравшего.

Отметим, что в капиталистическом мире менеджеры и театральные агенты являются язвой искусств. Умелым труженикам они обходятся от 10 до 60 процентов, неумелых они, выжав их, как лимон, и сами разбогатевают, — разоряют.

Группа Павловой, нужно воздать ее дирекции должное, являлась привилегированной во всех отношениях.

У Дягилева, например, оклады были средними. Мало того, сам живя в блеске и долгу, Дягилев постоянно задерживал жалование сотрудникам, а многим просто не доплачивал.

Не так дело обстояло в предприятии Дандре — Павловой. Тут, во-первых, платили максимум, ни минуты денег не задерживая. Тут можно было получить аванс. Тут можно было заболеть и лечиться за их счет и после болезни вновь занять свое место в труппе. Можно было даже получить отпуск — дело в то время неслыханное. Словом, не было таких отеческих, материнских и дружеских забот, которых не проявляли к любому члену труппы. Отношения были теплыми, семейными. По воскресеньям Дандре и Павлова не отдыхали. Они устраивали завтрак либо у себя, либо, когда находились в поездке, в ресторане, по очереди приглашая всех сотрудников. При этом, со свойственной ей нервностью, Анна Павлова летала от одного к другому, и сама забывала покушать.

Долгие ночные беседы с Анной Павловой сблизили меня с ней. Из обрывков ее речей выяснились непонятные стороны ее характера.

— Ах, вам не понять, не понять! — горестно восклицала она, — что такое моя жизнь! Я проклятое создание. Я создана, чтобы любить и быть любимой, но я никого не люблю и меня никто не любит...

— Вас обожают!

— Да, да! Все! Я всех обожаю, и все меня обожают. Но это не любовь! Вот Дандре, — вы знаете, как он меня обожает, а не знаете, как я его обожаю! Я только молю бога умереть первой. Пережить его я не могу. Вы скажете, что я дурно с ним обращаюсь? Я его просто обожаю,

и он меня. Поэтому я вправе его «третировать». И верьте, в этом его счастье.

Между Дандре и Павловой стоял еще один вопрос: их брак. История эта, полная романтизма, достойна Жорж Санд.

В дни ранней юности, когда Павлова познакомилась с Дандре, они были людьми «разных кругов». С одной стороны — петербургский человек из общества, принадлежащий к «золотой молодежи», с другой — маленькая, неведомая «малютка из балета». В Павловой еще сидела тогда вся балетная патриархальность, и она мечтала выйти замуж, иметь детей. Дандре в ту пору владели другие чувства. Иметь «малютку из балета», протезировать ей казалось ему забавным и даже шикарным. Но жениться? Полно!

Отрывки этого конфликта Павлова трепетно передавала в своих бессвязных речах, когда мы подолгу беседовали с ней по ночам:

— Да! Я ему говорю: женись на мне и я для тебя сделаю все на свете. А он мне: «Нет! Тебе не замужем быть, а артисткой сделаться». Артисткой? Да что такое артистка? Содержанка? Крепостная? Неудачница? Авантюристка? Не понимаю! Я поначалу боролась. Я начала с горя просто кутить, желая что-то ему доказать!.. И не настаивай Дандре на моей работе, я ни в какие артистки бы не вышла. Но он мне и класс «построил», и вот мне пришлось работать... хотя бы из самолюбия... Потом я уехала в Париж и все позабыла... Потом, когда я имела такой успех, я обо всем вспомнила и успех стал мне нипочем. Он — в тюрьме, и я всем ему обязана!.. А без него чем бы я была? Такой же, как и все наши?! Тут я решила, что без Дандре я жить не могу, и выписала его. А потом, в Америке, — там, знаете, предрассудки, там нельзя жить вместе в гостинице как муж и жена и не быть повенчанными. Ну я и решила... Мы повенчались в церкви, под секретом. Этого никто, кроме полиции, гостиниц и свидетелей знать не должен. Понимаете? Я так ему и сказала: если ты когда-нибудь осмелишься сказать, что мы повенчаны, — все между нами кончено. Я под поезд брошусь. Понимаешь: я теперь «Павлова»! Теперь мне плевать на какую-то «мадам Дандре»! Теперь ты должен делать для меня все на свете. И он молчит. Он знает, что виноват.

Теперь только я, я, я!.. А он пусть терпит! Пусть все думают, что он просто так, «при мне»! Он ведь мой, только мой, и я его обожаю... но я несчастна, несчастна, несчастна!..

В таких припадках проходила вся ее хрупкая жизнь. Бывали, конечно, и антракты. Во время этих антрактов Анна Павлова была еще неистовее:

— Кто осмеливается в моем доме заваривать «ему» чай?

Или:

— Кто осмелился вычистить «ему» башмаки? Только я. Это мое дело. Вон!

Потом опять слезы, опять поворот настроения и работа, работа, работа.

Покинув этот гостеприимный дом и удивительных его хозяев, я все-таки вздохнула с облегчением. До чего хорошо иметь дело с обиденными, но нормальными людьми. Лучше не жить, чем жить в подобной атмосфере.

Наступил 1914 год. Театры закрылись. После перемирия они открылись вновь. Вновь в Париже появились заграничные гастролеры, вновь кратким метеором блеснула и просияла Павлова. В каждый ее приезд мы, разумеется, виделись и проводили вместе отрадные часы. Она с каждым разом казалась нам все более осунувшейся, усталой, нервной.

Я жила тогда в Сен-Жермен, под Парижем. Однажды она приехала к нам в момент, когда мы с мужем работали на огороде. Немедленно она захотела присоединиться к нашей работе.

— Анна Павловна, куда вам! — сказала я. — Во-первых, вы хрупкое создание и вам с лопатой не справиться, а потом на вас туфельки с каблучками. Вы уморитесь и увязнете!

— Нет, нет! Увидите! Во-первых, я крепкая-прекрепкая, я вон всю эту грядку возьму да вскопаю, а туфель не жалко. Они рваные. У меня всю жизнь рваные туфли. Плохая примета...

В ребяческий порядок мышления Павловой входили и суеверия. Она боялась грозы, встречи с попами и всяких других «примет».

Чрезвычайно быстро и ловко она действительно вскопала грядку роз, потом задумалась, заглядевшись

на большой куст чайных роз, и привычной скороговоркой прошептала:

— Вот: когда этот куст умрет — и я умру. Это так. Я знаю.

Потом она пришла в самое веселое настроение и начала описывать свои поездки по белу свету. Она, как ни странно, нисколько не разбиралась в качестве собственного репертуара и к успехам своим относилась скромно и равнодушно. У нее была только одна слабость, оставшаяся за ней еще с петербургской ее жизни: великие князья и их присные. Их похвалы, их присутствие на ее спектаклях имели для нее какое-то большое значение. В ее болтовне то и дело это прорывалось. Она считалась с этим миром во времена его величия и продолжала с ним считаться, даже когда он рухнул. Этим раболепием, впрочем, были заражены все ее товарки по «императорскому балету», воспитанные в этом духе с малых лет в балетной школе, а с первых дней появления на подмостках с заискивающим трепетом засматривавшие в царскую ложу.

Взволнованные ее утомленным и измученным видом, мы с мужем убеждали ее поехать в отпуск, отдохнуть.

— Что вы, что вы! — испуганно залепетала она. — Да разве это возможно? Я должна работать весь год. У меня на руках трупша. Распустить ее — это ведь значит уплатить всем неустойку. Чтобы набрать потом трупшу, нужно будет потратить еще два-три месяца, переставлять номера, перешивать костюмы, терять на целые полгода ангажементы. Да разве это возможно? Это невысказано. Это обойдется в полмиллиона франков и разрушит все, что я за пятнадцать лет каторги наработала! Нет, нет! Если я не имею времени жить, то уж умирать я должна только на ходу, на ногах...

И Павлова упорхнула, оставив у нас впечатление грусти.

Больше мы в живых ее не видели.

На следующий год она проехала через Париж с одного вокзала на другой, не останавливаясь в городе.

Она спешила на гастроли в Гаагу. Здесь легкий насморк, перешедший в стремительное воспаление легких, унес ее в три дня.

Даже к смерти она пошла с той же головокружи-

тельной быстротой, с которой жила и носилась по сцене.

В течение трех дней мы с замиранием сердца следили за газетными бюллетенями о состоянии ее здоровья и на четвертый узнали о том, что ее не стало.

Прах ее был перевезен из Гааги в Лондон. Труппа ее распалась. От ликвидации всего ее имущества осталось около миллиона франков. Их Дандре посвятил культу ее памяти. Он создал «Общество памяти Анны Павловой».

Ежегодно товарищи по сцене устраивают в день ее смерти спектакли, посвященные ее памяти, исполняют в честь ее прежний репертуар, показывают изношенные обрывки фильмов, на которых она заснята. Но все это грустно, как засушенные в альбоме цветы, как все, покинутое жизнью.

Не стало Анны Павловой, и жизнь всех ее творений отлетела и унеслась безвозвратно...

Одно совпадение напомнило нам о казавшемся нам немного смешным суеверии Анны Павловой: тот самый розовый куст, о котором она говорила, как раз в момент, когда она заболела, покрылся, несмотря на уход, ржавыми пятнами и погиб в несколько дней...

В память о ней мы его не заменили.

## **НЕИЗВЕСТНАЯ ФОТОГРАФИЯ И. И. ЛЕВИТАНА**

Публикация К. Н. Суворовой

Архив И. И. Левитана по его просьбе был уничтожен близкими после смерти художника. Погибли, в частности, письма к Левитану А. П. Чехова, В. А. Серова, М. В. Нестерова и др. Сохранившееся документальное наследие крупнейшего русского пейзажиста очень невелико. В Государственной Третьяковской галерее находится часть переписки художника и материалы о его участии в выставках, в ЦГАЛИ — некоторые биографические документы, несколько писем. Небольшое количество писем есть также в отделе рукописей Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина, в Институте русской литературы (Пушкинском доме).

Биография замечательного художника изучена еще недостаточно. Поэтому так ценно выявление каждого нового документа, раскрывающего ту или иную страницу биографии этого удивительно тонкого мастера пейзажа.

Недавно ленинградский художник С. Е. Захаров передал в ЦГАЛИ не воспроизводимую ранее фотографию И. И. Левитана. На фотографии дарственная надпись: «М-лле Мари Малкиель. И. Левитан. 97» (ф. 791, оп. 1, ед. хр. 3).

Мария Самойловна Малкиель была дочерью крупного московского домовладельца Самуила Мироновича Малкиеля. В одном из домов, принадлежавших С. М. Малкиелю, на Тверской улице (угол Малого Гнездииковского переулка) в 1880—1882 годах помещался частный театр А. А. Бренко. Впоследствии в этом доме находилось «Общество искусства и литературы», основанное К. С. Станиславским и Ф. П. Комиссаржевским. Богатая интеллигентная семья Малкиелей поддерживала знакомства с художниками, артистами, писателями. Сестры Софья (детская писательница) и Мария Малкиель дружили с М. П. Чеховой, бывали у Чеховых в Москве, Мелихове, Ялте, переписывались с А. П. Чеховым.

Жизнь столкнула Левитана с этой семьей еще в годы его учения в Училище живописи, ваяния и зодчества. Е. А. Телешова в своих воспоминаниях сообщает: «Я училась в гимназии с третьей дочерью Малкиеля, была с нею очень дружна и часто бывала у них в семье. Раз я сказала, что Левитан, кажется, был очень беден. Тогда одна из старших дочерей говорит: «Да, мама платила за него в школу. Но в то время мы не обратили на это внимания, так как мать была очень добрая женщина, всегда и всем помогала, и случай с Левитаном казался нам заурядным» (ГТГ, рук. отд. 73/36).

Достоверно не установлено, знал ли Левитан, кто вносил за него плату в училище в те годы. Сближение с Малкиелями произошло, по-видимому, позже, когда он стал художником.

Дружба с Малкиелями сохранилась до конца жизни художника. В 1900 году, незадолго до смерти Левитана, С. С. Малкиель писала Чехову: «Милый Антон Павлович! Спешу уведомить Вас, что здоровье Исаака

Ильича очень неважно: он еще очень слаб и лежит в постели» (ГБЛ, ф. 331, к. 5, ед. хр. 25).

Фотографические изображения Левитана очень редки. Фотография, поступившая в архив, интересна и как один из немногочисленных портретов художника и как биографический документ.

## Ф. И. ШАЛЯПИН И ЕГО ДРУЗЬЯ

*(Неопубликованные письма Ф. И. Шаляпина В. В. Андрееву, Л. Н. Андрееву, А. И. Южину, О. В. Аргу-Светловой)*

Публикация Э. В. Харольской

Большая долголетняя дружба связывала Федора Ивановича Шаляпина с Василием Васильевичем Андреевым (1861—1918) — музыкантом, композитором, основателем и руководителем первого оркестра русских народных инструментов.

В начале артистической деятельности Шаляпина на столичной сцене Андреев много помогал ему. В 1894 году, когда Шаляпин приехал в Петербург пробоваться в Мариинский театр и не все удачно складывалось для молодого певца, Андреев поддерживал его советами и дружески ободрял, ввел в круг театральных и музыкальных знакомств. В своих воспоминаниях «Страницы из моей жизни» Шаляпин пишет:

«Я хорошо подружился с В. В. Андреевым, у которого по пятницам собирались художники, певцы, музыканты. Это был мир, новый для меня. Душа моя насыщалась в нем красотой. Рисовали, пели, декламировали, спорили о музыке. Я смотрел, слушал и жадно учился.

...Я был отчаянно провинциален и неуклюж. В. В. Андреев усердно и очень умело старался перевоспитать меня. Уговорил остричь длинные, «певческие» волосы, научил прилично одеваться и всячески заботился обо мне.

...В. В. Андреев особенно близко к сердцу принимал мои неудачи и старался всячески быть полезным мне, расширяя круг знакомств, поучительных для меня» (Ф. И. Шаляпин. Письма, статьи, высказывания, воспоминания. М.—Л., «Искусство», т. 1, 1960, стр. 116—117, 120).

В 1899 году состоялось первое выступление Шаляпина с андреевским оркестром за границей—в Париже. С тех пор Шаляпин часто исполнял в России и за границей русские народные песни в сопровождении андреевского оркестра.

Шаляпин высоко ценил талант Андреева.

По совету и рекомендации Шаляпина Андреев с оркестром в 1909 году предпринял поездку в Англию; выступления оркестра прошли с большим успехом.

В 1913 году оркестру исполнилось 25 лет. На юбилейном концерте оркестр и его руководителя приветствовали писатели, художники, артисты, музыканты. Шаляпин в своей речи сказал: «Ты пригрел у своего доброго, теплого сердца сиротинку балалайку. От твоей заботы, любви она выросла в чудесную русскую красавицу, покоровшую своей красотой весь мир...» (А. Чагадаев. В. В. Андреев. М., Музгиз, 1961, стр. 27).

Очень любил и ценил Шаляпин и мать Андреева — Софью Михайловну Андрееву (урожденную Веселого); она была представительница старинного дворянского рода, получила блестящее воспитание и образование, принадлежала к числу высокообразованных, культурных женщин своего времени. О ней упоминает Шаляпин в публикуемых ниже двух письмах от 12 ноября 1903 года и 14 ноября 1904 года. Эти письма хранятся в фонде В. В. Андреева (ф. 695, оп. 1, ед. хр. 856, л. 1, 2 и об.).



— \* \* \* —

12/XI 903

1

Милый Васюк!

Прости и попроси прощения за меня у твоей мамы. Вчера никак не удалось приехать к вам — зарепетировался.

Посылаю два билета на сегодня. Мой концерт. И буду рад искренно видеть тебя с милой мамой, коей шлю мой сердечный привет.

Жму твою руку.  
Твой Федор Шаляпин.

2

14/XI 904

Дорогой Васюк!

Ты, наверное, уже слышал, что меня заломала проклятая инфлюэнца.

Не могу не высказать тебе моего крайнего огорчения по поводу невозможности моей быть у тебя в концерте. Доктора ни за что не позволяют выходить раньше вторника.

Шлю тебе мой искренний привет и желаю успехов, успехов и успехов, которые как бы ни были велики, все же будут малые в сравнении с твоим очаровательным талантом.

Целую тебя и шлю привет матери.

Твой Федор Шаляпин.

\* \* \*

С Леонидом Николаевичем Андреевым Шаляпин познакомился и подружился на телешовских «средах». Шаляпин часто наезжал в Ваммельсуу (Черная речка) — дачную местность на Карельском перешейке, где жил писатель, не раз читал его рассказы собиравшимся гостям.

Публикуемые письмо и телеграмма относятся к 1909 году, когда Шаляпин с увлечением работал над новой оперой «Дон Кихот», специально написанной для него Ж. Массне. Премьера оперы состоялась в Монте-Карло 19 (6) февраля 1910 года. В Москве опера была поставлена в сезон 1910/11 года. Письмо Шаляпина написано из Парижа, где летом 1909 года он был на гастролях и, в частности, пел партию Ивана Грозного в «Псковитянке». «Маленький мститель», о котором идет речь в письме, — Савва, первый сын Леонида Николаевича и Анны Ильиничны (второй жены Андреева), крестник Шаляпина. Письмо публикуется (не

полностью, так как нижняя часть листа утрачена. В телеграмме, присланной из Петербурга 28 декабря 1909 года, речь идет о каком-то концерте с участием Шаляпина, который не состоялся, потому что по существовавшим тогда правилам артистам императорских театров запрещалось выступать в частных концертах. Письмо и телеграмма находятся в фонде Л. Н. Андреева (ф. 11, оп. 1, ед. хр. 227, лл. 1—2).

1

Париж  $\frac{26}{13}$  мая 1909.

Дорогой мой, любимый друг Леонид.

Ты уже, наверное, получил мою телеграмму. Рад я очень и сочту для себя священным быть крестным отцом твоему маленькому «мстителю». Желаю, чтобы солнышко хорошо согрело его в будущей жизни и чтобы звездочки заронили в его маленькую душу великие искры своего папаша...

О себе скажу: — занятие мое веселое — знай себе пой — вот я и пою, однако все же и веселье надоедает, и я мечтаю о том, как буду через полтора м[еся]ца ловить рыбу у себя в деревне.

Вчера пел Ивана Грозного в первый раз. Слава богу, французам нравится, и спектакль прошел с огромным успехом и для меня и для некоторых моих товарищей. Замечательную оперу буду петь в будущем году в Монте-Карло — «Дон Кихот». Чудесно сделано либретто Henri Cain и отлично написана музыка Massenet — лишь дал бы бог мне разума и сил. Надеюсь, что и ты соберешься, наконец, и махнешь в этот град Мамона. Это тебе следует, потому [что] там в игорном доме люди, хотя и одеты все во фраки, однако их видно совершенно...

2

28 декабря 1909 г.  
Петербург.

Дорогой друг, прости задержку ответа. Всячески хлопотал [о] разрешении участвовать. Не разрешают. Дирекция строга. Когда же будешь [в] Петербурге? Очень хочу тебя видеть. Приехал бы сам, да пою почти

каждый день. Страшно занят «Дон Кихотом». Замечательная вещь. Обнимаю тебя и сына и святого духа — супругу. Аминь.

Твой Федор.

\* \* \*

Всякое проявление таланта в людях всегда радовало Шаляпина, и он, сам много претерпевший от неустроенностей актерской жизни, часто просит своих друзей — театральных деятелей помочь тому или иному собрату по искусству.

В этом отношении очень характерны публикуемые письма Шаляпина к Александру Ивановичу Южину, занимавшему с 1907 года пост директора Малого театра.

К сожалению, нам не удалось проследить творческие судьбы Г. И. Черновой, Т. М. Максимовой, И. П. Пеняева, А. И. Третьяковой, за которых он просит, так искренно убежденный в их способностях.

Мы знаем только, что И. П. Пеняев в 1914 году, а Г. И. Чернова — в 1916 году были зачислены экстернами в труппу Малого театра. О Пеняеве (ум. в 1929 г.) известно также, что он работал вместе с Ф. И. Шаляпиным в Уфе и Баку, что он библиограф и историк русского театра и что он собирал материалы к биографии Шаляпина и писал о нем.

В одном из писем упоминается директор императорских театров В. А. Теляковский (1861—1924), часто приезжавший в Москву, в другом письме говорится о «Псковитянке», поставленной в кино. Этот фильм под названием «Царь Иван Васильевич Грозный» был поставлен режиссером А. И. Ивановым-Гаем в 1915 году. Кроме Шаляпина и Г. И. Черновой, в нем участвовали Б. М. Сушкевич, молодой М. И. Жаров и др.

Публикуемые четыре письма взяты из фонда А. И. Южина (ф. 878, оп. 1, ед. хр. 2212, лл. 2 и об., 7, 15 и об., 19 и об.); первое — от 8 октября 1908 года и третье — от 21 ноября 1916 года — имеют авторскую дату; второе датируется по содержанию 1911 годом; четвертое не поддается точной датировке и, по-видимому, может быть отнесено к 1910—1917 годам. Все письма написаны из Москвы.

8/Х 908 г. Москва.

Дорогой Александр Иванович, во-первых, пользуюсь случаем сказать тебе — здравствуй, а во-вторых, извинившись предварительно за беспокойство, представить тебе моего старинного приятеля актера Пеняева, который и передаст тебе все, что гложет его сердце и душу. Если можешь, окажи ему поддержку.

Целую тебя.  
Твой Федор Шаляпин.

Дорогой Александр Иванович.

Артистку Т. М. Максимова, которой, уезжая в день нового года, я дал к тебе свою карточку, я лично не видел на сцене, но много слышал о ней лестного от понимающих людей.

Зная же, как трудно даровитому даже человеку идти прямыми путями вперед, я очень хотел бы принести ей посильную пользу у тебя — человека чуткого, как раз такого, где место быть на страже искусства.

И я был бы очень рад, если бы мое маленькое вмешательство помогло талантливому человеку шагнуть вперед.

Жму твою руку.  
Твой всегда любящий Ф. Шаляпин.

21 ноября 1916.

Дорогой мой Сашенька!

Мне очень совестно, что так часто приходится беспокоить тебя. Прости уж!

Подательница этого г-жа Чернова, провинциальная актриса, играла со мной в кинематографе Веру Шелогу в «Псковитянке».

Без особых претензий хотела бы попасть в Малый театр в качестве сотрудницы, требования ее очень скромные, человек она очень хороший, и мне так было бы приятно, если бы что-нибудь из этого вышло.

Если можешь, прошу — сделай что-нибудь для нее. Она все объяснит тебе лично.

Будь здоров, люблю тебя и обнимаю.

Твой Ф. Шаляпин.

4

Дорогой Саша!

Приехал Теляковский. Не забудь поговорить с ним об Анне Иосифовне Третьяковой. С Теляковским я говорил о ней уже давно.

Результат сообщи, будь добр, мне по адресу, который узнаешь по телефону 269-91.

Меня очень интересует этот вопрос, потому что я больше чем верю в способности этой русской славной бабы.

Извини, что беспокою.

Позволь лишний раз сказать тебе о моих сердечных чувствах и расположении к тебе.

Ф. Шаляпин.

\* \* \*

Безусловный интерес представляет письмо Шаляпина от 3 ноября 1937 года из Парижа к О. В. Арди-Светловой — и потому, что это одно из последних писем Шаляпина, и потому, что оно проникнуто теми чувствами и настроениями, которые владели им в конце жизни.

Ольга Васильевна Арди-Светлова (1868—1947) — известная провинциальная актриса, с 1918 года — режиссер Саратовского драматического театра и преподаватель студии при театре. В 1937 году в сборнике «Русский провинциальный театр» (М.—Л., «Искусство», 1937) Арди-Светлова опубликовала свои мемуары «Начало пути», где рассказала о своих впечатлениях от встреч с Шаляпиным, когда 18-летний Шаляпин поступил хористом в труппу Т. О. Любимова-Деркача. В частности, она писала: «Положено ему было Деркачом 25 рублей в месяц. Но очень скоро он увеличил ему жалованье до сорока. Деркач прекрасно разбирался в своем деле и очень любил хорошие голоса в хоре... Голос Шаляпина резко выделялся из хора своей красотой

и мощью. Уже скоро он начал петь ответственные партии — Султана в «Запорожце за Дунаем», Петра в «Наталке-Полтавке», а в дивертисменте арию Сусанина «Чуют правду» (стр. 162—163).

В публикуемом письме Шаляпин как раз вспоминает совместную работу в труппе Т. О. Любимова-Деркача, с которой они кочевали по волжским и уральским городам и по Средней Азии.

Упомянутое Шаляпиным «убежище» — это «Убежище для престарелых артистов», основанное в Петербурге в 1896 году М. Г. Савиной, в настоящее время — Ленинградский дом ветеранов сцены.

Шаляпин бывал в «убежище» и хорошо знал многих из его обитателей.

Письмо Шаляпина поступило в ЦГАЛИ вместе с архивом Ленинградского дома ветеранов сцены (ф. 2341, оп. 2, ед. хр. 59).

3/XI.37 г.

Глубокоуважаемая Ольга Васильевна!

Чем дальше мы идем в глубину жизни, тем светлее становится прошлое. Мне так отрадно и радостно было прочитать Ваши воспоминания юности и так приятно было вспомнить самому и Деркача и мои нелепые подвизания в труппе.

Мне кажется, что в Самаре в 1891-м (а не в 1890-м) я имел честь играть с Вами вместе Остапа в «Ой, не ходи, Грицю» — не помню, почему мне поручили тогда эту роль, — впрочем, это был случай (столь счастливый для меня), потом роль играл Рассудов-Кулябко.

Но я хочу Вам сказать вот что: глубокое впечатление от Вашего драматич[еского] таланта, сильного и прекрасного, осталось у меня на всю жизнь. И «Жидивка-выхрестка», и «Невольник», и «Грицю» и много других Ваших прекрасных ролей часто в воспоминаниях наполняют мою душу чувствами высокими. Это незабываемо!!!

Кроме того, отлично помню и остро переживаю наши путешествия и в Бузулук, и Уральск, и Оренбург, и Закаспийский край, и вплоть до Баку.

Ах, как было беспечно и молодо!

Спасибо Вам на добром слове!

Я давно когда-то бывал в убежище и, конечно,

тогда встречал там много старых актеров, меж которых я провел молодость. Теперь, увы, их уже нет!

Желаю Вам здоровья.

Душевно Ваш Федор Шаляпин.

## МИХАИЛ ЧЕХОВ ОБ ИТАЛИИ

*(Из черновых записей)*

Публикация И. И. Аброскиной

Имя Михаила Александровича Чехова тесно связано с 1-й студией Художественного театра и МХАТ-2. Огромную роль в формировании Чехова и как актера, и как режиссера, и как педагога сыграла «школа» Станиславского, его театральные уроки. По собственному признанию Чехова (в его известной книге «Путь актера». Л., 1928), Станиславский тщательно следил за его театральным развитием и немало времени уделял ему, знакомя «с начатками своей системы». Известны отзывы Станиславского об игре Чехова во многих спектаклях: «Гибель «Надежды», «Сверчок на печи», «Ревизор» и др. Чехов создал и свое собственное направление в театре. Его всегда отличали стремление к правде в искусстве, тщательная отделка образа, богатство воображения, умение прекрасно импровизировать, глубокий психологизм.

Еще до недавнего времени архива Чехова в ЦГАЛИ не было. Архив Чехова хранился за границей, в Лос-Анджелесе, у вдовы артиста К. К. Чеховой. Создание фонда Чехова началось в ЦГАЛИ в 1959 году.

Несмотря на то, что фонд Чехова поступил в ЦГАЛИ только частично, мы можем представить себе по его материалам некоторые стороны и актерской, и режиссерской, и педагогической деятельности Чехова. О сложном актерском пути исканий и открытий нам говорят записи Чехова, фотографии в ролях (Калеб — «Сверчок на печи», Эрик XIV в одноименном спектакле, Хлестаков — «Ревизор», Гамлет и др.), большое количество рецензий и отзывов прессы советской и зарубежной, переписка (с Андреем Белым, В. Э. Мейерхольдом,

Вл. И. Немировичем-Данченко, И. Н. Берсеневым и др.), в которой отразились его взгляды на искусство театра. Так, письмо А. Белого о постановке «Петербурга» — это целый трактат о творческой лаборатории драматурга. А Мейерхольд на маленьком клочке бумаги пишет записку о спектакле «Дело» настолько важную для Чехова, что он хранит ее всю жизнь: «Дорогой Мих[аил] Александрович, Вы чудесны в роли Муромского. Поздравляю Вас с новой победой. И спектакль в целом — превосходный спектакль. Привет. В. Мейерхольд. 7-II-1927» (ф. 2316, оп. 1, ед. хр. 51).

Педагогическая работа Чехова, начатая еще в период создания так называемой «Чеховской» студии и продолжавшаяся до последних дней его жизни, отразилась в лекциях об актерском и режиссерском мастерстве. В них анализируется творчество Станиславского, Немировича-Данченко, Мейерхольда, Таирова. Разбор сделан с обычных для Чехова психологических позиций, в чем-то субъективно, но очень интересно. Жизненная правда, проникновение в суть предмета, воображение, выходящее за пределы того, что мы можем увидеть или представить, красота на сцене, свобода и смелость в выборе творческого метода — вот вопросы, которые поставлены в этих лекциях.

Исследователь может также по имеющимся материалам создать впечатление о Чехове-художнике: в архиве много эскизов декораций и набросков костюмов к спектаклям, рисунков, шаржей.

Нельзя не отметить литературную часть архива Чехова — его инсценировки сказки Л. Н. Толстого «Об Иване-дураке и его двух братьях», повести Ч. Диккенса «Сверчок на печи», романа Сервантеса «Дон Кихот» и даже киносценарий «Угрюм-река» по повести Вячеслава Шишкова. Здесь сказывается широта творческих интересов Чехова, умение увидеть нужный материал у самых, казалось бы, разных авторов самых различных исторических эпох. В фонде есть также воспоминания о Рахмашинове, шуточные стихи.

Публикуемый ниже набросок о Венеции очень характерен для литературной манеры Чехова; он написан Чеховым после поездки в Италию летом 1926 года и является, возможно, черновым материалом для уже упоминаемой книги «Путь актера».

Следует напомнить, что тема Италии, образы ее культуры являются одной из приметных тем русской литературы и русского искусства. Мы знаем многих русских писателей и поэтов, художников и скульпторов, композиторов и артистов, так или иначе рассказавших миру об Италии. В Италии был Гоголь, творил Александр Иванов, итальянская тема заняла большое место в живописи Карла Брюллова и Ореста Кипренского. Немало лет прожил на Капри и А. М. Горький. Все мы знаем итальянские стихи Александра Блока. На подмостках итальянских театров звучали голоса Шаляпина и Собинова.

По-своему увидел Италию и Михаил Чехов.



### О ВЕНЕЦИИ

Я влюблен! Моя возлюбленная — прекрасная, стройная девушка в черном. Но это не траур. Это стиль ее. Она не знает, почему она носит черное платье, но знает, что оно к ней идет. Она стройная, тонкая, нежная, гордая и тоже влюбленная — она любит свою красоту и не может, не хочет, не смеет забыть ее. Из всех стран приезжают к моей возлюбленной на поклон. К ней приближаются трепетно. Зачарованные, стоят, стоят перед ней мои соперники и хоть на мгновение, но забывают себя совершенно. Она же встречает всех одинаково спокойно, приветливо, с улыбкой, но гордо. Я впервые приехал к ней ночью, и ночью она приняла меня. Она зажгла таинственные огни и позволила мне пройти в свои покои. Я полюбил ее сразу, всем сердцем, до мучительных слез и до боли. Имя моей возлюбленной известно всему миру — ее зовут В е н е ц и я! Каждое утро выпускает она своих голубей на площадь Святого Марка и смотрит на нас, на всю толпу влюбленных, смотрит, как мы кормим голубей, стараясь выразить этим нашу любовь, обожание, страсть! Она слушает восторженный, но затаенный шепот и тысячи вздохов, которые мы посылаем ей с площади Марка. И мы все, не стыдясь, улыбаемся. И друг на друга мы смотрим с улыбкой, мы не ревнуем ее, мы понимаем, что нельзя не любить ее.

## ЛИСТАЯ СТРАНИЦЫ АЛЬБОМА...

(Блок, Чехов, Репин в альбоме А. С. Вознесенского)

Публикация Т. А. Степановой

Малоизвестные, подчас забытые имена не всегда привлекают внимание исследователей. Однако в архивах таких лиц можно обнаружить весьма интересные, подчас уникальные документы.

В этом плане большую ценность представляет коллекция Александра Сергеевича Вознесенского (1880—1939), автора многих популярных в начале нашего века пьес: «Цветы на обоях», «Актриса Ларина» и др., а также одного из первых русских сценаристов, по сценариям которого в 1911—1918 годах было поставлено более 20 фильмов. Кроме того, Вознесенский был и первым кинотеоретиком, пытавшимся в своих статьях обосновать теорию немого кино. Ныне имя его незаслуженно забыто. Оно не попало даже в недавно вышедший «Кинословарь».

Имея широкий круг знакомств в литературно-театральном мире и будучи на протяжении всей жизни страстным коллекционером, Вознесенский собрал большое количество автографов, фотографий, большие подборки вырезок из газет со статьями и портретами известных писателей, режиссеров, художников и т. д. О встречах с некоторыми из них были написаны интересные воспоминания (до настоящего времени неопубликованные), которые могут служить своеобразным комментарием к собранным материалам.

Коллекция Вознесенского наклеена в альбомы (их 24). Не имея возможности рассказывать подробно обо всех, обратимся к одному из них, наиболее интересному (ф. 2247, оп. 1, ед. хр. 31).

Перевернем обложку. На первой же странице — автограф широко известного стихотворения А. А. Блока «Унижение» («В черных сучьях дерев обнаженных»), написанного в 1911 году, а опубликованного впервые в 1913 году в журнале «Северные записки». В этой рукописи есть отклонения от канонического текста стихотворения (в 3-й строке эпитет «осужденные» заменен другим, и мы читаем: «К эшафоту на казнь обреченных поведут на закате таком»; в последней строфе 35-я

строка, другая глагольная форма: «И вонзи мне, мой ангел вчерашний, в сердце острый французский каблук» вместо «Так вонзай же...»). Это позволяет предположить, что запись была сделана до 1913 года. Каким образом стихотворение попало к Вознесенскому, установить не удалось, так как не сохранилось каких-либо сведений о его знакомстве с поэтом.

Следующую страницу альбома занимает письмо А. П. Чехова И. М. Кондратьеву, секретарю Общества драматических писателей и композиторов. Переписка Чехова и Кондратьева завязалась в 1889 году и продолжалась много лет, но была ограничена узким кругом деловых вопросов. В письме от 19 января 1895 года (о котором идет речь) Чехов, как и в предыдущих письмах, сообщает адрес, по которому удобнее выслать гонорар, и благодарит Кондратьева за присылку каталога пьес, изданных обществом. Подлинник письма оказался у Вознесенского случайно, а возможно, был передан ему самим адресатом, которого он несомненно хорошо знал. Публиковалось это письмо до последнего времени по копии, снятой Кондратьевым и хранящейся в ЦГАЛИ.

В альбом вклеено много писем, адресованных самому Вознесенскому. Значительный интерес представляет письмо Л. Н. Андреева, который был хорошим знакомым Вознесенского. Письмо Андреева было опубликовано в 1922 году в альманахе «Трилистник». Однако сейчас альманах стал библиографической редкостью, и поэтому есть смысл подробнее остановиться на содержании письма.

Дата отправления его — 17 февраля 1912 года. Андреев пишет об огромном творческом напряжении, в котором он находится:

«...Сейчас я и в смешном и в печальном положении: все думаю и стараюсь о том, чтобы из часа сделать два и из одной человеческой жизни — две или три. Каким-то шквалом налетела на меня работа, замыслы, планы; демон живописи и красок борется с богом литературы, хочу объять необъятное, раздираюсь на части. А в часу все по-прежнему 60 коротеньких минут, и нужно спать, и нужно есть, и гулять (о, чтобы черт взял гулянье и сон!), и лжет здоровье, сердце не справляется со всей кровью и трещит, как плотина в половодье. Драма,

от. Лопатина, Москва Курск. 1. 95  $\frac{12}{1}$

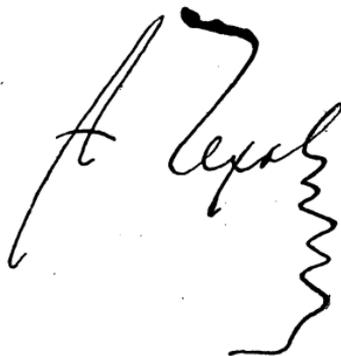
Многоуважаемый?

Шов Максимович!

Будете добры сделать распоряжение касаясь  
копировки; укажите кем посланы его в редакц.  
"Русский Массин" для передачи им.

Благодарю за внимание

Михаил Васильевич



о которой Вы слышали, еще не кончена: не вышел чет-  
вертый акт, и приходится заново писать его, и это бы  
пустяки, если бы не живопись; и живопись тоже бы  
пустяки, если бы не так много замыслов. Еще одно  
только начато, а в голове и глазах уже стоит другое —  
и третье — и четвертое!.. На днях, даст бог, кончу  
драму и на месяц провалюсь в краски, перестану  
существовать, стану тенью. А в часу по-прежнему  
60 минут, и это воистину ужасно!»

Затем Андреев сообщает Вознесенскому (предлагавшему предоставить упомянутую драму «Катерина Ивановна» для постановки Незлобинскому театру) о своем намерении передать ее в Художественный театр:

«...Во-первых, четвертый акт еще не написан, и слава будет богу, если напишу еще недели через две, во-вторых — я только что вступаю в переговоры с Художественным театром относительно будущего сезона, и до окончания переговоров ответа дать не могу. Наконец, третье соображение — я решительно не собирался ставить пьесу в этом сезоне и думаю как раз начать его сезон будущей...»

Андреев пишет об окружающей его атмосфере непонимания и недружелюбия со стороны русской критики, что сильно тяготило его. В частности, он упоминает имена известных критиков тех лет — Александра Алексеевича Измайлова (1873—1921) и Юлия Исаевича Айхенвальда (1872—1928).

«...Много работал этот год и устал, а главное: устал от того напряжения, тревоги и тяжелого состояния, в каком держат меня российские критики и отчасти читатель. Дух бодр, но плоть немощна, и невозможно жить годами в атмосфере травли, недоброжелательства, ежедневно сталкиваясь с проявлениями жестокого хамства, быть, одним словом, еще живым русским писателем — и не похворать от этого немножко. Ах, если бы они там на Западе знали и понимали, что у нас делается, в нашей милой домашней обстановке! Конечно, я рассчитываю устоять, но обидно и попросту глупо, что так много сил тратится на совсем постороннюю и совсем ненужную борьбу. Когда Атлант поднимал на свои плечи землю, ему, вероятно, не подставляли ножку, не дергали его за штаны, не щекотали под мышкой и не уговаривали: брось, дядя, все равно не подымешь! А тут с ограниченными, отнюдь не атлантовскими силами, но его, если хотите, задачами — приходится жить и работать в мире измайловых и айхенвальдов, в их собственном, засиженном, приятно загаженном мире. Разве не они собственники жизни, выселяющие на тот свет беспокойных квартирантов, а потом на облупленных стенах своей собственности прибывающие мраморную доску: «здесь умер такой-то»? Если бы в

сутках было 48 часов (я и запрашиваю-то немного), я бы написал историю нового Дон Кихота и нового Санчо Пансо: попросту взял бы умного и дурака, подружил бы их и отправил их в мир приключений. И дурак везде был бы дома, и свой, и родной, и желанный: на улицах всех городов, в академиях, парламентах, партиях, домах терпимости, каторгах и кабаках, а умному везде, и в академиях и в публичных заведениях, читали бы мораль за его крайнюю неуместность...»

В альбоме Вознесенского имеется также письмо И. Е. Репина, относящееся к 1926 году. Историю этого письма лучше всего объясняют воспоминания самого Вознесенского, хранящиеся в его фонде (ф. 2247, оп. 1, ед. хр. 22): «...Почитая Репина как ярчайшего представителя реализма в искусстве,— пишет он,— зная проводимую им безупречную линию первенства содержания над формой, помня о его великом труженичестве ради принципа «правдивости» художника, я решил написать о Репине специальную книгу. И естественно, обратился к нему с просьбой о материалах... Илья Ефимович немедленно ответил мне из Куоккалы в Днепропетровск, где я тогда проживал, следующим письмом...» (лл. 161, 162).

Приводим полностью это письмо, наклеенное Вознесенским в альбом.

1926 17—4 ст. ст.  
VII

Милостивый государь Александр Сергеевич, надо иметь окаменевающее сердце 82-л[етнего] старика, чтобы так грубо оттолкнуть Ваше любезное предложение и даже этак некультурно; но во имя правды, я должен так поступить; у меня есть на это много причин. Первая — моя совесть давно уже тяготится этой незаслуженной славой, а она инерцией, как снежный ком, все накатывается. И если у старика еще есть искра правды, то, живя столько лет, он не может не видеть, из многих сравнений, что он самый обычный человечешко; а художник — весьма посредственный и только, благодаря своей любви к искусству, которой он и обязан своим трудолюбием и плодовитостью (чем и объясняется его сомнительный успех). (Примечание Репина на полях: «Большая плодовитость очень плохая примета»).

Ну, все это не существенно, можно и прекратить... Советую бросить это предприятие, т. е. писание обо мне: все это весьма устарело, никому более не нужно, и я Вас очень прошу не увеличивать бесполезнейших печатных листов...

Вот просьба к Вам:

Если увидите Дмитрия Ивановича Эварницкого, то передайте ему мой очень запоздалый ответ. Он выразил желание уже порядочно времени назад иметь в музее что-нибудь моей работы. И я все думал, думал и ничего не находил. Но, получив Ваше письмо, в кот[ором] упоминается сей высокопочитаемый земляк-профессор, я вдруг вспомнил: есть, только надо поискать — проект памятника Тарасу Григорьевичу Шевченко. Некогда был объявлен конкурс — (много времени прошло с тех пор) — тогда, по первому зову я стал чертить простым пером один, другой — несколько чертежей... Разработать не хватило пороку, и я все это бросил. Теперь музей, если он найдет это достойным, может поместить это, как найдет удобным. И по получении ответа от Д. И. Эварницкого я найду и пришлю ему эти наброски, если они пригодятся, а если нет, то прошу извинения за хлопоты. С совершенным уважением к Вам Ил. Репин.

В Москву я не собирался; и даже не тужу, что и в Питер не поеду. Здоровье плоховато, как и должно; и я забочусь ликвидировать свои дела... где уж ездить...»

Дмитрий Иванович Эварницкий (или Яворницкий, 1857—1940), о котором пишет Репин, — известный историк, этнограф и археолог; с 1907 года возглавлял работу исторического музея в Екатеринославе (ныне Днепропетровск). Репин и Эварницкий были связаны многолетней дружбой (некогда Эварницкий позировал художнику для одной из фигур картины «Запорожцы»). В 1900 году, когда было принято решение о сооружении памятника Т. Г. Шевченко в Киеве, Эварницкий вошел в состав организационного комитета. Репин был увлечен идеей создания памятника великому kobзарю и тогда же сделал несколько эскизов проекта памятника. Но в феврале 1914 года юбилейный комитет был распущен по распоряжению министра внутренних дел, и к столетию со дня рождения Шевченко памятник сооружен

не был. Через много лет Эварницкий обратился к Репину с просьбой передать в музей сохранившиеся наброски памятника. Репин ответил ему 1 декабря 1928 года.

«К счастью моему, мое последнее искание памятника Тараса Григорьевича Шевченко увенчалось находкой, правда, плохой,— нашлось два наброска. Мне хотелось изобразить нашего великого поэта на каторге. С тачкой, на работе, он отъехал подальше, приспособил свою тачку вместо столика и писал на ней свои стихи и вирши. Я еще не теряю надежды найти другие, более удачные рисунки этого проекта».

«...Посылаю Вам только один эскиз,— писал он в письме от 14 декабря 1928 года,— а над другим надо еще поработать». (И. Е. Репин. Письма к художникам и художественным деятелям. М., «Искусство», 1952, стр. 276).

С Репиным же сам Вознесенский неоднократно встречался еще в предреволюционные годы, когда он был частым посетителем репинских «Пенатов».

Имеет свою историю и письмо Вл. И. Немировича-Данченко, написанное в 1928 году. Вознесенский высоко ценил Немировича-Данченко как режиссера, особенно подчеркивая значение для Художественного театра его организаторского таланта, умения руководить коллективом. В 1922 году, обеспокоенный положением в русском кинематографе, Вознесенский обратился через журнал «Экран» (№ 31, 1922 г.) с открытым письмом к Вл. И. Немировичу-Данченко и К. С. Станиславскому, в котором призывал их «прийти к искусству экрана, изучить и узнать его и для него работать». В то время Немирович-Данченко не откликнулся на этот призыв. Через четыре года, в 1926 году, он, находясь с Художественным театром на гастролях в Америке, был приглашен в Голливуд для участия в постановке фильмов. Предложение им было принято. Немирович-Данченко в своих письмах пишет А. В. Луначарскому о желании «подойти вплотную к кинематографу, изучить его технику, поискать путей наполнения его новым содержанием» (Л. Фрейдкина. Дни и годы Вл. И. Немировича-Данченко. Летопись жизни и творчества. ВТО, 1962, стр. 396). Но голливудская система кинопроизводства вскоре разочаровала Немировича-Данченко, и по воз-

вращении на родину он работой в кино уже не интересовался. Эти факты объясняют содержание письма, направленного им Вознесенскому в феврале 1928 года:

16 февраля 1928 года. Москва.

Многоуважаемый Александр Сергеевич, я очень рад был получить Ваше письмо. В своей работе в то время, когда я приближался к кино, я очень часто вспоминал Ваш призыв.

Душевно благодарю Вас за Ваш горячий привет. Буду ли я работать в кино — еще не знаю. Должен признаться, что он [кинематограф] не зажег меня, и я с радостью думаю о работе чисто театральной. Но если бы я начал, то, конечно, не забуду о Вас.

Крепко жму Вашу руку.  
Вл. Немирович-Данченко.

Занимаясь теоретическими проблемами кино, Вознесенский для подтверждения своих взглядов обращался к самым разнообразным, иногда неожиданным, источникам. В его альбоме хранится письмо к нему академика И. П. Павлова. Вот что рассказывает об этом письме в своих мемуарах Вознесенский:

«...Когда в 1924 году вышла моя книга «Искусство экрана», у нее нашлось немало противников. На основании долгого киноопыта я технику актерского исполнения строил на специальном педагогическом приеме, названном мною «методом мысле-чувства». Тогдашние же «киноки» (как они сами себя называли) и представители других формалистических киногоруппировок основой актерского исполнения почитали физкультуру, биомеханику, а то и просто акробатику. Наиболее серьезничающие из них подводили под свои теории, в качестве научной базы, учение об условных рефлексах проф[ессора] Павлова».

«Киноки», о которых упоминает здесь Вознесенский,— группа молодых кинодокументалистов 20-х годов, отрицавших художественную кинематографию и противопоставлявших ей кинохронику; биомеханика — метод работы с актерами, выдвинутый В. Э. Мейерхольдом.

«...Я хотел все же проверить правильность их

утверждений у истоков павловского учения,— писал дальше Вознесенский.— И решил обратиться с запросом по этому поводу к самому И. П. Павлову. Я написал ученому письмо из Днепропетровска, где тогда (в 1927 г.) проживал, и обратной же почтой получил от Ивана Петровича ответ. Чтобы невольно не повлиять тоном своего письма на характер этого ответа, я составил запрос вполне объективно: как любознательный ученик, я спрашивал мнения авторитетнейшего из учителей о возможности применения его теории к педагогической области киноискусства» (ф. 2247, оп. 1, ед. хр. 22, л. 185).

Павлов ответил Вознесенскому следующим письмом:

7 октября.

Многоуважаемый Александр Сергеевич! Мне не думается, чтобы учение об условных рефлексах при теперешнем его состоянии было бы очень полезно для решения Вашей задачи. Но если Вы желаете все же попробовать, то я рекомендую Вам обратиться на месте, у Вас же, к профессору университета или медицинского института Василию Михайловичу Архангельскому, занимавшемуся у меня условными рефлексами и теперь продолжающему их разрабатывать.

С уважением И. Павлов.

«...Беседа с В. М. Архангельским,— продолжает Вознесенский,— легко убедила меня в абсолютной правоте И. П. Павлова. Сложные творческие рефлексы никак не умещаются, конечно, в тех начальных схемах великого открытия, какие вполне освоены уже наукой. Возникали, разумеется, «побочные» интересные вопросы на эту тему, но основное сомнение было разрешено, и больше беспокоить по этому поводу И. П. Павлова я не считал, конечно, возможным...» (там же, л. 186).

Помимо этих писем, в альбоме хранится значительное количество других автографов. Часто это лишь вырезанные из писем подписи-автографы, но принадлежат они таким выдающимся людям, как Н. А. Римский-Корсаков, М. Г. Савина, В. Э. Мейерхольд, А. Я. Таиров, В. В. Маяковский и др.

Есть в альбоме и интересные фотографии. Одна из них изображает гостей в доме Репина «Пенаты» в Куоккале. «...У меня сохранилось несколько снимков,—

пишет в своих воспоминаниях Вознесенский,— сделанных на одной из «сред» специально приехавшим из Петербурга фотографом. В этот день Л. Н. Андреев читал в «Пенатах» недавно законченную им пьесу «Не убий» ... На фотографии можно видеть старика драматурга Неvejeина, пользовавшегося тогда большой популярностью среди молодежи профессора Сперанского, критиков Чуковского и Львова-Рогачевского, беллетриста Свирского, поэта Льдова, множество «литературных дам» и чуть ли не позади всех маленькую голову Репина, пытливо поглядывающего из-за очков на это сонмище «званных» и «незванных» своих гостей. Многие ведь привозили с собой на «среды» добрых знакомых, жен, сестер и даже детей. По-видимому, в тот же день и тот же фотограф снял нас при отъезде из Куоккалы на вокзале. Здесь на снимке видны на первом плане Л. Н. Андреев (без усов: он «играл для себя» в ту пору роль норвежского моряка) с сыном и сестрой, артист Ходотов, профессор Венгеров, а за ними драматург Фальковский, жена Андреева, режиссер Лаврентьев, неизменный в «Пенатах» Корней Чуковский, футурист Кульбин в военной фуражке, поэтесса Изабелла Гриневская, бороды Аронсона и моя и среди всех нас, холодных и хмурых, весенним лучом согревающее снимок чудесное лицо Ларисы Рейснер...» (там же, лл. 158, 159).

Обзор одного из двадцати четырех альбомов А. С. Вознесенского достаточно убедительно характеризует историко-литературное значение его коллекций.

## «ДЕНЬ И НОЧЬ НА ПОСТУ ЧАСОВЫМИ...»

*(Письма А. М. Коллонтай к грузьям)*

Публикация В. Н. Колеченковой

Александра Михайловна Коллонтай (1872—1952) — человек примечательной судьбы, революционер, блестящий трибун, один из первых бойцов ленинской гвардии дипломатов. Своеобразная писательница, автор книг «Большая любовь», «Любовь пчел трудовых»,

«Василиса Малыгина» и др., Коллонтай оставила богатое эпистолярное наследство. Только в ЦГАЛИ хранится свыше тысячи семисот ее писем к В. Э. Мейерхольду, С. М. Эйзенштейну, Н. Д. Телешову, В. М. Инбер, И. Северянину, П. С. Когану и др. Из этой обширной переписки для данной публикации отобраны письма Коллонтай к ее ближайшим друзьям, относящиеся к периоду дипломатической работы. Публикуются четыре письма Татьяне Львовне Щепкиной-Куперник (1874—1952) — известной писательнице, переводчице (№ 1, 2—ф. 571, оп. 1, ед. хр. 755, лл. 33—36, 56; № 7 — ед. хр. 758, лл. 37—39; №10 — ед. хр. 759, л. 39); одно письмо Вере Леонидовне Юреновой (1876—1962) — талантливой советской актрисе, автору нескольких книг о театре, в том числе и «Записок актрисы», о которых, вероятно, идет речь в публикуемом письме (№ 6 — ф. 2371, оп. 1, ед. хр. 226, лл. 7, 8); и, наконец, пять писем Зое Леонидовне Шадурской (1873—1939) — «другу всей жизни», сестре В. Л. Юреновой (№ 3 — ф. 2371, оп. 1, ед. хр. 558, лл. 54—55; № 4, 5 — ед. хр. 559, лл. 15—18, 55—57; № 8 — ед. хр. 571, л. 19; № 9 — ед. хр. 572, лл. 16—17).

Коллонтай и Шадурская познакомились еще детьми в конце 70-х годов прошлого века в Болгарии, где служили их отцы. Участница революционного движения, Шадурская примыкала к социал-демократам с начала 1900-х годов, в 1905 году занималась сбором денежных средств для партии, снабжением оружием, в годы реакции сотрудничала в социал-демократической печати, была арестована. В 1912 году эмигрировала за границу (Брюссель, Берлин, Париж). В мае 1917 года возвратилась из эмиграции в Россию, по распоряжению Временного правительства была арестована вместе с Коллонтай. Позднее — сотрудник торгпредств СССР в Париже, Берлине, Стокгольме. Неоднократно бывала (гостила, лечилась) у Коллонтай в Осло (в 1926 и 1928 гг.), в Стокгольме (в 1935 г.).

Через бурные десятилетия протянулись связывающие Коллонтай, Шадурскую, Юренову, Щепкину-Куперник нити «созвучия, понимания, близости». В ЦГАЛИ хранится 1558 писем Коллонтай к ним за 45 лет жизни. По признанию Александры Михайловны, эти друзья были нужны ей «для работы, для души,

для творчества». В них она видела умных собеседников, мнением которых дорожила, и поэтому именно переписка с ними, в которой Коллонтай раскрывалась наиболее полно, дает неповторимый материал для понимания чрезвычайно интересного и сложного духовного ее мира, широты взглядов, свойственных ей эмоциональности, чувства прекрасного, внутренней значительности.

Публикуемые письма отмечены несомненным литературным талантом, свидетельствуют о высокой культуре их автора, глубине и зрелости мысли. Характерное для Коллонтай пристальное внимание к мировым событиям, жадный интерес к истории, умение мыслить проблемно и видеть каждое событие в широкой перспективе — все это нашло отражение и в ее письмах. Написанные в 1926—1939 годах из Мексики, Норвегии, Швеции, они становятся своеобразным документом сложного, богатого событиями периода между двумя войнами. Многие их страницы пронизаны любовью Коллонтай к Норвегии, стране, где в годы политической эмиграции (1915—1917) она по поручению В. И. Ленина провела огромную работу по объединению левых сил скандинавских социал-демократических партий, пропаганде ленинских тезисов о войне, разоблачению международного социал-шовинизма. Здесь же ею были написаны многие антивоенные статьи и брошюра «Кому нужна война?», отредактированная В. И. Лениным и вышедшая огромными тиражами в нескольких русских и иностранных изданиях. Непосредственно через Коллонтай осуществлялась письменная связь В. И. Ленина, жившего в Берне, а затем в Цюрихе, с большевиками Петрограда. Дважды в разгар мировой войны, в 1915 и 1916 годах, ездила Александра Михайловна из Норвегии в США для чтения антимилитаристских лекций, агитационной работы по идейному сплочению левых социал-демократических сил, сотрудничества в международной революционной прессе, сбора денег для революционной работы в России. Первая поездка была предпринята по заданию В. И. Ленина.

Затем в Норвегии ей, в недавнем прошлом профессиональному революционеру с европейским именем, члену первого в мире рабоче-крестьянского правитель-

ства, пришлось «учиться новой профессии — дипломатии». Здесь прошли яркие годы работы Коллонтай (1922—1930), годы «большой затраты сил, крылатого настроения, осязательного творчества», которые она впоследствии назовет самыми счастливыми. Итогом была крупная победа — установление дипломатических отношений с Норвегией. Это было значительным прорывом во внешнеполитической изоляции, при помощи которой империалисты рассчитывали задуть большевизм.

Внимание к древней самобытной культуре ацтеков и симпатии к революционным устремлениям народа Мексики придают письмам Коллонтай из этой страны особый интерес. Полугодовое пребывание ее в Мексике в 1926—1927 годах совпало с неустойчивым политическим положением, близким к гражданской войне: обострение отношений с США, контрреволюционные мятежи и вооруженные выступления клерикалов создали угрозу достижениям мексиканской революции. Однако советский полпред сумел использовать все возможности для успешного развития торговых и культурных связей, завоевания симпатий прогрессивной прессы. Будни этой работы нашли отражение в мексиканских письмах Коллонтай. Она считала, что Мексика была «прекрасной школой» и обогатила ее дипломатическим опытом. «У меня чувство, что я там выросла в смысле работы и оценки всего происходящего в мире», — пишет она Щепкиной-Куперник (ф. 571, оп. 1, ед. хр. 755, л. 62 об.). Уезжая из Мексики и оценивая результаты своей работы там, она с удовлетворением отметит: «Провожали меня тепло. Говорили, будто я внушила другое отношение к моей стране... Сознание есть, что оставила маленький след» (там же, л. 60).

Значительная часть публикуемых писем написана из Швеции, где начиная с 1930 года Коллонтай работала почти до конца Великой Отечественной войны. Начало ее деятельности в Стокгольме совпало с волной международных антисоветских выступлений и ухудшением советско-шведских отношений. Работа проходила при чрезвычайно тяжелом внутреннем положении Швеции, захваченной мировым экономическим кризисом, при активизации пронацистских сил и реакционной прессы, растущей опасности второй мировой

войны. Письма Коллонтай из Швеции лишь в какой-то мере отразили те многочисленные трудности, с которыми ей пришлось встретиться там в атмосфере холодной враждебности и недоверия. В первые месяцы своей работы в Стокгольме Коллонтай пишет: «Еще большего напряжения сил требует жизнь и работа на новом посту... Вся энергия, собранная в живой комок, шла на преодоление жизни с ее новыми проблемами» (ф. 571, оп. 1, ед. хр. 757, л. 24 об.). «И вот я стою во всем этом новом. Есть уже выучка, рутина, техника. Уже идешь не ощупью. Намечаешь цель, прокладываешь дорожку. Надо с теми «сблизиться», надо тех привлечь. Надо быть там-то, надо созвать тех-то. И рядом дела, заботы, трудности... Пресса, не всегда, чаще — злая. Уже не реагируешь, а «мудро» соображаешь, как парировать и надо ли это? Выучка большая...» (там же, л. 26).

Тревоги тех лет за судьбы мира и за возможные помехи социалистическому строительству в Союзе, тревоги, никогда не перестававшие быть актуальными, понятные нам и сегодня, оживают на страницах этих писем. В 1934 году Коллонтай пишет: «Все кругом такое настороженно-напряженное. Точно вот-вот случится, грянет нечто непоправимо серьезное. Напоминает настроения лета 14 года... Жутко перед неизбежностью новых войн» (ф. 2371, оп. 1, ед. хр. 567, л. л. 25 об.— 27). Через год в письме к Щепкиной-Куперник отмечает: «Война здесь ощущается как реальность. Чувство такое, что предстоят большие тяжкие мировые события...» (ф. 571, оп. 1, ед. хр. 759, л. 6 об.). И затем с уверенностью заявляет: «Фашизм — это все временное и неизбежное именно как временное» (ф. 2371, оп. 1, ед. хр. 568, л. 11). Для Коллонтай это были годы напряжения всех душевных сил, когда работа поглощала «до последнего атома энергии».

Великолепное знание Коллонтай проблем Скандинавии, давние дружеские связи с радикальной шведской интеллигенцией, восьмилетний опыт дипломатической работы способствовали улучшению советско-шведских отношений и противодействовали яростной анти-советской кампании в реакционной шведской печати.

Интенсивная кропотливая работа советского полпреда в предвоенное время имела дальний прицел и способ-

ствовала укреплению дружбы двух государств, которая, по признанию шведской общественности, явилась «основной опорой Швеции» и помогла ей среди всех опасностей второй мировой войны удержаться на позициях традиционного нейтралитета.

Особенную ценность публикуемым письмам придает то, что их автор — активный участник Октябрьской революции. Отблеск великих событий, с которыми для Александры Михайловны связаны «самые большие и яркие переживания», лежит на страницах этих документов. Заслуживает интереса упоминание в одном из писем о малоизвестном факте партийных совещаний с участием В. И. Ленина и Я. М. Свердлова в апреле 1917 года на квартире Щепкиной-Куперник в Петрограде (Кирочная, 12, кв. 5), где жила тогда Коллонтай после возвращения из эмиграции. Безусловно, любопытен ее отзыв, как свидетельство соратницы В. И. Ленина, о фильме М. И. Ромма «Ленин в Октябре». Промелькнувшая в публикуемом письме к Щепкиной-Куперник от 24 апреля 1927 года жалоба: «Для своей работы — писания для души — не остается времени» — повторяется Александрой Михайловной очень часто. О желании «писать! писать!» — кричат многие страницы ее писем к друзьям.

Оригинальное литературное творчество Коллонтай, вызвавшее бурную полемику, пыл и пристрастия критики 20-х годов, плохо изученное современниками и затем почти забытое, и поныне, спустя четыре десятилетия, все еще так же вызывает весьма противоречивые оценки. По поводу судьбы своих литературных произведений в письме к Шадурской Александра Михайловна пишет: «Я считаю, что писать — это высшее благо жизни. Когда я пишу, я счастлива. Но моя жизнь всегда была и остается такой, что именно эта часть моего творчества в загоне и не признается...» (ф. 2371, оп. 1, ед. хр. 565, лл. 18 об.—19). Захваченную на целые десятилетия дипломатической работой Коллонтай преследует зов ее незавершенных рукописей, и в письмах к друзьям все настойчивее звучит сожаление о том, что «годы уходят, а до письменного стола не добраться...» А она чувствовала обязанность перед «будущими молодыми поколениями — дать картину эпохи». Это страстное желание, пронесенное через всю жизнь, она с

успехом осуществила в неопубликованных еще мемуарах, написанных в последние годы, когда центром ее жизни стал письменный стол. Ждут также своего опубликования и письма Коллонтай, несомненно представляющие историко-литературный интерес и являющиеся своеобразной летописью замечательной жизни, по которой можно судить об эпохе.

В публикуемых письмах упоминаются: Полюнов Николай Борисович — муж Щепкиной-Куперник; Зеленина Маргарита Николаевна — дочь М. Н. Ермоловой; Прокофьева Пинна Васильевна — личный секретарь Коллонтай во время работы в Мексике, Норвегии и Швеции; Ротхейм Эрика, Маслов Петр Павлович, Цветков Алексей Петрович (Леленька) — друзья Коллонтай; Крымова Нина Ильинична и Шарманов Павел Герасимович — сотрудники советского полпредства в Швеции; Коллонтай Михаил Владимирович (Мишуня) — сын Коллонтай; Бубнов Андрей Сергеевич — народный комиссар просвещения РСФСР; Нильсен Ада — шведская общественная деятельница, врач и подруга Коллонтай. В одном из писем Коллонтай идет речь об адресе Шадурской — Ворзеле — дачной местности под Киевом. Мёссеберг, откуда написаны два письма Коллонтай, — курорт в Швеции. К этому следует добавить, что поскольку в своих письмах Коллонтай обычно не указывает места их написания, редколлегия сочла необходимым в данном случае указать его в квадратных скобках в каждом публикуемом письме.

Письма Коллонтай полностью публикуются впервые. Ранее публиковались лишь фрагменты из них. Все письма датированы автором, за исключением письма от 28 февраля 1938 года, год написания которого установлен по содержанию и почтовому штемпелю на конверте.



Танюся! Дорогой мой друг!.. Что-то ты делаешь сегодня — второй день праздников? Я почему-то думаю, что вы оба — ты и милый Н[иколай] Б[орисович] — на Тверском бульв[аре], 11. Ждала, надеялась получить от тебя весточку, но до сих пор нет твоих всегда желанных писем. А я здесь, в далекой Мексике, уже почти три недели... Широкий и глубокий океан отделяет меня от старушки Европы, и как-то легче видишь отсюда просыпающую[ся] юную в своих стремлениях к возрождению Азию, чем разоренную, разочарованную, разбитую Европу. Мексика сама — страна любопытная, полная отзвуков древней культуры ацтеков и племени майя и вся трепещущая порывом в самое прогрессивное будущее. Здесь пирамиды — древнее египетских, города на сваях и правительство лабористов («трудовиков»). Город на высоте 2400 метров на песчаном плато. Напоминает отчасти наш восток в своей скученной части, отчасти городки Фр[анцузской] Ривьеры в новых кварталах. Пальмы, бананы, старинная роща, обращенная в парк на манер «Bois de Boulogne», с деревьями в 1000 и более лет, дивными седыми эвкалиптусами, которых не обхватит и круг из десяти человек. Но тропики здесь, на высоте плато не ощущаются. Днем всегда солнце, тепло, как в хороший летний день, к 5 ч. свежеет, а ночью около нуля. Времен года нет — есть лишь сезон «сухой» (это сейчас) до мая и сезон дождей — это с мая по октябрь. Красивы закаты, когда низкое солнце освещает белые вершущки вулканов: «Спящей белой девы» («Истаксиуатль») и «Попокате-петля». Днем горы почти не видны, так как песчаная почва дает обилие пыли, и небо здесь всегда почти серо-свинцовое, даже без туч и при ярком солнце. За городом — поля агав, будто чудовищные артишоки. Живописны крестьяне на чудесных холеных лошадаках с вышитыми седлами, в sombreго огромных размеров и с неизбежными лассо. Такими изображены ковбои на фильмах; но бывают очень нарядные и красочные фигуры в бархатных куртках, шитых золотом. Все это ново, любопытно. Но пока я еще здесь очень одинока, внутренне. Да и с трудом свыкаюсь с разреженностью воздуха.

Когда я вижу что-либо интересное и красивое, я всегда хочу поделиться с тобой, Танюся. Ты бы видела красоту там, где ее не чувствуют другие. Мне очень нравятся неисчислимые маленькие, потухшие вулканички — точь-в-точь, как на таблицах для наглядного обучения. Их много вокруг самого Мексико.

Живу я в отеле, так как в нашем оф[фициальном] доме нет отопления, а я мерзну по вечерам. На днях состоялось торжественное вручение мною грамоты. Все было обставлено высокаторжественно и красиво. Я почему-то очень волновалась, когда читала свою речь перед всеми членами кабинета и большим, небывалым в таких случаях, стечением публики (этот акт здесь — публичный). Но все сошло очень хорошо, что и было отмечено прессой.

Как странно писать, сознавая, что ответ я получу лишь через два месяца! Ведь я почти на другой половине земного шара!..

Надеюсь, что мое письмо застанет тебя и всех твоих в трудовом настроении, здоровыми и бодрыми. Ты не знаешь, как часто мои мысли выются возле твоей головки, наклоненной над машинкой. Ведь ты же, наверное, пишешь сейчас что-то новое и хорошее...

На будущей неделе начну свои визиты. Пока вела очень однообразный образ жизни — между полпредством и отелем. Рано ложимся: разреженный воздух сильно утомляет. Праздников совсем не чувствовала. Какое же рождество без снега?

К Н[овому] г[оду] шлю самые теплые пожелания тебе, дорогая, и Н[иколаю] Б[орисовичу]. Слов не надо — ты это и сама знаешь. Привет М[аргарите] Н[иколаевне] и твоей тете. Очень, очень жду твоего письма. Адрес либо на Légation de l'URSS или Hotel Genève Calle Liverpool, Mexico-City. Здесь все говорят по-испански, учусь и я. Красивый язык.

Романтики тут еще много, и мне кажется, что ты бы «вбирала» страну с интересом. Но — уж очень, очень далеко ото всех, кого люблю...

Помни меня, Танюся милая, пиши!

Твоя всегда Шура.

26 дек. 26 г.  
[Мексико].



Книжечка Елисавета Андреевна  
Цертелевая  
на память  
от Ф. М. Достоевского  
в знак глубочайшего уважения

Ф. М. Достоевский в 1879 году. На фотографии дарственная надпись артистке Мариинского театра Е. А. Лавровской (по мужу Цертелевой)



Рисунок К. П. Брюллова. Из альбома коллекционера К. И. Званцова; подарен владельцу альбома искусствоведом А. И. Сомовым в 1860 году



Рисунок В. Е. Маковского. Из альбома коллекционера Я. Ф. Сахара, полученного ЦГАЛИ из Парижа



Братья Рубинштейны Николай Григорьевич  
и Антон Григорьевич. 1860-е годы



Писатель А. М. Федоров с сыном. На фотографии дарственная надпись И. А. Бунину. 1914 год



Вотому Мариусову Радину  
с чувством сердечной признательности и любви  
и благодарности  
Левый Андрей  
Москва 16 ноября 1915.

Л. Н. Андреев. На фотографии дарственная надпись артисту Н. М. Радину



Анна Павлова в ее бытность балериной Мариинского театра. 1900-е годы



Н. В. Труханова во время своих балетных гастролей в Париже в 1908—1909 годах



Ж. Массне. Фотография 1905—1906 годов с дарственной надписью Н. В. Трухановой: «С почтительным восхищением. М. Массне»



**Ф. И. Шаляпин** в начале своей артистической карьеры. Фотография 1890-х годов. Из альбома А. С. Вознесенского

Ф. И. Шаляпин в последние годы жизни.  
Из альбома А. С. Вознесенского



Организатор первого оркестра русских народных инструментов В. В. Андреев. На фотографии дарственная надпись Н. Ф. Фомину. Конец 1890-х годов



И. И. Левитан. Фотография с дарственной надписью  
М. С. Малкиель. 1897 год



С. В. Рахманинов и М. А. Чехов. На даче  
С. В. Рахманинова под Парижем в 1932 году.



Группа гостей (И. в  
в Куоккала). Среди гостей  
Аронсон, проф. С. А. Венгеров,  
ной и сыном), К. Чуковский,  
Лариса Рейснер, скульптор К.

После посещения репшских «Пенатов», где  
Л. Н. Андреев читал свою пьесу «Не убий». Фото-  
графия 1913 года. Из альбома А. С. Вознесенского



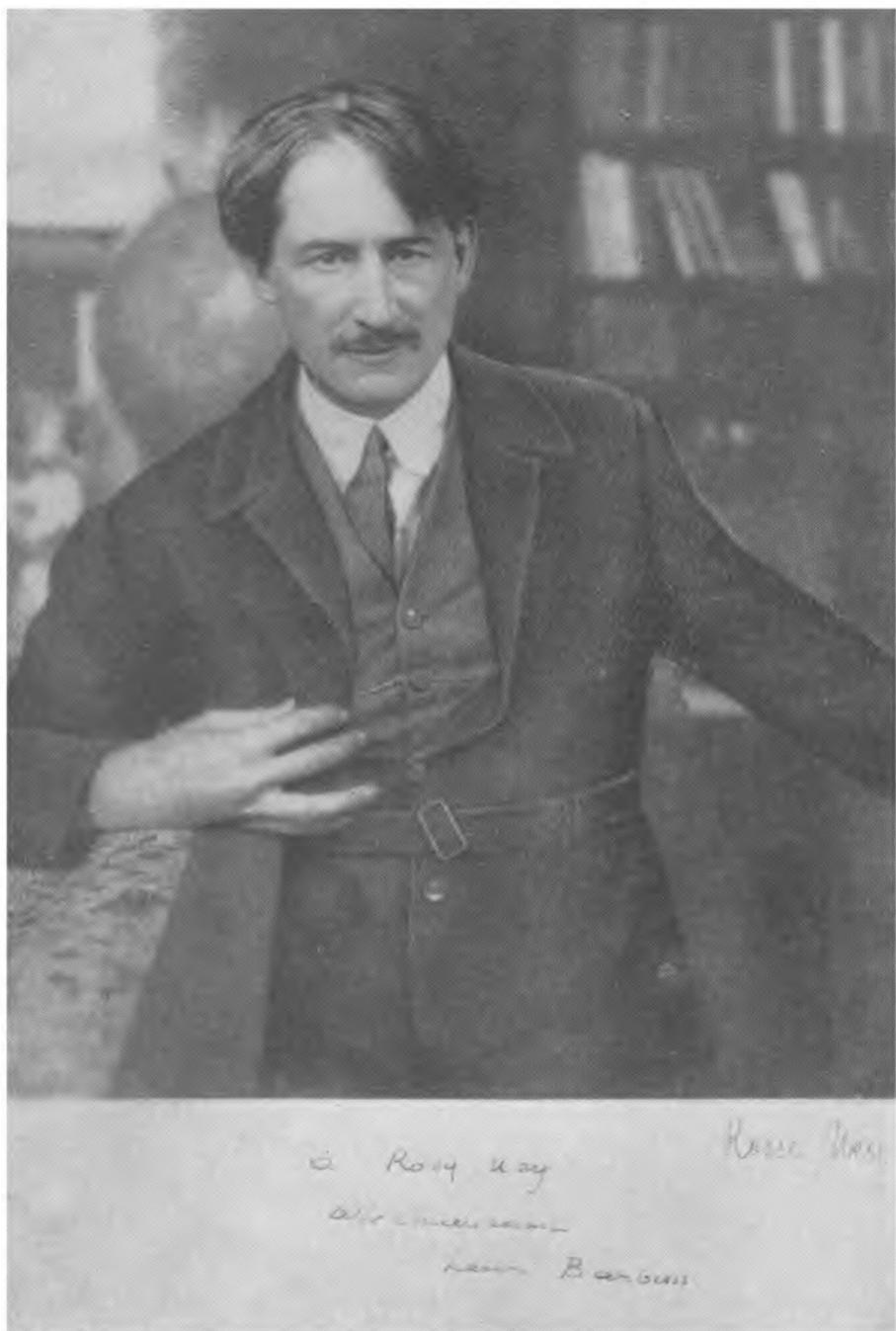
Репина (на вокзале  
художник Ходотов, скульптор  
художник Л. Андреев (с же-  
н. Вознесенский, А. И. Свирский,  
Альбин и ин. др.



А. М. Коллонтай в 1912 году в Париже. На фотографии дарственная надпись Т. Л. Щепкиной-Куперник



А. М. Коллонтай — полпред Советского Союза в Норвегии. Фотография конца 1920-х годов



Анри Барбюс. На обороте фотографии дарственная надпись: «Рози Ней с любовью. Анри Барбюс». Рози Ней — французская художница, впоследствии участница движения Сопротивления



В. В. Маяковский и И. П. Уткин во дворе Дома писателей. Москва, 1929 год



Симонов, Лавренев, Паустовский на Ор-Симон  
земле в Крыму. 1939. Снимок Г. Лаврентьевой

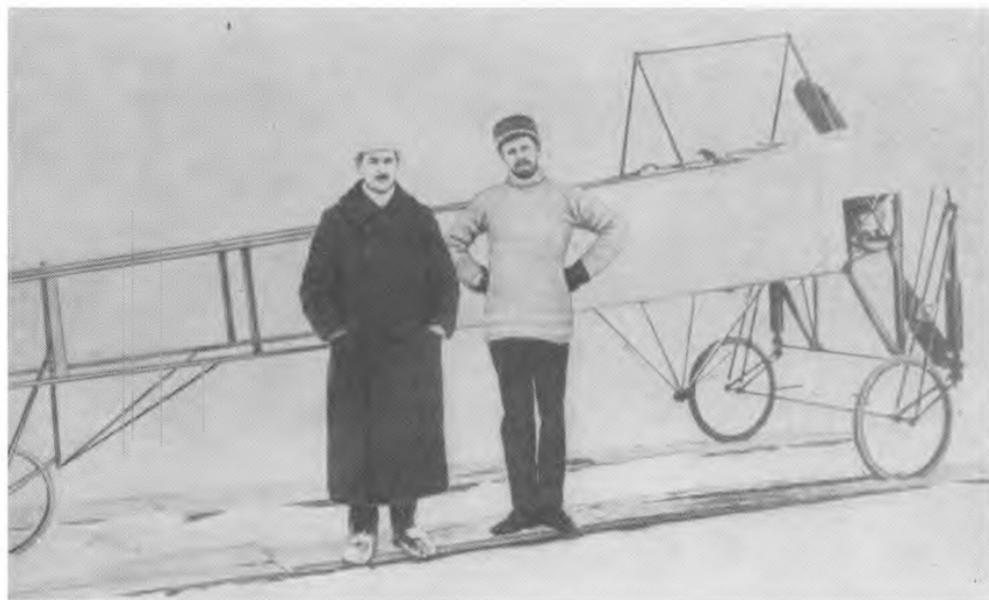
К. М. Симонов, Б. А. Лавренев и К. Г. Паустов-  
ский в Крыму в 1939 году



Виталий Лазаренко. 1928 год



Виталий Лазаренко на улицах Полтавы. 1916 год



Писатель Василий Каменский — один из первых русских авиаторов. Фотография 1913 года. В. В. Каменский — справа



Писатели на тактических учениях войск Московского военного округа в 1936 году: П. Г. Низовой, Г. А. Санников, А. А. Исбах, А. С. Новиков-Прибой, А. С. Серафимович и В. В. Вишневский



Ромен Роллан в Большом театре. 1935 год.



А. А. Фадеев с сыном. 1950—1951 годы  
А. А. Фадеев на трибуне Центрального дома литераторов. 1940-е годы



С. С. Прокофьев и М. Л. Ростропович. 1952 год  
С. С. Прокофьев в минуты отдыха, за шахматами.  
Конец 1930-х годов



В. Э. Мейерхольд — руководитель Товарищества  
новой драмы. Херсон, 1902 год



Василию

ИНФАНТУ

Композитору

Мейерхолю

Был бы мой 1916

Петрозав.

В. Э. Мейерхольд в период работы в Александринском театре. На фотографии шуточная дарственная надпись О. В. Сафоновой — дочери композитора В. И. Сафонова. 1916 год.



М. А. Светлов в последние годы жизни



М. А. Светлов и О. Ф. Берггольц в Доме творчества писателей в Ялте. 1961 год

М. А. Светлов, С. П. Щипачев и М. И. Алигер на юбилейном вечере М. А. Светлова. 1963 год.



М. А. Светлов на трибуне. На фотографии дарственная надпись поэта, адресованная ЦГАЛИ

Мексико, 24/IV. 27 г.

Дорогая Танечка,

Сегодня и я пишу тебе на машинке, только не сама, а диктую доброй П[инне] В[асильевне]. Получила твое милое письмо, где ты говоришь о новых читателях и о том, что мы для них не устарели. Если это так, то надо лишь выждать время, и спрос породит предложение, а тогда найдутся и издательства. Я здесь пишу много, но то, что зовется «вермишелью»: все больше материал для иностранных газет — всякие интервью, справки и т. д. Для своей работы — писания для души — не остается времени. Все-таки полпредская работа очень засоряет день бесконечными мелкими обязательствами. Сейчас я занята размещением на здешнем рынке наших фильмов. Дело не легкое, но торговать надо. Пожалуй, торговля даже интереснее, чем работа по дипломатии, особенно, когда нет никаких больших вопросов. Но в самой стране атмосфера довольно нервная, и часто кажется, что опять переживаются 18 и 19 гг.

Я, кажется, уже писала тебе, что сейчас читаю книгу по истории человечества. Книга сама по себе не ценная, но она помогает мне восстановить в памяти весь тот долгий путь, по которому шло человечество со времени великих достижений на берегах Нила. И знаешь, Танечка, что меня особенно поражает сейчас, — это то, что в каждую эпоху люди думали, что их эпоха особенно тяжелая, особенно кровавая и особенно полная перемен. Просматривая историю, глава за главой, век за веком, видишь, что редкому поколению удавалось прожить и не быть свидетелем войн или других социальных потрясений и бедствий. Для примера возьми сама хотя бы XVI, XVII и следующие века и вспомни, как войны и потрясения сменяли друг друга почти во всех странах. Много, много, если в течение тридцати лет не было крупных кровавых столкновений или восстаний внутри страны. Возьми Россию, Англию, ту же Америку или Китай, который только нам казался «спящим». И в Риме, и в Финикии, и в Вавилоне каждое поколение говорило о том, что заработки стали хуже, что жить стало труднее и что человечество еще никогда

не знало столько страданий и бедствий. Мне думается, что мы сами в молодости воспринимаем жизнь по-иному, светлее и легче, и потому нам кажется, что «жить хорошо», что все тяжелое, темное, зверское осталось позади, а с годами, когда уже одолевает нас усталость и меньше энергии и сил, мы ужасаемся всему непривычному и в новом готовы видеть отступление от светлых норм жизни, какой она нам казалась в нашей юности. Правда, на долю некоторых поколений выпадает более сгущенная атмосфера новизны; на нашу долю выпало уж очень много мировых событий, но когда оглянешься, невольно спрашиваешь себя: когда же их не было? В период революционных войн Наполеона? в темную реакцию Николая? в эпоху «великих реформ», которая тоже была великой ломкой для целого класса и великим сдвигом для другого класса? в мрачные восьмидесятые годы с их косностью, мракобесием, тюрьмами, ссылками, голодом, стачками и расстрелами? Зрелым по возрасту людям те годы казались жуткими и безысходными... Когда же не было ломки? Когда же на земном шаре было хотя бы полстолетия, чтобы не было полей сражения, взаимного убийства, преследования за убеждения, безработицы и всяких других социальных страданий? И все-таки человечество идет медленно, по колено в крови, по ступенькам истории вверх, к более человеческому будущему, но ступенек этих еще много, много, и наши достижения еще очень малы по сравнению с целью — счастьем трудящихся, и труд[ом] как счастье[м].

Я часто говорю с тобой, когда читаю эту немудрящую книгу, в которой собраны деяния и достижения человечества. И еще невольно отметила, что если более старое поколение ворчит на данный век, то молодые всегда с гордостью верят: «А вот мы достигли! Все темное и злое, что было в прошлом, отошло и никогда не повторится. У нас будет иначе». И хорошо, что так верят, иначе не было бы строительства.

Милая Танечка, из далекой Мексики я написала тебе не письмо, а целое «рассуждение об итогах истории». Но только таким путем, делясь с тобой тем, чем живешь в настоящий момент, удастся сократить расстояние, которое нас отделяет.

Нежно целую тебя и от души радуюсь, что Н[иколай]

Б[орисович] чувствует себя молодцом. С уверенностью говорю — до свидания! У меня намечены на этот счет всякие планы... П[инна] В[асильевна] просит передать ее привет.

Твоя душою Шура.

### 3. З. Л. ШАДУРСКОЙ

17 мая 1930 г.  
[Осло]

Сегодня мы хоронили Нансена. Под аркадами университета стоял гроб. Оркестр играл чудесные похоронные марши Грига. Ректор, предпарлам[ента], премьер говорили речи. Публика — в черном. У гроба почетный караул и среди ученых — старичок капитан Свердруп, тот, что с ним, с Нансеном, ходил в полярные экспедиции.

Торжественная минута тишины. Город — замер, и только птичьи голоса говорили, что жизнь есть жизнь и что она сильнее смерти.

Смерть? Гроб, а в нем останки Фр[итьофа] Нансена. А я его ярко, ярко вижу, ощущаю живым. Смерть — это не его стихия. Она не вяжется с представлением о нем. Просто — нет его. И весть о его смерти не вызвала ни горечи, ни печали. В его смерти, как и во всей его жизни, было что-то очень нормальное, космически-законное. Разрыв сердца, и конец. Без страданий, без ненужного медленного старческого угасания.

Помнишь, как он «юношей» стоял на лестнице, нас провожая? «Юноша», стройный и ловкий в 70 лет! После гражданской панихиды лишь семья и близкие проводили гроб в крематорий.

Я — дома. Дивный летний день. Небо — голубое. А в доме как-то очень пусто... Эрика уехала за город на два, три дня. На днях я снова уеду в Стокгольм.

18/V.

Посылаю письмо недописанным. Приехал новый торгпред. Дела засоряют и ум и настроение. Спасибо за твои дорогие весточки.

Обнимаю нежно, нежно и, если чего хочу, так быть ближе к тебе, с тобою, Зочка, друг всей жизни.

Твоя.

6/VII 1930 г.

[Стокгольм]

Зоюшка! Удалось ли покинуть город, жаркие, душевные улицы? И все же в Москве сейчас напряженно-интересно. Жадно хватаю газеты. За эти полтора года я много передумала, пережила, переварила. Сверила с историей. И пришла к очень оптимистическим выводам. Вот ими-то и хотела бы поделиться с тобою. О теневых, привходящих, неизбежных частностях, хотя часто до слез мучительно-ненужных, я не говорю. Но беру глыбы исторической эпохи. И в этом я сейчас, за последнее время,— «оптимальна». Точно лезла, лезла по крутому обрыву из узкого темного, сырого и холодного ущелья, где оглушал рев горных потоков, где свистал и больно резал свирепый ветер горных высот и где белизна снеговых вершин над головой резала глаза и мешала выбирать дорогу. А все-таки лезла! Сползая, цепляясь, отчаиваясь. Передыхая. Зигзагами и спусками. А сейчас — взялась рукой за уступы, что касаются снеговой вершины. Впереди — белизна, горящая алмазными огнями, и бесконечное пространство, которое мы зовем небом. Бесконечность. Поле для новых «исканий» и достижений...

Вчера с археологом осматривала музей, археолог[ические] древности. И пласт за пластом вставали культуры тысячелетий, десятка тысячелетий.

Когда человечество на грани от каменного века к бронзе с великой гордостью начало ковать мечи и наконечники пик из бронзы, оно ковало их по образцу привычного материала — так, как делали мечи и наконечники из камня. Получались новые бронзовые мечи и наконечники, громоздкие, ненужно тяжелые, неуклюжие. «Содержание» (т. е. материал) было новое, непривычное, «смелое» по замыслу, форма же, внешность (организация) оставалась старая. Не то ли у нас еще? Содержание нашей жизни, планов, достижений, задач, устремление плюс людской материал — все новое, смелое, необычное. Но формы мы еще все берем старые (организационные) во всех областях. Отсюда ненужная зачастую тяжеловесность, как первые наконечники из бронзы, подражание каменным образцам.—

Или другое, что думалось вчера, в музее: могилы, курганы людей каменного века. Прimitивные племена, знают лишь охоту и рыбную ловлю, единственное животное ручное — собака. Могилы — малочисленное число скелетов. Второй период: громадная, коллективная могила, до трехсот скелетов. Могила — клана. Тут и утварь, глиняная, жесткой рукой сделанная, зерновая культура (зерна и даже трогательные яблочки — окаменелости — уцелели, ткань, вроде сарапе мексиканских), быки и коровы (на рисунках удивительно стилизованные, удивительно «модерн»!). И вслед за тем — вновь — курган и могилы-одиночки. В могилах — золотые украшения, женские запястья, позолота на мечках, чаши расписные. Ты чувствуешь сдвиги истории? Космические отрезки истории...

И стоя перед глиняными кувшинами и камнем, тщательно размеченным, чтобы по слоям, по мерке ровненькими и четкими контурами отколоть от него наконецники стрел, я видела новое, будущее человечество, которое будет овладевать «планетами»!.. И, м[ожет] б[ыть], встретится с другими «планетными жителями», как с удивлением встречались римляне со свевами... в кусочках Швеции, медленно, веками очищаемых от ледяного периода, от власти мертв[ящего] льда.

Как понятно, что здесь молились солнцу. И что первая богиня была все же богиня плодородия! Прости, Зоюшка, мою «философию».

Я сейчас живу очень интенсивно. И потому — мысль работает.

Слежу напряженно за работой [XVI] съезда. Здесь начала «кружевную» работу завязыванья связей. Ищу дом для нашего учреждения. Стараюсь «направлять» соратников... Кажется, я здесь буду жить «на постоянно». А где мне тебя-то найти? Адрес? Ворзель? А дальше?

Завтра еду в Осло. И там решится, что со мной будет дальше.

Твоя Шура.

22/XI 30.

[Стокгольм].

Зоюшка, отчего не пишешь? От Верочки письмецо порадовало. Но этого мало мне. Без твоих весточек — холодно. И беспокойно — в чем дело? Много «думушек»!.. О тебе. О твоих настроениях. Мыслях.

Трудное время сейчас. Чувство, что мы здесь — на аванпостах. Огонь бьет в первую очередь по нас. День и ночь на посту, часовыми. Такое ощущение. Еще никогда так четко этого не ощущалось. И не было столько трудностей, столько забот, чтобы все «учесть», предвидеть, не ошибиться. Бывают промашки, мелкие. Но они сейчас неприятнее, чем незадачи и неудачи былых лет. «На посту» — такова жизнь. Много сложнее, много труднее, чем в тихом Осло.

Об Осло боюсь думать, вспоминать. Взяла газету, там описание, рассказик, вечера осеннего, когда город начинает оживать после летних каникул. Бросила газету, вскочила. Если читать дальше — сделается дурно. Дурно от тоски по всему, что ушло, отрезано. Боль души, превращенная в физическое страдание. Даже странно! Смешно, может быть. А это так. Сжилась я там со всем. Восемь лет жизни — это отрез крупный. И насыщенный отрез — творчество, достижения, прорывы, неудачи, слезы и радости, большое, решающее, историческое и свое тут же вкраплено, перепутано, сплетено.

А сейчас — это уже только дым воспоминаний. Город есть, знакомый такой, люди в нем остались, милые душе, а для меня это уже только сон. Будто книга прочитанная. Не явь уже. Только — воспоминание, нечто невещественное. И вот от этого сознания — до дурноты безотчетно жутко, страшно и больно.

Жизнь здесь — работа налаживания и преодоления. На стене — кусочки Мексики. Тоже — уже далекий сон. На полке — портреты норвежские; от них еще сжимается сердце. Не оторвано от души. Живое. А мысль бежит в Союз. В Москву, в Ленинград. Что там? Вопросы толпятся. Газеты так мало дают пищи душе. Мысль бежит к тебе. Поговорить бы! Прижаться к твоему плечу... Невольно шевелится вопрос: а что П[етр] П[авло-

вич]? Где, как он сейчас? Случайно не знаешь? И многое хочется спросить, узнать. Много пережить сообща. Мы такие здесь «оторванные»!..

Получила вырезки газет? Как вручала грамоту? Сегодня посылаю для Верочки.

Живем в квартире, где я еще не дома. По-своему перевернула, а не дома. Утешенье мне — хорошее сотрудничество с тем, кто заменил Б.

Видала ты Нину и Шарм[анова]? Пишу, будто говорю с тобою, спешу сказать, спросить, бросить намек. Ты — почувствуешь, поймешь. Здорова ли? Занята, перегружена? Хоть открыткой откликнись. Обнимаю Верочку, рада, рада за нее. Целую нежно.

Твоя.

Р. С. Такая жизнь — на людях — будто на сцене. Играешь, играешь, не скажешь же всего, что думается. Все «представительство», «чай». Все надо быть «глупо-светской»... Там, в Осло — было больше человеческого.

#### 6. В. А. ЮРЕНЕВОЙ

20/III 33.

Стокгольм.

Верочка, когда я думаю о Вас, я Вас вижу всегда в полном расцвете Вашего красивого, своеобразного облика в день моего отъезда из Ленинграда, в июне.

Вы были как-то особенно хороши, и от Вас веяло накопленной творческой энергией. Это говорит мне, что Вы еще много дадите в жизни — в искусстве, в театре, в книгах. И, конечно, многое и сами получите. Тут — закон взаимности, как в дипломатии. Но именно поэтому мне бы хотелось теперь, когда сезон в своей подготовке, чтобы Вы могли развернуть и в театре накопленную в себе творческую энергию, от которой Вы задыхаетесь. Если ей нет отдушины — жизнь кажется тюрьмой. Разве нет такого чувства, ощущения, будто кругом нет воздуха? Будто небо тусклое, низко нависшее? Черкните мне, Верочка, о чем мне побеседовать (в письме) с А[ндреєм] С[ергеевичем] Б[убновым], на что перенести «центр тяжести» Вашего свидания с ним?

Черкните поскорее, ответу немедленно Вам и, конечно, напишу и ему.

Зюечка писала мне, что Вы сейчас пишете книгу. Чудесно! Успехов, Верочка, и рабочего настроения! Я знаю: театр для Вас больше, чем перо. Но перо — это тоже творчество, и часть себя даешь и в книге. Это — отдушина. И это дает удовлетворение.

В художественно-театральном мире за границей сейчас застой. Жизнь так богата драмой, трагедией, эпосом, что сцена перестает давать ощущения зрителям. Театр, серьезный театр, попросту скучен. Я говорю, конечно, о здешних бурж[уазных] театрах. Идут только на полит[ические] ревью, беспощадные или веселые. И на красочные, не волнующие оперетки. Я бы сказала, сейчас театр, как и океанские суда, «на приколе». Зато сама жизнь — любопытна своей внутренней трагедией: ломкой, ужас[ами], надеждами, сдвигами. Я очень хочу, чтобы Вы и Зоюшка ее еще раз поглядели. Вы непременно должны как-нибудь у меня погостить, Верочка! Об этом — при встрече. А пока — жду Вашего сообщения-desiderata<sup>1</sup>.

Целую обоих.  
Шура.

#### 7. Т. А. ЩЕПКИНОЙ-КУПЕРНИК

3/Х 33.

[Стокгольм].

Танюся, друг далекий, но всегда любимый! Я только что вернулась из Норвегии. Съездила туда на недельку, сказать «доброе утро» любимым очертаниям гор, повидать знакомые места, обнять друзей. Это большая моральная роскошь. Там столько периодов моей жизни, столько сплетений моей деятельности с мировыми событиями, с подготовкой 17 года, с утверждением нашего советского престижа уже после 20 года. Я точно листала книгу на каждом повороте улиц знакомого Осло. И было щемяще-радостно, грустно с улыбкой благодарности.

Здесь ответственная, деловая, строгая атмосфера.

---

<sup>1</sup> Пожелания (лат.).

Красивый, пышный, немного холодный в своей торжественности город. Там — фиорд, ведущая дорога в другие страны, связь с миром и его событиями, зеленый городок с по-своему изящными новыми домами или старенькими, деревянными виллами, где еще чувствуются Ибсен и Бьёрнсон. А главное: там много тех, для кого я, лично я, независимо от моего положения — мила и близка. Танечка, ты поймешь меня, как хорошо бывает хоть недельку «отогреться» от лучей любящих тебя глаз!.. Неделя — тепла!

Но первый день я взяла для себя. Никто не знал, что я приехала. Остановилась в скромной гостинице у фиорда. И пошла одна по городу. Чувство необычайной свободы — ни телефонов, ни срочных встреч. Никто не ждет, никто не ищет, нет обязательности быть там-то, переговорить с тем-то, дать телеграмму...

Горы Хольменколлена. Очертания, резкие и точные — Кользоса. Осенний, прелый воздух. И такие знакомые дома, магазины, вывески, трамваи!.. Кондуктор в трамвае вглядывается. Узнал? На углу Парквей спрашивает: «Вам сюда?» Смеюсь: «Нет, этот раз дальше. Я здесь только на побывку». — «Я это понял».

Наверх, в горы. Еще раз жадно вобрать неповторную, знакомую красоту очертания Осло-фиорда. Отсюда шел мой путь в Америку в 15 и 16 году. [Здесь] ждала я директив из Берна, от Вл[адимира] Ильича. Здесь, на горах Хольменколлена, дописывала я «Общество и материнство», писала «Кому нужна война?» и вела полемику за наши коммунистические идеи...

Потом побежать на Томас Хефти Террасу. Эти домики-виллы в садах! Такие аккуратные, прибранные, скромные, а для глаз ласкающие. Отсюда — горы Аскера. В 23 году весной тут пролито много моих слез. Втихомолку шла и плакала тогда, в те далекие, далекие годы. Только десять лет с тех пор? Века прошли! Как мир переменялся. И я сама. Пансион Риц — годы чудесной, продуктивной работы — за признание Союза...

Трудно было уезжать из Осло. А вернуться туда совсем? Нет. К прошлому — нет тропы. Надо идти, идти, идти вперед, до дня, когда впереди уже не будет ничего, кроме небытия. След прошлого замечается по-

мелом событий. Есть память о нем. Как о сне. Было ли все это? Пережито ли? Или вычитала в книге? Фантазия или быть? Все одно — сейчас это дымка воспоминаний и все.

И люди, милые люди, уже стали другими. Другие заботы. Другие задачи. Жизнь была редко к кому милосердна. Время — бурное, переломное. Всюду отзвуки великого мирового сотрясения. Даже в еще недавно мирной, маленькой Норвегии. Фашизм и коммунизм — две силы. Борьба обостряется. Забыты проблемы Ибсена. Бьёрнсон стоит в кожаных переплетах на полках. Гамсун — издается для почета. Молодежь живет другим: Квислинг (фашист) или большевизм? Карикатуры на гитлеровскую Германию. И злобный страх буржуазии к своим норвежским коммунистам... В момент войны сможет ли Норвегия остаться нейтральной?.. Десять лет тому назад еще верили в капитализм. Теперь — боятся своего «безверия»... И то же во всем мире.

Когда я села в поезд и на перроне остался с десятков знакомых и милых мне лиц, я почувствовала — тепло позади. Теперь снова — в мундир. На пост. В холод равнодушия и бесконечной цепи «обязанностей». Вот какова я сейчас, Танюся! Черкни, дорогая!

Твоя Шура.

### 8. З. А. ШАДУРСКОЙ

1 апр. — 19 март. 37.  
[Мёссеберг].

Зоюшечка, родная, друг всей жизни! Сегодня мне 65 лет. Цифра большая. Оглядываюсь и нахожу, что жизнь была богата, насыщена, красочна и интересна. Кое-что сделала, меньше, чем хотела, меньше, чем мечтала, но маленький след остается. Для женщин, для великого строительства социализма, для укрепления мощи нашего любимого отечества — Союза. С юности мечтали о соц[иалистической] революции, и мы — ее участники. Мало того — мы и строители. Богатая эпоха, и быть в ней вкрапленной — это само по себе счастье. На всем протяжении длинного пути жизни всегда ты была моим другом, утешителем, моральной радостью.

За это одно, за такую дружбу, как наша, можно благодарить жизнь.

65 лет — здесь это празднуют. Мы с тобою всегда против всяких «церемоний» вокруг самих себя. Я рада, что никто не знает об этом дне, что я в санатории среди чужих.

Но для себя мне хочется начать день с общения с самыми близкими и дорогими: тебе первое письмо, второе Мишуне.

65 лет — это переход в новую ступень жизни. До сих пор можно было говорить: пожилые годы. Сейчас — эпитет «старость» станет скоро привычным. А ведь этому не веришь! Мы с тобою душою, сердцем очень молодые. Мы умеем видеть жизнь, вбирать ее. Мы ее любим. Или надо сказать — понимаем?

Годы нехороши тем, что «тело мешает». Но сегодня я хочу видеть только хорошее. Солнце, снег, и уже поют птицы и текут ручейки.

У меня маленькая, светлая, чистая комната. И мне досадно, что ты не здесь. Это то — что и тебе надо. Я ведь это знаю.

Зоюшка! Можно будет тебя «украсть» и увезти сюда, когда я приеду? Хоть на лето!.. Родная, подумай над этим. Твою головушку целую нежно.

Как Верочка? Привет Леленьке...

Твоя — все еще не старушка — Шура.

### 9. З. Л. ШАДУРСКОЙ

28/II [1938 г.]  
[Стокгольм].

Зоюшечка, родная!

Спасибо за весточки. Я их всегда читаю по несколько раз и часто беру с собою на ночь, приеду и положу на ночной столик. Точно твой голос слышу, когда перечитываю твои весточки в ночной тиши.

Не писала давно, так как опять последние недели подлые фашистские газеты доставляли заботы, и злость, и хлопоты, и протесты и пр.

Ты пишешь, родная, о Верочкиной квартире, я понимаю, как это тебе надоело. Зоюшка, друг мой дорогой, чувствуешь ли ты, как я часто, часто с тобою разгова-

риваю мысленно? Делюсь всем, что переживаю. Я недавно поняла, что жизнь только тогда полноценна, если живешь и оставляешь след. Я любила записывать события, переживания, но уже давно забросила это — некогда. И не всегда это полезно, особенно в загр[аничной] обст[ановке].

Но если все несешь в себе — задыхаешься.

Я думала о том, что, в представлении многих, мы с тобой в молодости казались «типа богемы», нечто совершенно нам не свойственное! Все равно представление о человеке создается всегда неполное и не такое, какой человек был. Особенно с годами, когда вокруг него творится легенда, пересказ о нем. Все стороны характера преувеличены или преуменьшены в зависимости от условий. Я много над этим думала. А мне всегда хотелось, чтобы меня знали и ценили за то, что я есть в действительности. Но это, конечно, очень трудно, потому что каждый человек воспринимает другого по-своему.

23 ф[евраля] в двадцатую год[овщину] Кр[асной] Ар[мии] был прием у нас и очень удачный. Смотрела с волнением фильм «Ленин в Окт[ябре]», потом не могла заснуть. Все переживались те великие дни. То, что ты писала об артисте, исполн[явшем роль] Ленина, — верно, он недостаточно спокоен, сдержан, собран. И, конечно, от него не исходит той силы, какая шла от В[ладимира] И[льича], но в общем — очень большая вещь!

Зоюшечка! Как твои финансы? Может, тебе надо подкрепление? Ада дала мне хорошее лекарство для нервов по ее определению: «очень детское» и не крепкое. Напиши, родная! Обнимаю и целую тебя со всей любовью и нежностью.

Твоя Шура.

#### 10. Т. Л. ЩЕПКИНОЙ-КУПЕРНИК

22/IV-39.

[Мёссеберг]

Дорогой друг, милая нежная Танечка, я здесь, чтобы «кратко и срочно» подправить обычное в наши годы явление: высокое давление и капризы сердца. Самое большое, если я пробуду здесь две недели, но и это по-

мощь. Погода еще холодная, и туманно по утрам. Но лужайки засыпаны синенькими первыми цветами. Как их название? Не помню. Но, как всегда, все эти годы — целых 40 лет! — когда я в общении с природой, я думаю о тебе. Ни с кем в мире нет у меня такого созвучия в восприятии природы, как с тобою, Танюша.

Знаешь, как это странно: как только я вдали от работы, текущих дел и забот, мне хочется писать — книгу моей жизни. Это ты тоже поймешь. Часто ловлю себя на мысли: это я расскажу Зоюшке. И не верю, не вмецаю, что не встретит она меня в Москве...

Но с тобою повидаемся хорошенько, поделимся мыслями, работой и гордостью всех достижений великой нашей страны. Над чем ты сейчас работаешь? От души желаю успеха и чтобы работа ладилась.

Нежно целую тебя и шлю самый теплый привет милому Николаю Борисовичу.

Где будете летом?

Твоя Шура.

Р. С. Странно подумать, что прошло 22 года с той весны, как раз апрель, когда я жила у тебя и В. И. Ленин заезжал со Свердловым в твои комнаты, где бывали наши партийные совещания.

Была такая же весна, но за эти 22 года весь мир стал иным, и перевернули его именно совещания, намечавшие линию, которые имели место в твоих сейчас исторических комнатах.

Еще раз нежный привет. Шура.

## АНРИ БАРБЮС ОБ А. В. ЛУНАЧАРСКОМ

*(Письмо А. Барбюса к Н. А. Розенель)*

Публикация С. Ю. Малаховой

А. В. Луначарский всегда очень высоко ценил талант Барбюса. Еще в 1917 году, когда во Франции появился роман Барбюса «Огонь», Луначарский первый в русской печати приветствовал его появление (см. его статью «Книга-подвиг» — газ. «День». Пг., 1917, 9 апреля). Луначарскому принадлежат несколько статей о Барбюсе («К приезду Анри Барбюса» (1927), «Об

«Иисусе» Анри Барбюса» (1928), «Анри Барбюс об Эмиле Золя» (1932) и др.). В 1925 году Луначарский лично познакомился с французским писателем во время своего пребывания во Франции (вместе с Наталией Александровной Розенель). Свои воспоминания об этой памятной встрече Луначарский закончил словами: «Дорогой Анри Барбюс! Как друг, как брат, шлю вам мой горячий поцелуй. Как писатель, как революционер — с восторгом кричу вам: слава тебе, прямому, смелому, великодушному художнику — воину обновляющего мир пролетариата» (Собр. соч., т. VI. М. 1965, стр. 282).

Свидетельством дружеских связей А. В. Луначарского с Барбюсом являются и пятнадцать писем Барбюса к Розенель, относящихся к 1930—1935 годам. (Необходимо иметь в виду, что эти письма можно и должно рассматривать как письма Барбюса к самому Луначарскому.) Они полны самого искреннего доброго чувства и симпатии, неподдельного интереса, внимания к делам и жизни Анатолия Васильевича. Из этих писем видно, как много сил уделял Барбюс творческой работе и общественной деятельности и какую радость и удовлетворение доставляли ему общение и дружба с Наталией Александровной и А. В. Луначарским.

После смерти Луначарского Барбюс всячески пропагандировал его творчество во Франции; из переписки, сохранившейся в фонде Луначарского, видно, что Барбюс хотел издать сборник статей Луначарского о французской литературе и искусстве.

Следует также напомнить, что много интересных сведений о взаимоотношениях Луначарского и Барбюса читатель найдет в известных воспоминаниях Розенель, где имеется целая глава «А. В. Луначарский и Анри Барбюс».

Мы предлагаем вниманию читателя перевод одного из писем Барбюса, датированного июлем 1931 года, из архива Н. А. Розенель (ф. 2648, новое поступление). В нем Барбюс пишет о своих делах и планах. Съезд рабочей помощи, на который он собирался, — это VIII съезд Межрабпом, состоявшийся в октябре 1931 года в Германии (Барбюс был активным деятелем этой организации). Книга Барбюса «Золя» вышла на русском языке в 1933 году с предисловием А. В. Луначарского.

— \* \* \* —

Омон, через Санлис. Уаза.  
Июль 1931 г.

Дорогая Наташа,

Давно уже мы не писали друг другу. Но я слишком сильно верю в драгоценную дружбу вас обоих, чтобы думать, что вы меня забыли, не могу я представить себе и то, что вы можете предположить, что на мои дружеские чувства к Анатолию и к Вам может повлиять разлука. Занятый многочисленными и срочными делами, я часто думаю о Вас и о нем, радуюсь, что нас связала общность мыслей и чувствований и предаюсь восхитительным воспоминаниям о Вас. Что Вы делаете, что с Вами? Над чем он работает, каковы его планы и Ваши тоже, милая, очаровательная Наташа? Предпримете ли Вы какое-нибудь путешествие в этом году и не заглянете ли ко мне? Прошу Вас, дайте о себе знать хотя бы одним словом.

Я собираюсь поехать в октябре в Германию на съезд рабочей помощи, кроме того, мне нужно ехать в Мексику с лекционным турне. Ехать туда следовало в сентябре, но я вынужден был изменить сроки, так как сначала решил закончить книгу, над которой сейчас работаю. Это биография Золя для серии «Нового французского обозрения». Чтобы документировать эту книгу, задуманную как серьезный труд, пришлось много поработать, в ней капитально ставится вопрос об общественной роли писателя и революционной литературе. Цель моя — примером Золя воздействовать на определенную категорию современной писательской молодежи. Я был бы очень счастлив возможностью поговорить обо всем этом с Вашим мужем и с Вами. Вы не представляете себе, какую радость мне доставите, если сообщите, что намереваетесь приехать на несколько дней летом, или осенью, или зимой — в Париж или на Лазурный берег.

Жду возможности увидеть Вас лично или сквозь строки Вашего письма.

Сердечно жму руки Вам, а также прелестной Ирине.  
Ваш Анри.

2  
Aumont par Saubé Oie.  
juillet 1931

Chère Halacha,

Voilà bien longtemps que vous n'avez corres-  
pondu mais j'ai hor. de confiance dans votre  
chère amitié à tous deux pour croire que vous  
n'avez oublié, et aussi pour pouvoir m'imaginer  
que vous croyez que mon amitié pour Anatole et  
pour vous est de celles que la séparation peut at-  
teindre. Au milieu de mes très nombreuses et très  
pressantes occupations actuelles, ma pensée se ré-  
porte souvent sur les et sur vous, plein de joie  
pour les liens d'esprit et de cœur qui sont entre  
nous, et les souvenirs exquis que je vous dois.  
Que faites vous, que devenez-vous? Quels sont  
les travaux et les projets, et les vôtres aussi, chère  
et charmante Halacha? Voyagez-vous au  
cours de cette année, viendrez-vous de mon côté?  
Je vous en prie, donnez-moi de vos nouvelles,  
ne serait-ce que par un mot.

Moi, je pense aller en Allemagne en octobre  
pour le Congrès du Secours Ouvrier, et je dois  
aussi aller au Mexique pour une tournée de  
conférences. Je devais y partir en septembre, mais

j'ai dû faire changer la date, car il me faut en-  
paravant terminer le livre auquel je suis entrain  
de travailler. Ce livre est une vie de Zola, pour la  
collection de la Nouvelle Revue Française, la docu-  
mentation de cet ouvrage qui je voudrais faire  
assez important, est laborieuse, et il évoque  
souvent des questions capitales, sur le rôle social  
de l'écrivain et la littérature révolutionnaire. Mon  
but est, à propos de Zola, d'agir sur toute une  
catégorie de jeunes écrivains actuels. Je serais  
bien heureux s'il m'était donné de causer de  
tout cela avec votre mari et avec vous. Vous ne  
vous figurez pas la joie que vous m'feriez si vous  
me disiez, que vous avez l'intention de venir  
passer quelques jours et été, ou en automne, ou  
en hiver, à Paris ou sur la côte d'azur.  
En attendant de vous voir en personne, ou  
de vous voir à travers les lignes d'une lettre,  
je vous salue affectueusement les vianis, ainsi  
qu'à la jolie Irina.

Votre

Lauri.

## В. В. МАЯКОВСКИЙ НА ДИСПУТЕ «ВОПРОСЫ ПОЛА И БРАКА В ЖИЗНИ И В ЛИТЕРАТУРЕ»

Публикация В. П. Нечаева

«Политехнический осажден. Смяты очереди. Трещат барьеры. Давка стирает со стен афиши. Зудят стекла, всхлипывают пружины дверей. Гам... Маяковский сам не может попасть на свой вечер. Он оказывается заложником у осаждающих. С него требуют выкупа: пять — десять контрамарок... ну, двадцать — тогда пропустят... Зал переполнен. Сидят в проходах, на ступеньках, на краю эстрады, на коленях друг у друга...» Так описывал обстановку на вечере поэта один из присутствовавших на нем слушателей — писатель Л. А. Кассиль (Лев Кассиль. Маяковский — сам. М., Детгиз, 1963, стр. 96—97, 98).

Непременный и горячий участник литературной борьбы 20-х годов, Маяковский выступал не только по вопросам литературы и искусства, но и по вопросам морали.

Переход к Нэпу представлялся в те годы некоторым поэтам и писателям не временным отступлением, не стратегическим маневром для нового наступления, а поражением революции. Неудовлетворенность действительностью в эпоху введения Нэпа, проистекшая из-за непонимания этого ответственного момента в жизни страны, сказалась и на творчестве ряда писателей.

Вскоре после смерти Сергея Есенина получил широкое распространение термин «есенинщина», означавший пессимистические, упадочные настроения части городской, главным образом, студенческой молодежи в условиях нэповской действительности. Поводом для появления этого термина послужили некоторые стихотворения Есенина из сборника «Москва кабацкая», изданного в 1924 году.

Разумеется, понятие «есенинщины» не было тождественным творчеству замечательного поэта. Явление «есенинщины» далеко вышло за пределы поэзии и литературы, став явлением общественным. «...ставить знак равенства между всем упадочничеством и Есени-

ным — бессмысленно. Упадочничество — явление значительно более серьезное, более сложное и большее по размерам», — говорил Маяковский (Полн. собр. соч., т. 12, М., Гослитиздат, 1959, стр. 312).

В середине 20-х годов на страницах журналов появились произведения, затрагивающие вопросы половой морали молодежи, произведения, в которых советская молодежь зачастую изображалась в искаженном виде. Это повести Л. И. Гумилевского «Собачий перулок» (1926) и С. И. Малашкина «Луна с правой стороны, или Необыкновенная любовь» (1927), рассказ П. С. Романова «Без черемухи» (1926). В то же время в издательстве «Круг» был издан роман И. Ф. Калининкова «Мощи». В нем автор сатирически изображал монастырскую жизнь. Сцены развратного монастырского жития были выдержаны в сугубо натуралистических тонах.

Эти произведения вызывали большие дискуссии, главным образом, в комсомольской и студенческой среде (см. «Правда», 1927, 20 апреля).

Вопросы быта стали очень актуальными и привлекли внимание широкой общественности и особенно писателей. В связи с этим приобрела исключительно большое значение борьба партии за молодежь. В 1926—1927 годах в советской печати выступили со статьями А. В. Луначарский, А. М. Коллонтай, крупные партийные работники С. И. Гусев и С. Н. Смидович, журналист, член редколлегии газеты «Правда» Л. С. Сосновский, литературный критик, публицист, редактор журнала «Печать и революция» В. П. Полонский, поэт, член литературной группы Леф А. Е. Крученых и др. Статьи были посвящены вопросам, связанным с воспитанием молодежи, направлены против «есенищины».

Одним из наиболее беспощадных противников упадочнических настроений и нигилистического отношения к вопросам половой морали был Маяковский. Его выступления как поэта и трибуна были проникнуты чувством высокой ответственности за все, что происходило на культурном фронте и в быту. Достаточно вспомнить его стихи «Сергею Есенину», «Даешь изящную жизнь», «Хулиган», «Тип» и его выступление 13 февраля 1927 года в Коммунистической академии на

диспуте об «есенинщине» и упадочнических настроениях среди части молодежи.

Вернувшись из очередной поездки по стране, Маяковский принял участие в продолжении этого диспута — 5 марта, а на следующий день — 6 марта — он выступил в Большой аудитории Политехнического музея на диспуте о произведениях С. И. Малашкина «Луна с правой стороны» и П. С. Романова «Без черемухи». Диспут был организован исполнительным бюро профсекции 1-го Московского государственного университета, и весь сбор с него должен был поступить в фонд помощи студенчеству.

В докладе В. П. Полонского «Массовое упадочничество в жизни и литературе в связи с вопросами пола», которым открылся диспут (на эту же тему Полонский выступал и 5 марта 1927 года в Коммунистической академии), очень подробно говорилось об объективных и «привходящих» причинах упадочнических настроений среди молодежи. Докладчик указывал, что здоровой части молодежи, не имеющей закалки революционной борьбы и смотрящей на явления упадочничества сквозь пальцы, подчас не хватает сильной воли для борьбы с этими явлениями. Что же касается произведений Малашкина и Романова, то докладчик расценивал их как слабые, не имеющие ни художественной, ни общественной ценности. В прениях по докладу Полонского выступили, кроме Маяковского, С. И. Малашкин, член Лефа С. М. Третьяков, старая большевичка С. Н. Смидович, экономист и юрист Е. В. Дунаевский, Ф. Ф. Раскольников, О. М. Брик и М. Ю. Левидов.

В газетных сообщениях о диспуте не было упомянуто об участии в нем Маяковского. Лишь в письме исполнительного бюро профсекции МГУ, опубликованном в газете «Вечерняя Москва» от 10 марта 1927 года, в котором выражалась благодарность участникам диспута, встречается фамилия Маяковского. Поэтому выступление Маяковского ускользнуло от внимания исследователей и осталось до сих пор неопубликованным.

Сейчас, когда уже издано третье, полное собрание сочинений Маяковского (в тринадцати томах), все меньше и меньше остается неопубликованных материалов, связанных с творческой и общественной дея-

тельностью поэта-трибуна. Поэтому каждая публикация новых материалов о Маяковском представляет большой интерес.

В этом выступлении, как и в ранее известных, отразилась исключительно активная роль Маяковского в строительстве новой, социалистической культуры. Оно живо передает атмосферу идейной борьбы и теоретических споров 20-х годов. Соединение широких перспектив с конкретными задачами сегодняшнего дня — характерная особенность и данного выступления Маяковского. Поэт прямо говорит о том, что часть молодежи заражена упадочническими настроениями. Он не скрывает бытовых и материальных трудностей, с которыми приходилось встречаться молодым людям, но он верит в молодежь, в ее волю.

Маяковский акцентирует внимание на идейном воспитании молодежи. Оценивая литературные произведения, он исходит из того, насколько они помогают делу воспитания нового человека, делу строительства социализма, а потому он высказывается против «размусоливания» вопросов пола в жизни и в литературе.

Это выступление Маяковского, как почти все его речи, остро полемично. С наибольшей силой обрушивается он на сторонников «гитарной» литературы.

Но в этом выступлении Маяковского сказалась и его принадлежность в то время к лефовской группировке. Отсюда и некоторая переоценка роли Лефа и переоценка работ А. Е. Крученых, посвященных разбору творчества Есенина. Подчеркивая в своем выступлении опасность распространения среди молодежи упадочнических настроений, связанных с понятием «есенинщины», Маяковский в полемическом задоре склонен был отрицать целесообразность публикации в этот момент стихотворений Есенина в журнале «Красная нива». Следует учесть также, что В. П. Полонский и Л. С. Сосновский были в эти годы постоянными оппонентами Маяковского.

Выступление Маяковского публикуется по невыправленной стенограмме диспута, сохранившейся в фонде В. П. Полонского (ф. 1328, оп. 3, ед. хр. 27).

Несмотря на плохое качество стенографической записи, при подготовке текста к печати допускатся

лишь минимальная, самая необходимая правка, сделанная в соответствии с правилами подготовки документов к печати.



Товарищи, несколько разрозненных замечаний по поводу выступления оппонентов и слова докладчика.

Прежде всего разрешите ответить т. Смидович. Она говорит, что только часть нашей молодежи поражена. Совершенно верно. Если бы была поражена вся молодежь, то это была бы уже не болезнь, а смерть. Именно пока поражена часть нашей молодежи, именно в этот момент нужно об этом поражении кричать. Такое поражение существует, и отношение к нему у всех, кроме врагов Советского Союза, конечно, будет резко отрицательное. Но нужно это поражение выволочь на свет. И выволочь обязательно. И если бы у меня было в противовес тому, что пишет Малашкин, другое что-нибудь, я сказал бы: «читайте это», но так как у меня в противовес только «Мощи» Калининкова, которые еще бóльшая дрянь, то поэтому я стою за вещь т. Малашкина и, думаю, что на ней можно поставить лозунг, поскольку т. Малашкин партиец, одного молодого ростовского поэта: «И на беспартийную печаль мы ответим партийною тревогою»<sup>1</sup>.

Если в этом случае есть тревога по поводу того или иного явления, то нужно на эту тревогу отзываться — и со всей серьезностью. А то, что делается сейчас у нас, это уже не тревога, а размусоливание. То, что в зале при описывании случаев «падения» бывают смешки,— это отвратительно. Советую соседу зажимать рот, несмотря на протесты милиции.

Теперь по поводу выступления т. Дунаевского. О том, что [нужно] не по литературе учиться и не о литературе разговаривать. Конечно, корни упадочничества чрезвычайно глубоки. Безработица, отсутствие средств на увеличение стипендии вузовцев (стипендия

---

<sup>1</sup> Маяковский неточно приводит цитату из стихотворения Г. М. Каца «Тоска». Следует: «И на беспартийную печаль отвечай партийною тревогой». (Сборник «Дни — дороги», РАПП, Ростов-на-Дону, 1927, стр. 10).

в 26—23 руб. ни в коем случае никого удовлетворить не может) и масса других причин, безусловно, питают эти корни упадочничества. Но так как т. Полонский не может ни увеличить эту стипендию, ни устранить безработицу, то и обращаться к докладчику по поводу этих причин, порождающих упадочничество, не приходится. По вопросам литературы он должен говорить о том, что соответствует чаяниям революционного Союза Советских Социалистических Республик, чаяниям Коммунистического союза [молодежи] в этой области. Вот этого именно т. Полонский не сделал, и в том, что он говорил, были как раз вещи, резко противоположные тому, о чем он должен говорить. Он нам говорил о том, что наша молодежь не закалена, что у нее нет воли. А я считаю, что наша молодежь исключительная по силе своей воли. Сегодня, когда я спешил сюда, пионерка, перешедшая недавно в комсомол, говорила: «Если мать у тебя будет умирать и тебя позовут в ячейку, куда ты пойдешь — в ячейку или к матери?!» Я не знаю, может быть, я пошел бы к умирающей матери. Но вот самая возможность постановки этого вопроса уже показывает тренировку воли.

Далее т. Полонский указывал, что у нашей молодежи не было тренировки воли потому, что она не сидела по тюрьмам. И слава богу, что не сидела, потому что ей только семнадцать — восемнадцать — двадцать лет и если б она сидела по тюрьмам, то только за антисоветские выступления. Учиться на примерах т[оварищей], прошедших с энтузиазмом и ссылкой, и каторгу, как, скажем, т. Дзержинский, конечно, надо. Но точно так же, как марксизм не есть догма, а руководство к действию, то [и] сидение в тюрьме есть не всеветный современный пример, а одна из возможностей при известных условиях тренировки своей воли. Сейчас эта тренировка должна быть другой.

Товарищи, я не знаю, как по-вашему, а по-моему, та тренировка, которую мы получили, скажем, в годы голода, когда нужно было при отсутствии трамваев полученные полфунта пайкового хлеба донести из Сокольников куда-нибудь на Пресню, была достаточной тренировкой воли. Другого порядка, другим способом, но несомненно это была большая тренировка воли.

Голос с места: Мешочки.

Мешочники от этого получали персональную выгоду, а таскавшие полуфунтовой паек — персональный убыток. Вот та небольшая разница, которая есть между мешочником и человеком, несущим свой паек.

У нас усиленно заняты теперь физкультурой, гимнастикой. Здоровое тело — это хорошая вещь, но нужно и тренировать здоровый дух. Но как же тренировать дух нашей молодежи? Скажем, предложить получившему стипендию в 10 руб. положить ее на стол и в течение полутора месяцев не брать ее в руки? То, что проповедует т. Полонский, есть самоусовершенствование, иогизм. Он упоминал здесь о своем вчерашнем выступлении в Коммунистической академии. Там он проповедовал Рабиндраната Тагора, а сегодня он переменил религию на индийскую<sup>1</sup>. Но это его дело.

Дело в том, что вопросы любви и вопросы пола — даже в пересказе т. Полонским сегодняшней статьи [А. Зорича] в «Правде» — некоторое недомыслие. Тов. Полонский в своем докладе забыл одну существенную вещь, что не дура была девушка, а что эту девушку подвергли шантажу. Ведь самое главное в том, что она за это думала получить какое-то удостоверение для приема на службу. Вот в чем весь ужас и все безобразие этого положения. Так для меня простой половой шантаж, он как солнце лезет под юбку, или по Есенину — это не предмет нашего разбора, более глубокая вещь<sup>2</sup>. Вот в быту, там всяческим образом, по каждому мелочному факту орать на стихи Есенина «презираем» — это можно, а работать в газете не хотят, что как раз и нужно.

Это один из основных способов оздоровления нашей литературы художественной, способов переходения не на осознанную всеми веками лирику, а на фактические статьи, на публицистическую, на тенденциозную литературу. Об этом у нас забывают.

Прав был т. Третьяков, когда бросил упрек редакторам, что литература сегодняшнего дня идет на поводу у вкусов людей, которые обладают рублем и покупательной способностью на этот журнал. Вкусы этих людей, обладающих покупательной способностью, при-

---

<sup>1</sup> Так в тексте.

<sup>2</sup> Так в тексте.

нимаются за вкусы нашей вузовской революционной молодежи. Одно подменяется другим. И говорят, что такие вещи, какие вы печатаете, нужны советской молодежи. Это ложь и чепуха! Эти журналы ведутся вне тенденции, без учета того, что из написания того или иного художественного произведения получается.

Товарищи, вещи публицистические, обнаженные, они никогда не производят впечатления обсмакиваемых вещей. Мне кажется, что у аудитории должен возникнуть недоуменный вопрос, почему писания Малашкина и Пантелеймона Романова задели Полонского, а сам он как докладчик является проводником самой обветшалой литературной продукции и вкусов. Например, у нас существует не относящийся к «Комсомольской правде», а [относящийся] к Лефу Крученых, который выступил против «есенинщины». У нас существует борьба против Есенина и «есенинщины», но это борьба не против таланта (что будто хотят талант загубить, тем более, что он сам себя загубил), а борьба против вредных последствий подчинения этой успокаивающей, переводящей всю волю на пивные, гитарные мотивы литературе. В последнее время это было учтено... А мы видим, что наоборот, в «Красной ниве», в прошлом номере, четыре стиха Есенина на первой странице!

Голос с места: Вам жалко, что не ваши.

Нет, мне не жалко, а я радуюсь, что рядом моих нет. Мне жалко, что те, которых я видел в Воронеже, [на] которых я смотрел в Ростове, Самаре и Саратове, которые тоже подпадают под упадочнические настроения, будут говорить: «Зачем мы будем выравнивать свои литературные силы по лозунгам партии, по революционным лозунгам сегодняшнего дня, когда [в журналах] место находит только сентиментальная гитарщина». Вот чего я боюсь.

Мы знаем, что ячейка ГПУ устраивала литературное собрание (литературное потому, что она была объединена с восточным вузом). Там было много товарищей, серьезно интересующихся литературой, и впервые мне там пришлось с глазу на глаз встретиться с т. Сосновским. Я увидел, что мы с ним сходимся по вопросу об упадочничестве и что единственное литературное течение, которое поставило на своем знамени лозунг —

движения страны вперед, индустриализация страны — это Леф. Даже таким злым «выступателям» против Лефа, как Сосновский, по этой линии пришлось объявить пас. Здесь Леф упадочником не был никогда. Когда человек начинает стараться, да еще перестарается, как т. Полонский...

Голос с места: Личные счеты.

Напрасно вы, товарищи, думаете, что литература для меня — это устройство своих личных дел. Это понимание б[ывших] сухаревских ларьков. Разрешите мне разговаривать о литературе, хвалить то или другое, ибо думаю, что я разговариваю с аудиторией настолько квалифицированной, что моменты личной материальной заинтересованности не могут прийти в голову. Стоило [мне] выступить и нарушить прерогативы этого литературного монопольного собирательства с подчинением вкусу покупающих, а не с проведением революционных вкусов, как это встречает протест. А мы видим только прикрывание лозунгами, которые были выдвинуты Полонским против Лефа: Леф — упадочник, Леф — русопет и т. д. Я говорю, чтобы лишний раз подчеркнуть, что в вопросах литературы, по которым можно требовать отчета от выступающего литератора т. Полонского, где приходится бороться с произведениями, обслуживающими сексуальные темы, что в этой литературной борьбе мы должны на сто процентов высказаться за очищение наших литературных рядов от дирижерской палочки Нэпа. Мы должны продвигать наши лозунги, и в прессе должны быть защищены те, кто эти лозунги продвигает.

## «БОЛЬШОЙ ЧЕЛОВЕК»

*(Статья К. Г. Паустовского об А. М. Горьком)*

Публикация Ю. А. Красовского

К. Г. Паустовский вошел в советскую литературу сравнительно поздно, в 30-е годы. Но это было время, когда вернувшийся на родину А. М. Горький развил энергичную деятельность по собиранию и организации молодых литературных сил, и Паустовский неизбежно

должен был попасть в поле зрения Горького. Так это и произошло. Первое же крупное произведение Паустовского «Кара-Бугаз» (1932) привлекло внимание Горького, и в своей статье «О темах» он назвал «Кара-Бугаз» — «смелым и удачным опытом» из книг «о перспективах нашего строительства» (Собр. соч., т. 27. М., 1953, стр. 108).

Горький тотчас же привлек Паустовского к работе над создаваемой по его инициативе «Историей фабрик и заводов». На крупнейшие заводы и фабрики посылались бригады писателей. Паустовский впоследствии писал в «Золотой розе»: «Горький предложил мне на выбор несколько заводов. Я остановился на старинном Петровском заводе в Петрозаводске... От бригадной работы я отказался... Я сказал об этом Алексею Максимовичу. Он насутился, побарабанил, по своему обыкновению, пальцами по столу, подумал и ответил: «Вас, молодой человек, будут обвинять в самоуверенности. Но, в общем, валяйте! Только оконфузиться вам нельзя — книгу обязательно привозите. Всенепременно!» (Собр. соч., т. II. М., 1957, стр. 616).

Паустовский книгу написал, но это была не история Онежского завода. Это была повесть «Судьба Шарля Лонсевиля». Горький внимательно прочел новое произведение молодого автора и в своем письме от 22 февраля 1933 года в редакцию альманаха «Год XVI» признал, что рукопись Паустовского «достаточно интересна» (журн. «Вопросы литературы», 1957, № 7, стр. 118). Повесть так и появилась в этом альманахе, редактируемом самим Горьким.

Следующее большое произведение Паустовского — «Колхида» (1934) — также не прошло мимо внимания Горького, пристально следящего за новыми литературными успехами Паустовского. Он высказал свое положительное мнение при личной встрече, сделав только одно небольшое замечание. «Однажды я был у Алексея Максимовича в его загородном доме в Горках, — вспоминал Паустовский. — Горький говорил со мной о моей последней повести «Колхида» так, как будто я был знатоком субтропической природы. Это меня сильно смущало» (Собр. соч., т. II. М., 1957, стр. 661), что, впрочем, не помешало Паустовскому вступить в ожесточенный спор со своим именитым собеседником. Со-

стоялась вскоре и вторая встреча с Горьким, где разговор шел о советских поэтах, о М. А. Светлове, Н. А. Заболоцком, Б. Л. Пастернаке, об их стихах. «Я не удержался,—вспоминал Паустовский,—и прочел Горькому несколько любимых строк из этих поэтов. Он неожиданно растрогался... «Да вы кто — прозаик или поэт? — спросил под конец Горький.— Пожалуй, поэт.— Он положил свою большую руку мне на плечо и слегка нажал на него: — Валяйте! Живите так, как начали...» («Повесть о жизни», т. II. М., 1967, стр. 722). Это было своего рода завещание учителя ученику. Паустовский нашел свой собственный литературный путь.

Но мало кто знает, что впервые о Горьком заговорил Паустовский еще задолго до своих непосредственных встреч с великим писателем, еще до начала своей большой литературной деятельности. Это произошло в 1919 году, когда в киевском журнале «Театр» должна была появиться статья «Большой человек (к 50-летию рождения М. Горького)», подписанная еще никому не известным К. Паустовским. Она интересна тем, что это была одна из первых литературных работ начинающего писателя и, несомненно, его первый «литературоведческий» опыт. Сейчас трудно установить все интересующие нас детали: единственный источник ниже публикуемого текста — это гранки с исправлениями Паустовского, сохранившиеся в его личном архиве, в тетради, где им самим были наклеены его первые печатные «труды» (ф. 2119, оп. 1, ед. хр. 1).

Возможно, что именно о журнале «Театр» вспоминал Паустовский в «Повести о жизни», когда писал о своем пребывании в Киеве в 1919 году: «Вскоре мне повезло. В Киев приехали из Москвы писатели Михаил Кольцов и Ефим Зозуля. Они начали издавать журнал по искусству, и я попал в него литературным секретарем (Собр. соч., т. III. М., 1957, стр. 715). Наверное, в этом журнале появились какие-то произведения Паустовского, донныне нам неизвестные.

Текст статьи публикуется полностью, с учетом правки Паустовского. Печатное заглавие статьи, как указывалось выше, «Большой человек», на полях имеется, по-видимому, вариант заглавия, написанный рукой автора — «Бродяга». Ссылка на публикацию — журнал

«Театр», Киев, 1919 г.— сделана также самим Паустовским, однако в журнале эта статья не появилась.

Конечно, сейчас в этом «раннем» Паустовском кое-что покажется и приподнято-романтическим, и возвышенно-патетическим, и даже, может быть, наивным. Но нельзя забывать, что это написано еще неопытным литератором и что речь идет фактически о дореволюционном Горьком. И в то же время мы не можем не отдать должного молодому писателю, который на заре своей литературной деятельности так безоговорочно «принял» Горького, так высоко оценил творчество своего великого современника, заговорил о нем, как о своем учителе.

Кстати, интересно, что мысли, высказанные в этой своей первой статье — о значении путешествий, о «скитальчестве», — Паустовский повторил, немного перефразировав их, почти через сорок лет в статье 1957 года «Муза дальних странствий» (Собр. соч., т. VI. М., 1958, стр. 582—585).

Статья Паустовского о Горьком 1919 года была их, если так можно выразиться, первой духовной «встречей».

В своих позднейших книгах Паустовский неоднократно говорил о Горьком и говорил так же уважительно, как и в первой своей статье. В «Золотой розе» он писал: «Горький занимает большое место в жизни каждого из нас. Я даже решусь сказать, что существует «чувство Горького», ощущение его постоянного присутствия в нашей жизни. Для меня в Горьком — вся Россия» (Собр. соч., т. II. М., 1957, стр. 659). А в статье «День смерти Горького» читаем: «Смерть его ощущается почти так же, как сто лет назад ощущалась смерть Пушкина... Горький был нашей совестью, честностью, нашим мужеством и любовью...» (Собр. соч., т. V. М., 1958, стр. 542).



Старинный персидский поэт Саади, чьи песни до сих пор овеяны неумирающей своеобразной прелестью, писал о себе в «Тезкирате»: «Тридцать лет я употребил на скитания. Я коротал дни с людьми всех народов и грелся у многих костров. Я видел частицу великой

красоты, наполняющей вселенную. Тридцать лет я употребил на учение и последние тридцать лет — на творчество. Счастлив тот, кто, прожив такую жизнь, оставил потомкам чекан души своей».

Эти слова «сладчайшего» Саади словно сказаны о Горьком, беспокойном скитальце, жаждавшем познать и созидать. Ибо Горький оставил нам не только силу и свежесть всего, им написанного. Он оставил нам «чекан души своей» — может быть, самое прекрасное из своих творений — свою необычную жизнь. Жизнь поистине гениальную, полную тяжкого труда над собой, когда из первичного булыжника, из дикой и вязкой волжской глины интуитивно, непрестанно и трудно созидался прекрасный слепок, тонкий чекан.

Из чадной, пьяной, пахнувшей сапожным варом и сивушной отрыжкой России, из кривых хибарок замшелых городков вышел великий скиталец, полный горения, с широкими и верными ухватками кузнеца, с мягким и сильным взглядом, с необычными прозрениями, неземной тоской и народным, самарским акцентом.

Скитания — это путь, приближающий нас к небу. Это знали еще древние народы Востока. Скитальчество — не болезнь, не страсть, — это высшее и кристальнейшее выражение большой человеческой тоски по далекому, загаданному, по жизни, овеянной свежими ветрами, многогранной, ликующей, в которой поет каждый миг, каждая почти незаметная минута.

Скитальчеством именно в этом смысле болен Горький.

От желтых размывов Волги, от синего марева засимбирских степей, от пестрых, как татарские тюбетейки, астраханских базаров он уходил к белой Мекке — Московскому Кремлю, к дикой, запущенной снегом глуши Арзамасов, Алатырей, к пьяным и искристым портам, где шумят прибой вечно родного, в криках чаек и соленых ветрах Черного моря.

От парходных кухонь, от тифлисских майданов и маленьких, провинциальных редакций он уходил в литературные салоны Москвы, в тюрьмы, в уютный кабинет задумчивого Чехова. После пожара пятого года были скитания по Западу — утрюмыми дымами и озерами мертвых огней глядел ему в лицо «город Желтого

Дьявола» — Нью-Йорк и великим покоем встречал Рим, где во дворе остерий по позеленевшему мрамору звенит холодная вода древних источников. А потом прибой и рыбацьи песни на Капри.

Из Италии — снова в Россию, грозную, торжественную, гудящую великим народным подъемом. Солнечное плесканье красных знамен над Тайницкой башней, марсельеза, винтовки, суровые лица. Великий сдвиг, когда из душных углов вышла на улицы бескровная, истомившаяся, надсадившая грудь за станками Россия. И думается мне, что выше всего, созданного Горьким, — его жизнь. А много ли мы знаем исключительных в своем творчестве людей, которые создали бы исключительную и волнующую жизнь?! Их почти нет. Ибо творить прекрасное и жить в вечном скитании, каждый день в новом, в ином, в затягивающем, — так трудно, почти невозможно и под силу только большому человеку с большой душой.

## НАРОДНЫЙ ШУТ

(Альбом Виталия Лазаренко)

Публикация Г. Д. Эндзиной

Виталий Ефимович Лазаренко (1890—1939), известный советский клоун, прошел большой и сложный творческий путь от «рыжего» в балагане до крупного мастера цирковой арены, прославленного «народного шута».

В истории советского цирка его имя занимает одно из первых мест. Творчеству Лазаренко было присуще активное стремление к сатире, к агитационно-плакатной форме показа своих номеров.

Злободневность содержания реприз и клоунад Лазаренко умело сочетал с хорошо отточенной цирковой формой их подачи. Его амплуа требовало хорошего владения искусством прыгуна, наездника, гимнаста и клоуна.

С первых же дней существования Советского государства, выступая на цирковой арене, Лазаренко смело и открыто прославлял революцию, клеймил ее врагов,

остро реагировал на самые животрепещущие события современности.

Одним из первых артистов Лазаренко в 1918 году отправился с концертами на фронт. Лазаренко принимал деятельное участие в массовых праздниках, часто выступал на улицах в дни 1 Мая и Октябрьских торжеств. Артист много гастролировал по Союзу, побывал даже на Дальнем Востоке.

В 1924 году Московское управление цирков вручило ему грамоту на звание «Первого Красного Народного шута».

Лазаренко деятельно работал над созданием нового репертуара. Часто обращался к писателям, подсказывая им темы для реприз.

Для него В. В. Маяковский написал обозрения «Чемпионат всемирной классовой борьбы» и «Азбуку». С Лазаренко работали В. И. Лебедев-Кумач, Н. А. Адуев, М. Я. Волжанин и многие другие писатели.

В 1933 году отмечался 35-летний юбилей работы Лазаренко в цирке. В своих воспоминаниях он писал: «У меня учащенно билось сердце от волнения, когда я услышал, что правительство наградило меня, бывшего ярмарочного циркача, высоким званием заслуженного артиста Республики» (ф. 2087, оп. 1, ед. хр. 79, л. 4).

За долгие годы работы на манеже Лазаренко встречался со многими интересными людьми, мастерами арены, актерами театра и эстрады. В 1919 году у него возникла мысль собирать автографы деятелей литературы и искусства и просто интересных людей разных профессий, с которыми сталкивала его судьба. Так возник альбом Лазаренко, в котором насчитывается более ста автографов. Последняя запись сделана в 1934 году. Этот альбом хранится в ЦГАЛИ, в фонде Лазаренко (ф. 2087, оп. 1, ед. хр. 54). В альбоме есть записи А. В. Луначарского, А. И. Куприна, В. В. Каменского, В. Э. Мейерхольда, А. Я. Таирова, А. И. Южина, М. М. Блюменталь-Тамариной, Михаила Голодного, Остапа Вишни, А. Б. Мариенгофа, В. Г. Шершеневича, Н. А. Адуева, популярных клоунов Бима и Бома, С. С. Альперова, В. Е. Эйжена, борцов И. Лебедева, П. Ф. Крылова, известного полярника, капитана дальнего плавания В. И. Воронина и многих других.

Лазаренко возил с собой альбом повсюду: на спек-

такли, концерты, в гастрольные поездки. Записи в альбоме разнообразны: это и дань искреннего восхищения мастерством актера и раздумья о жизни и искусстве.

Ниже мы публикуем некоторые тексты из альбома Лазаренко.

Записи А. И. Куприна, с которых и начался этот альбом, были сделаны после бенефиса Лазаренко в цирке Никитиных 24 января 1919 года. Причем одна из записей показалась автору, по-видимому, неудачной и была перечеркнута: «Милый Лазаренко, цирку уже много тысяч лет. И цирк еще много тысячелетий проживет, пока в людях не умрет уважение к ловкости, смелости, красоте тела и к свободной шутке.

А. Куприн».

Затем была сделана другая: «Милый Лазаренко. Прыгай, шути, остри, смейся, паясничай! Твой труд любит и чопорный партер, любит и шумная галерка. А больше всего любят дети. И черт поberi тех, кто твое искусство поставит ниже всякого другого. Оно — вечное.

А. Куприн».

Об истории появления третьей записи Куприна Лазаренко вспоминал (ф. 2087, оп. 1, ед. хр. 80, л. 133):

«...я пригласил Александра Ивановича пойти со мной домой и поужинать. Куприн согласился, и я вместе с ним и моими товарищами-артистами пошли ко мне на квартиру, где стол был уже накрыт; мы все разместились за столом. Когда бокалы с вином были подняты, Александр Иванович произнес речь. Он очень много говорил обо мне как об артисте. За ужином много шутили, веселились, и вот, когда я прощался с Куприным, мы с ним расцеловались, и тут же в пальто он сел за стол и написал в альбом такие слова:

«После прекрасного бенефиса, после веселого ужина у бенефицианта, после пения и пляски — найду ли я слова, чтобы выразить дорогому Виталию Лазаренко, другу моему, все мои теплые чувства и благодарность за столь очаровательный вечер.

А. Куприн.

1919 24/1. Москва»

Секция циркового искусства, созданная при Театральном отделе Наркомпроса, часто устраивала диспуты и творческие вечера, которые проходили в Доме цир-

ка на Тверской. Нередко в Дом цирка приезжал нарком просвещения А. В. Луначарский. В одно из таких посещений А. В. Луначарский написал в альбоме Лазаренко:

«Прыгайте все выше, дорогой друг, и допрыгните до идеала и счастья.

Нарком Луначарский.  
24/III»

Поэт и переводчик В. Г. Шершеневич посвятил Лазаренко экспромт:

В былое время критик фыркал —  
Подумаешь! Искусство цирка!  
Но мы — молодые поэты,  
С улыбкой почти простой  
Кричим всему свету:  
Да здравствует цирковой!  
Протянем друг другу руку —  
И дружно вперед вдвоем:  
Мы — человечья мука,  
Вы — хохота людской водоем.  
Вы прыжком через стенку,  
Я стихом —  
Так Шершеневич с Лазаренко  
Рядом, вперед, вдвоем.  
С дружбой радости.

Вад. Шершеневич.  
16. II. 1919.

Большим другом Лазаренко был поэт В. В. Каменский, страстный поклонник цирка, оставивший в 1919 году такую запись:

Прыгунствуй, яркий Лазаренко,  
Рекордствуй в воздухе, лихач,  
Летай, как легкая керенка,  
Авто-циркач, центрo-смехач.  
Бум-трали-ля!  
Бум-трали-ля!  
Подобно радуге венчальной,  
Всех опоясывай вокруг —  
Ты будь всегда для нас встречальный  
И радостный и звонкий Друг.  
Тра-та-та,  
Тра-та-та.

Василий Каменский.

В августе 1919 года в Московском цирке состоялся концерт «Актеры Москвы на арене цирка». Среди участников концерта был А. И. Южин. Лазаренко в воспоминаниях пишет, что выступление Южина было

неудачным из-за незнания акустических возможностей цирка. На эту тему у Южина состоялась беседа с Лазаренко, и тогда же им была сделана надпись в альбом:

«Дай Вам судьба, милый Виталий Ефимович, всего, что может в жизни добыть настоящий талант.

А. Южин

8 авг. 1919 г. Москва»

Концертные выступления на арене цирка драматических артистов Москвы устраивались неоднократно и позднее. 30 марта 1923 года в альбоме Лазаренко сделала следующую запись М. М. Блюменталь-Тамарина:

«Виталий Ефимович!

Очень люблю Ваш талант и рада, что пришлось выступить на арене, где Вы пленяете нас всех Вашими прыжками и юмором».

Известный мастер художественного слова А. Я. Закушняк, побывав на одном из выступлений Лазаренко, написал ему:

«Сколько у Вас, милый талантливый самородок, юмора и таланта. Одинаково Вы радуете и ребенка, и старика. Подольше живите и будьте счастливы.

А. Закушняк.

2 ап. 20 г.»

Молодой артист оперетты Г. М. Ярон в начале 20-х годов записал в альбом:

«Самое здоровое, что осталось в театре,— это искусство цирка — здоровое, смелое, экспромтное и непосредственное — если это искусство, искусство искренней, настоящей, смелой клоунады, внедрится в театр — он спасен и с правой и с левой стороны».

Автором театрального костюма Лазаренко — чрезвычайно выразительного и броского — был художник Б. Р. Эрдман. Этот костюм соответствовал творческому стилю артиста и был удобен для работы на арене. С ним Лазаренко не расставался до последних дней пребывания в цирке.

«Рад, что чудесные прыжки облечены в ту именно форму, о которой я грезил еще восьмилетним мальчишкой в цирке», — вот что записал Эрдман в 1923 году в альбоме Лазаренко.

Высокую оценку творчества Лазаренко дает

В. Э. Мейерхольд в своей записи от 23 марта 1926 года:

«Виталию Лазаренко. Из твоих замечательных прыжков, друг Лазаренко, самый замечательный сделан был тобой в Октябрьские дни. Не правда ли? Ведь ты с арены царских цирков мог бы прыгнуть в эмиграцию. Ты же, славный, оттолкнувшись от царской арены, проделывал искусные круги в воздухе так долго, пока мы не подменили тебе арены. Когда ты возвратился из мира полетов на землю, ты был уже на земле Союза Советских Социалистических Республик.

Вот какой! Вот какой ты славный! В. Мейерхольд. 23. III. 1926».

Другой крупный деятель советского театра, А. Я. Таиров, тоже интересовавшийся цирком, сделал следующую запись в альбоме:

«Люблю Ваше искусство, неизменно радуюсь ему. А. Таиров.

24. III. 19 г. Студия цирка».

Во время гастролей Лазаренко по Украине летом 1926 года он встретился с группой артистов широко известного в те годы агитационного театра «Синяя блуза».

В составе актерской труппы этого театра были Л. Б. Мирон, Е. П. Дарский, М. Н. Гаркави, Б. М. Тенин, Г. Б. Тусузов. Режиссуру вели С. И. Юткевич, Н. М. Фореггер, Б. А. Шахет и др. «Синяя блуза» выступала в цехах заводов, в клубах, концертных залах. На подмостках театра исполнялись произведения В. В. Маяковского, Д. Бедного, Н. Н. Асеева.

Актеры этого театра М. Н. Гаркави, Е. П. Дарский (в дальнейшем конференсье) и Г. Б. Тусузов (впоследствии артист Московского театра сатиры) вписали в альбом свои лозунги:

«Виталию Лазаренко — «Синяя Блуза».

Не надо много слов, дорогой Виталий! Много о тебе написано в этом альбоме, повторяться не хочется.

Да и не такие мы люди, чтобы повторяться.

Мы представители Базовой группы Московского театра «Синяя Блуза».

То, что ты делаешь в цирке, мы делаем на эстраде. Наш лозунг:

В будущем человечество будет радо,

Что «Синяя Блуза» революционизировала эстраду.

Вот лозунг, который мы посвящаем тебе:

Ты ж раньше нас чрез прыжок и кувырк

Взял и революционизировал цирк».

В июле 1934 года на гастролях в Архангельске Лазаренко познакомился с капитаном ледокольного флота, участником многих полярных экспедиций В. И. Ворониным. После циркового представления Воронин написал в альбом:

«Я с детских лет не смеялся так, как смеялся 8 июля во время Вашего выступления в Архангельском госцирке. Спасибо Вам, дорогой Виталий Лазаренко, теперь я знаю, что могу смеяться по-детски. При Вашем выступлении я превращаюсь в ребенка. И бесконечно рад, что продолжение Вашего искусства — это Ваш сын. Сердечно, крепко жму Вашу руку.

Воронин».

Мы привели только часть записей из альбома Лазаренко, наиболее показательных. Эти записи достаточно убедительно свидетельствуют, что искусство Лазаренко, искусство советского цирка было подлинно народным, находящим свой отклик у самых разнообразных зрителей. Альбом Лазаренко можно и должно рассматривать как интересный документ своей эпохи, характеризующий становление советского цирка в первые годы революции.

## «ДВАДЦАТЬ ПЯТЬ ЛЕТ ТРУДА...»

(Автобиография В. В. Каменского)

Публикация И. В. Литвиненко

Василий Васильевич Каменский (1884—1961) — поэт, один из первых русских футуристов. Его жизненный путь был необычен. Он был актером, одним из первых русских авиаторов, активным участником революции 1905 года. Впоследствии он стал известным советским поэтом. В 1931 году вышли мемуары Каменского «Путь энтузиаста», которые недавно были переизданы на родине поэта, в Перми. Однако в них Каменский довел свое жизнеописание лишь до 1905 года.

Публикуемая автобиография была написана им в

1932 году. В ней наряду с уже известными (из мемуаров) фактами биографии Каменского даны дополнительные сведения вплоть до 1932 года.

Позднее Каменский тяжело заболел и постепенно отошел от литературной деятельности.

Автобиография Каменского не является автобиографией в обычном смысле этого слова. Это яркий и своеобразный литературный документ, в котором, конечно, есть и субъективные авторские оценки литературных фактов прошлого, но в котором ощущается дух своего времени, боевой задор и темперамент первооткрывателя, участника ожесточенных литературных схваток и боев. Читатель с интересом прочтет и строки, посвященные первым литературным шагам В. В. Маяковского.

Автобиография Каменского хранится в «Собрании автобиографий и анкет писателей» (ф. 1624, оп. 1, ед. хр. 83).



Первым весенним рейсом из Перми в Нижний-Новгород шел камский пароход, командиром был мой дед Гавриил; в каюте деда я неожиданно родился в 18-й день апреля 1884 г., меж Пермью и Сарапулом.

Меня, новорожденного, мать Евстолия Гаврииловна увезла сейчас же домой — в центр Урала, в промысловый поселок Боровское (около горы Кочконара), где мой отец, Василий Филиппович Каменский, служил штейгером золотых приисков.

Там жил до четырех лет, когда в один год умерли родители.

Меня увезли в Пермь на воспитанье к тетке и дяде. Дядя управлял буксирным пароходством Любимова.

Все детство прошло в доме на камской пристани среди пароходов, барж, плотов, лодок, крючников, матросов, водоливов, капитанов и бесконечных куч грузовых товаров.

Семилетнего отдали меня в церковную школу. За эти три года в слудской церкви я «раздувал кадило», читал «жития святых», учил Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Некрасова.

Дальше учился в городском [училище].

Одиннадцати лет я писал стихи о сиротской доле; о горестях человеческих, о несчастных. Сам писал, сам читал, сам ревел.

Учился неважнецки — некогда было, ибо занимался лыжами, коньками, собаками, голубями, рыбарством, птицеводством и драками.

А по ночам запойно читал Пушкина и про разбойников.

У грузчиков научился песням о Степане Разине и подряд три года играл в Разина, собрав удалую шайку сообщников.

Пять раз по-настоящему я тонул в Каме и за это ее полюбил.

Шестнадцатилетним поступил конторщиком на Пермскую жел[езную] дор[огу], так как мой дядя Трущев умер и мы остались без средств.

Семнадцати лет начал писать в газете «Пермский край» о народных столовых, об эксплуатации труда маленьких, безответных людей.

Восемнадцати увлекся театром. Деятнадцати бросил службу, уехал в Москву, стал актером — самым последним и голодающим. И все это из-за любви к Шекспиру.

Попал в Николаев и волею обстоятельств жил у приятеля в бюро похоронных процессий, спал в сто-рублевом гробу, на складе. Сначала было страшно, а потом привык к гробовому уюту.

В это время в Николаев приехал с труппой Вс. Э. Мейерхольд и взял меня в театр, а когда узнал, что я пишу стихи, сплю в гробу, люблю Шекспира и серьезную жизнь, — посоветовал мне бросить сцену. Послушался. Бросил. Спасибо, Мейерхольд!

Знакомые черноморские матросы увезли меня в Константинополь, а оттуда я уехал на Урал, в заводы Нижне-Тагильские, где на товарной станции работал таксировщиком, и тогда же в 1904 г. печатал гражданские стихи в газете «Урал» (Екатеринбург), и тогда же изучал с политическими ссыльными Маркса.

В 1905-м я был избран делегатом на I съезд Желдорсоюза. Говорил речи со стихами.

В забастовочное время меня выбрали на пост председателя забастовочного комитета громадного уральского района. Спал, не раздеваясь, на столах телеграфа.

Бурно проводил митинги в заводе и ж[елезно]д[орожном] депо.

Зимой был арестован и посажен в одиночное заключение Николаевской тюрьмы Верхотурского уезда, где потом сидел Як[ов] Свердлов.

Освобожден летом 1906 г. Осенью поступил на Высшие сельскохозяйственные курсы в Петербурге.

Избрали старостой студенчества.

В 1908 г. устроился секретарем редакции журнала «Весна» Н. Шебуева, громкого в то время редактора «Пулемета». Шебуев много помогал нам, начинающим. Он первый напечатал меня, Демьяна Бедного, Ларису Рейснер, Хлебникова, Шкловского, И. Северянина.

Я близко познакомился с Куприным, Л. Андреевым, А. Блоком, Ремизовым, Сологубом, Брюсовым.

Встретился и сразу навеки подружился с Давидом Бурлюком и Хлебниковым. Бурлюк стал моим учителем по части крайнего новаторства в искусстве. Бурлюк взывал разгромить старое буржуазное «жречество» мистиков, символистов, бульваристов, порнографистов и академиков.

Мы (Бурлюк, Хлебников, Е. Гуро) основали ядро футуризма, [выпустили] первую книгу «Садок судей» в 1910 г.

С речами и стихами мы носились по столовкам студенческой молодежи, собирая армию бурной юности.

К нам присоединились художники, композиторы, режиссеры.

В 1910-м я издал первый роман «Землянка».

В этом же году взялся за авиацию. Уехал в Германию, Францию, Англию, Италию. Вернувшись в Россию, сдал (в Варшаве) экзамен на международного пилота-авиатора. Приобрел свой аэроплан. Летал в Польше. В Ченстохове (в 1912 г.) разбился в грозу, едва спасся. Налетался вдоволь.

В 1912-г. основал жизнь на лесной Каменке, в 40 кил[ометрах] от Перми, где работали сами, без батраков.

Три дела полюбил: литературу, охоту и рыболовство.

За это время к нам, футуристам, присоединились В. Маяковский, А. Крученых, Кульбин, Б. Лифшиц. Игорь Северянин действовал самостоятельно.

С первой минуты встречи я горячо подружился с Маяковским, и мы немедленно приступили к делу, которое почему-то стало называться «скандалами». Не понимаю. Мы уверяли всех, например, что Маяковский — гениальный поэт, а эстеты кричали, что он — ломовой извозчик. Назло врагам мы называли себя «гениями», а нас крыли просто сумасшедшими.

Желтая кофта Маяковского, аэроплан на моем лбу, собака на щеке Бурлюка (знак чутья), невероятные сверхстихи и горластые речи непризнанных гениев — все это до скрежета дразнило «в шик опроборенных» охранителей эстетики в духе парфюмерного символизма.

В 1913 г. мы — три главара нового движения искусства (Маяковский, Бурлюк, Каменский) — двинулись по городам России, явно революционизируя умы и сердца молодежи, читая доклады и стихи. Тогда с особым успехом я читал отрывки из «Степана Разина», изданного в 1915 г.

До этого я выпустил «типографские» стихи «Танго с коровами».

В первые дни Февральской революции я устроил в Москве первый «республиканский» вечер поэзии, где впервые мы, футуристы, открыли свое политическое кредо, заявив о немедленной готовности жить и работать для рабочего класса, чего не хотели сказать открыто ранее, т. к. на радость врагам нас могли «прекратить» раз и навсегда.

Большую Октябрьскую революцию встретил в Москве, с первых же часов активно (вместе с Маяковским) встав на платформу Советской власти, ибо видел в этой пролетарской революции социальную правду, возведенную В. И. Лениным.

В эти огненные дни вышли две моих книги: «Звучаль веснянки» и «Моя биография», а перед этим «Девушки босиком».

В 1918 г. был членом Совета Сретенского района.

В 1919 г., выступая в качестве культработника высшей военной инспекции в Южной Красной Армии, попал к белым (в Одессе) и был как «большевик-комиссар» засажен в белогвардейскую тюрьму в Ялте. После прихода в Крым красных уехал на Кавказ, откуда угнал к Сев[ерному] Ледовитому океану.

Ездил с лекциями по Сибири до Владивостока. Много дорог прошел по СССР — хотел знать любимую страну свою новую.

И в этих путях много счастья изведаль и верю в могущество страны своей ленинской.

И ныне, когда мы поднялись на пятнадцатую ступень исторической лестницы, я вижу, что весь мой творческий пройденный путь за годы революции так изменил мои былые вкусы и навыки, что мне иногда стыдно за все мной навороченное во многих книгах и пьесах моих. Утешенье одно: в этом был мой рост, медленный, но верный. Утешенье другое: так вот росли и мои собратья-писатели. Так выросла вся страна.

Только теперь я чувствую себя в силах дать, построить «Магнитострой литературы».

Я хочу этого и сделаю!

Страна социализма ждет от нас, писателей, громадных вещей высокого мастерства, равного бурному строительству СССР, чтобы еще глубже возвеличить все достижения нашей культурной революции, чтобы еще выше поднять знамя советской литературы.

Для этого подъема ЦК Компартии постановлением от 23 апр[еля] 1932 г. сделал все.

Я восторженно верю, что мы живем накануне крупнейших творческих праздников.

Почти (будет осенью 1932 г.) двадцать пять лет труда я отдал литературе, мне почти пятьдесят годков, но никогда в жизни я не чувствовал себя таким юным и обещающим, как сегодня.

Ого! Мы еще развернемся.

## «О НОВИКОВЕ-ПРИБОЕ»

*(Выступление В. В. Вишневого по радио)*

Публикация Н. М. Гороховой

В. В. Вишневого и А. С. Новикова-Прибоя можно считать основоположниками «морской» темы в советской литературе.

Но в то же время трудно представить более различных по художественной индивидуальности писате-

лей. Суровый, лаконичный, несколько традиционный реализм Новикова-Прибоя — и патетическая взволнованность, эмоциональная приподнятость Вишневского, его новаторские поиски в области драматургии. Различен и тематический охват жизненных явлений и проблем в произведениях Вишневского и Новикова-Прибоя: революционное боевое становление Красного флота — у первого и тяжелая жизнь русских матросов в условиях царизма, трагедия русского флота в русско-японской войне — у второго.

Но естественно, конечно, предполагать взаимный интерес двух советских писателей-«маринистов» друг к другу, личное знакомство их. До сих пор в печати об этом было не так много известно. Правда, в 1937 году, в 60-летний юбилей Новикова-Прибоя Вишневский сердечно приветствовал его со страниц «Литературной газеты» (№ 15, 20 марта). Кроме того, известна статья Вишневского «О «Цусиме» Новикова-Прибоя», опубликованная в журнале «Литературный критик», № 5 за 1935 год.

Публикуемое ниже выступление по радио «О Новикове-Прибое» было подготовлено Вишневским 26 марта 1947 года к 70-летию юбилею Новикова-Прибоя, умершего за три года до этой знаменательной даты, в 1944 году. Выступление Вишневского интересно как документ, проясняющий связи и взаимоотношения двух писателей.

«Познакомился я с Сильчем после гражданской войны, в Петрограде», — читаем у Вишневского; он рассказывает, как во время его службы на одном из кораблей Балтийского флота он пригласил Новикова-Прибоя к себе. Подробно, как очевидец, передает автор выступление Новикова-Прибоя, радуется его успеху среди моряков. Вишневский понимает, как необходимы были эти встречи с людьми, о которых и для которых он писал, прежде всего самому Новикову-Прибою, вернувшемуся в Россию только после Октябрьской революции. Новиков-Прибой часто потом приезжал в Петроград для чтения своих рассказов в матросских аудиториях.

Вишневский с уважением говорит о нем как о писателе-труженике, отмечает его большое знание жизни и быта русских моряков; умение «показать здоровую,

умную, упрямую русскую матросскую породу». Воспроизводя внешний облик Новикова-Прибоя, — «простая повадка, честный, откровенный разговор, хорошая шутка», — Вишневский вспоминает его рассказ о том, как они с группой товарищей, тоже революционных матросов, распространявших в японском плену революционные листовки, едва не стали жертвой настроенной провокатором политически малограмотной толпы. Благодаря решительности, смелости им удалось спастись. Эмоционален рассказ Вишневского о радости Новикова-Прибоя, случайно, наконец, нашедшего свои много раз пропадавшие записки, боевые дневники времени русско-японской войны — материалы для создания «дела жизни» Новикова-Прибоя — романа «Цусима». Вишневского восхищает твердость духа Новикова-Прибоя, в самых трудных обстоятельствах не знавшего уныния, талантливо и упрямо пробивавшего дорогу вперед, ставшего выдающимся советским писателем.

Выступление Вишневского построено как живая, непосредственная беседа с широкой радиоаудиторией. Вишневский часто выступал по радио. Форму обращения к зрителям он использовал и как художественный прием в своих сценариях и драматических произведениях, но исключительно в возвышенном, патетическом ключе. Здесь же — свободные, простые обращения к слушателям. Необычен для Вишневского и язык этого выступления: до предела простая лексика, разговорные интонации, максимальная доходчивость. Эти особенности характерны только для этого выступления Вишневского. Возможно, это в некотором роде художественный прием — вспомнить о Новикове-Прибое в стиле самого Новикова-Прибоя, находясь под впечатлением нахлынувших воспоминаний о нем.

Текст выступления Вишневского хранится в ЦГАЛИ, в фонде Всеволода Витальевича Вишневского (ф. 1038, оп. 1, ед. хр. 1916). Над текстом своей радиоречи писатель много работал. Сохранилось две ее редакции. Первая — авторская машинопись с большой правкой Вишневского и, по-видимому, редактора, с датой «26 III 47», написанной рукой Вишневского, и его подписью. Эта редакция, наверное, не удовлетворила автора. Она была доработана, появилась вторая редакция — машинопись, тоже тщательно отредактированная, избыточная ав-

торскими правками. На этом экземпляре — заглавие «О Новикове-Прибое. (Радиоречь)» и помета «Выправлено». Этот текст и публикуется ниже.

Имеется и третий экземпляр — машинописная копия второй редакции, сделанная после смерти Вишневого комиссией по литературному наследству писателя. На копии пометка «не идет», так как комиссия решила не включать этот текст в шеститомное собрание сочинений Вишневого.

«Простая, но очень важная страница» воспоминаний Вишневого о Новикове-Прибое теперь открыта перед читателями.



Алексей Силыч Новиков-Прибой... Вы должны себе представить плотного коренастого русского человека. Сильный был человек. Большая бритая голова, нависающие черные брови, усы с сединой, тоже нависающие, такие моржовые... И взгляд внимательный, пристальный, бодрый. Говор у него был ясный, простой, среднерусский. Силыч ведь из тамбовских крестьян, года рождения 1877-го. Родился в пору русско-турецкой войны.

Познакомился я с Силычем после гражданской войны, в Петрограде, куда он часто приезжал то на чтение, то по делам издания своих книг и так далее. Писал Алексей Силыч много, со вкусом. Труженик был, настоящий труженик.

Это была пора появления первых его книг, двадцатые годы. Вы знаете эти книги — «Морские рассказы», «Море зовет», «Ухабы», «Женщина в море» и другие очень широко известные нашему народу произведения.

Я как-то потащил Силыча к нашим балтийским морякам. В нашей морской аудитории, — я тогда был командиром на одном из кораблей Балтийского флота, — старого матроса, участника цусимского боя, Алексея Силыча, принимали неизменно доброжелательно. Любили его за простую повадку, за честный, открытый разговор, за хорошую шутку.

Моряки не раз его спрашивали: «А почему у вас, Алексей Силыч, фамилия двойная, откуда это?»

Силыч отвечал спокойно, с прищуром эдаким:

— Родом я — тамбовский, Спасского уезда, села Матвеевского. Отец мой — солдат николаевских времен с Крымской войны. Фамилия у отца была Новиков, а имя — Сила. Почему я Новиков-Прибой, двойная фамилия? Объясню: когда я начинал писать, а это было в 1906—1907 годах, то в русской литературе уже работал писатель Новиков Иван Алексеевич. (Здравствует он и поныне, дорогие радиослушатели, работает сейчас и недавно к 70-летию своему был награжден орденом.)

Потому мне, второму Новикову, подписываться просто «Новиков» было неудобно. Спутали бы, опять же старшего писателя немножко как-то подвел бы. Тогда придумал я иную фамилию-псевдоним, назвал себя «Матрос Затёртый», намекая этим на тяжкое положение матроса в старом царском флоте. Ну, напечатал одну брошюрочку, другую, посмотрел, подумал, подумал — Матрос Затёртый — нет, не звучит. Что-то очень жалобное. Может быть, лучше псевдоним «Прибой». Лихо вышло!

Оказывается, так уже подписывается один морской офицер, — тоже «Прибой». Вот не везет. Опять не годится. Подумал еще, написал «Новиков-Прибой». И мне понравилось. Пошел к друзьям: «Ну как, нравится?» И им понравилось. Ну, а вам как? Нравится Новиков-Прибой?

И аудитория балтийских матросов ответила громом аплодисментов.

Постепенно, с годами я сблизился с Алексеем Силычем. Лучше узнал его, рассказы его доходили до души. Писал он точно, был настоящим писателем-реалистом и вместе с тем писал романтически-приподнято. Даже в произведениях, написанных им до революции, не было пессимизма.

Новиков-Прибой умел показать здоровую, умную, упрямую русскую матросскую породу. Он знал ее на совесть. Сам прошел суровейшую школу Кронштадта, действительно повидал службу, поплавал под разными широтами и о моряках мог рассказать, как мало кто умеет.

Тут надо напомнить, что Силыч после русско-японской войны, с 1907 по 1913 год скитался по земному

шару, плавал как торговый матрос, нахлебался всякого. Думаю, что необходимо сегодня, поскольку моя речь посвящена памяти его, кое-что вспомнить о биографии дорогого нашего Алексея Силыча.

Крепок он был, весь в отца (старого николаевского солдата, оборонявшего Крым, Севастополь); любовно и тепло говорил Силыч про отца. Отец Силыча был грамотен, выучился в солдатах. Сам учил своего сына грамотеем и передавал ему первые военные навыки. Вот откуда у Силыча и любовь пошла к военной теме и к морской теме.

Мать Силыча была женщина мечтательная, трогательная, и вот от нее, думается мне, и унаследовал Новиков-Прибой свои литературные фантазии и мечтания, соединяя очень большую отцовскую силу, крепость и выдержку с мечтательностью матери.

Детство у Алексея Силыча было тяжелым — в школе нещадно били. Дьячок-учитель буквально истязал маленького Силыча: «Ты, тварь непокорная!» Раз! — и бил по голове линейкой. — Раз! Раз! Раз! И не раз линейка обламывалась при этом. Тяжело ему было в этой школе. Родители пожалели мальчика и отдали в другую, в соседнем селе. Мальчонке приходилось ежедневно ходить по несколько верст. Там была учительница приветливая, чуткая. Эту школу наш Силыч закончил первым учеником. Подошли к нему по-душевному, по-хорошему, по-настоящему — в мальчике развернулись какие-то силенки — улыбка появилась на лице, все стало хорошо. (Вот и подумаем кстати об этом.)

Рано Силыч пристрастился к чтению. И тут в ранней юности его произошла встреча, которая определила всю его судьбу.

Что ж это за встреча?

Встретился Силыч в своей деревне с матросом, с балтийским матросом. «Поглядел я на него — прямо как ослепительная картина этот матрос. Черные [с] золотом буквы, кокарда, синий воротник, тельняшка. Все чисто, сукно великолепное, и парень молодой, крепкий, аховый! И вот с тех пор, — признавался Силыч, — стал я жить только морем, мечтой о нем, во сне его видел, — хоть никогда на море не был».

Прошли годы, и 22-летний юноша Алексей Силыч

пошел во флот охотником. Его приняли добровольцем,— подходил по всем статьям — ровен, крепок, смышлен.

На службе Силыч исключительно много читал. Он посещал в Кронштадте воскресную школу — была такая. Мечтал со временем поступить в университет в городе Санкт-Петербурге (ныне — Ленинград). Но тогда крестьянам путь в университет был наглухо закрыт. Понял это Силыч, вздохнул и обратился к литературным занятиям. «Сам буду пробиваться!»

И образцом, отметьте себе это, товарищи, был для него наш Алексей Максимович Горький. Год за годом крестьянин-самоучка, Силыч наш, отдавал свои силы литературе. Он совмещал свои занятия с очень тяжелой службой на кораблях в Кронштадте. Надо по достоинству оценить это упорство и огромную человеческую целеустремленность. Решил человек стать грамотным, подняться на высокий культурный уровень — и добился этого. Он стал писателем с мировым именем.

Да послужит этот пример в назидание нашей молодежи. Она тоже должна ставить себе высокие политические цели борьбы за революцию, за коммунизм, за власть Советов, за родимую нашу Родину, за Советский Союз. Наша молодежь должна упорно идти к повышению знаний своих, к повышению культуры, добиваться максимума.

Так вот, продолжая о Силыче. Пришла война 1904—1905 годов — война с Японией. Японцы напали на Россию коварно, неправоммерно, подло. Новиков-Прибой, тогда еще просто матрос Новиков Алексей, баталер, шел в поход на эскадре Рождественского. День за днем вел он свой дневник, записывал все перипетии похода, все события, происшествия. Писал и про друзей, и про недругов. Он участвовал в бою, страшном бою у Цусимы, которому он впоследствии посвятил свою книгу.

Когда русская эскадра была разгромлена,— автор дневника сжег его. Но в памяти этого упорного матроса многое осталось. И должно было пройти более двадцати пяти лет, пока Силыч вновь собрал все эти свои воспоминания, вновь восстановил все материалы и написал свой глубокий, правдивый до конца, сильный роман «Цусима», известный ныне всему миру.

Но все это произошло не сразу. Силыч после боя, как и тысячи других матросов, был взят в плен. В плену он решил: восстановлю свой дневник! И он стал вновь записывать свои воспоминания, рассказы спасенных, рассказы матросов с других кораблей о том, что происходило в походе и в бою. И таких записей собрал он не больше не меньше — целый чемодан.

Алексей Силыч был очень упорен и работоспособен, горел идеей: рассказать России правду о Цусиме, о преступлениях царизма и о доблести простых матросов и офицеров, которые пошли и приняли бой.

Силыч как раз в те годы примкнул к революции. Он распространял уже в плену революционные брошюры. С этими брошюрами и с чемоданом своих ценнейших записей готовился он возвратиться на большом океанском пароходе в Россию, родимую Россию. И тут провокаторы жандармского типа — дело было в одном из японских лагерей — убедили малограмотных суеверных солдат: «Вот, мол, такой тип завелся, против начальства идет, сам пропадет и вас за собой потянет...» и так далее. Солдаты струхнули. — А, против царя идешь! — И трехтысячная толпа окружила кучку матросов, которые жили вместе в одной палатке.

— Давай сюда этого Новикова!

Еще немного, и дело кончилось бы кровавым самоубийством. Силыч рассказывал мне: «Ну, что было делать? Ну, скажи. Не сдаваться ведь. Вынули мы ножи. Матросов было нас человек пятнадцать, и прямо бросились вперед. — Расступись! — Что будет, то будет. И толпа обалдело шарахнулась, а матросы прорвались и спаслись. Озлобленная толпа налетела на нашу опустевшую палатку, разметала ее с колышками, взяла все вещи, записки, и все сожгла». В том числе опять погибли все записи Силыча.

Я напоминаю сейчас обо всем этом, чтобы было яснее, на какой подвиг вновь пошел наш Силыч, наш русский писатель, наш матрос. Он заново, в третий раз, начал восстанавливать свои записи. Он писал их год за годом, скитаясь по миру, сидя в вонючих клоповных кубриках, плавая на пароходах вдали от родины, не зная ничего толком о России. Но он верил в нее, верил в свой народ — в великий и смелый народ свой. Знал, что народ поднимется, сбросит оковы царизма

и установит свой справедливый строй. Поэтому он и продолжал свою работу.

И вот после двух лет скитаний Новиков-Прибой, матрос с коммерческих пароходов, выпустил первые свои книжки о Цусиме — маленькие брошюрки. Царская цензура немедленно конфисковала их. — Как? Кто? Что?

Писатель не испугался. Он не унывал и не сдавался. Он продолжал свою работу. Он собирал и собирал материалы...

Годы шли, не известный никому матрос, начинающий литератор, продолжал свой труд. После десяти-двенадцати часов работы, когда люди сваливались и отсыпались, он заставлял себя писать.

Он ждал встречи с народом. Работать было невероятно тяжело. Ведь для записей оставались лишь вечерние, ночные часы. Силы уходили на потогонный, каторжный труд, на хозяев, которые изматывали простых матросов. Тяжело было на этих пароходах, в доках, в конторах. Но писатель терпел, не сдавался. Он копил материалы, он жил идеей: «Я расскажу народу правду о России, правду про флот, про матросов, про Цусиму».

Грянула первая мировая война, война 1914 года. По старому стилю началась она в июле... Тяжкие испытания принесла она России.

Народ разгневался. Прокатились валы великой нашей революции. Силыч, вернувшись на родину, воспрянул духом. Он хотел сразу рвануть, дать свою книгу. Но в деревне, где он тогда жил, пропали его записи...

Но Силыч — настоящий русский человек, идейный, упорный, крепкий, как железо. Он продолжал писать, хотя пропажа дневников и записей изрядно осложняла, тормозила работу.

Сама жизнь наградила, наконец, писателя: в его деревне, когда начиналась коллективизация, где все перестраивали для новой жизни, случайно были найдены записки, которые Силыч считал пропавшими, записки долгих его лет — с 1907 по 1913 год.

Как сиял Силыч, рассказывая мне это:

— Да, Всеволод, пойми, ведь нашли!

— Как не понять! Да понимаем, дорогой!

Какая была радость на его лице: записки, неоцени-

мы, найденные и спасенные колхозниками, как бы восстановленные в четвертый раз, — были в руках Силыча. О, видели бы вы его в эти минуты!

Все лишнее в сторону — к «станку», к «станку»! — к столу писателя!

Он писал упоенно, упорно, вдумчиво, писал кровью сердца. И вот Россия, наш Советский Союз, и весь мир, наконец, получили роман «Цусима».

Спасибо тебе, дорогой наш Силыч, хороший, умный, упрямый русский человек! Спасибо тебе за дело твоей жизни.

Я заканчиваю. Я очень рад, что мог рассказать вам, дорогие друзья-радиослушатели, радиослушатели России и всего нашего Советского Союза, — одну простую, но очень важную страницу из истории нашей русской литературы. Будете перечитывать «Цусиму» — вспомните, чего она стоила Силычу. Вспомните об этом и глубоко задумайтесь над тем, что значит труд — труд, в который вложена идея, большая светлая идея.

Силыч говорит нам: «Работайте постоянно, вкладывая в эту работу огромное устремление быть полезным народу, всему человечеству!»

## РОМЕН РОЛЛАН И СОВЕТСКАЯ МУЗЫКА

(Письма к Д. Б. Кабалевскому)

Публикация  
В. П. Коршуновой и М. М. Ситковецкой

Ромен Роллан всегда проявлял большое внимание к русской культуре. После победы Октября интерес писателя к Советской России еще более возрос. Со многими деятелями советской культуры — писателями, художниками, композиторами Роллана связывала живая творческая переписка. Он переписывался также с редакциями газет и журналов, с театрами, школами, рабочими кружками и клубами.

Более ста автографов великого французского писателя хранится в ЦГАЛИ.

В настоящем издании публикуется пять писем Роллана к композитору Дмитрию Борисовичу Кабалевскому.

Надо сказать, что интерес Роллана к советской музыке проявлялся еще задолго до его первого приезда в СССР в 1935 году.

Музгиз через Всесоюзное общество культурной связи с заграницей (ВОКС) регулярно пересылал Роллану новые произведения советских композиторов. Роллан — внимательный и заинтересованный слушатель, тем более, что именно музыкальный язык мог более всего рассказать ему о нашей стране: ведь здесь не мешало незнание русского языка. В своих письмах в ВОКС Роллан благодарит за присылку нот и пишет, что из присланных произведений его более всего заинтересовали симфонии Д. Д. Шостаковича и Н. Я. Мясковского, а также «Туркменские картины» С. Н. Василенко. Роллан радуется за расширение музыкальных радиопередач советским радио: «Я бы очень желал, чтобы московское радио посвятило несколько вечеров передаче больших музыкальных произведений. Голос искусства далеко разносит мысли народов и доводит их до сердца других наций» (письмо от 1 ноября 1933 г.; ф. 1325, оп. 1, ед. хр. 3, л. 2).

Роллан дает также высокую оценку двум полученным им произведениям советских композиторов — сюитам Л. К. Книппера «Ванч» и Б. С. Шехтера «Туркмения». «Они донесли ко мне свет с Востока, — пишет Роллан. — Я уже слышал восхищенный отзыв об этих произведениях Максима Горького. Разбирая их, я понял, какое они доставили ему удовольствие, и разделил его. Я убежден, что эти два произведения со столь оригинальным и блестящим колоритом и ритмикой будут повсюду иметь истинный успех, станут широко популярными. Остается пожелать, чтобы большие советские радиостанции почаще передавали их. (Как общее правило, я сожалею, что по радио так мало и так редко передают новые музыкальные произведения, появившиеся в Советском Союзе, — слишком много словесных пояснений и недостаточно самой музыки!). Будьте добры передать мои искренние пожелания обоим авторам» (письмо от 9 февраля 1934 г.; ф. 1325, оп. 1, ед. хр. 12, л. 2).

В этот же период Роллан узнает о большом успехе его романа «Кола Брюньон», вышедшего в Москве в 1934 году с иллюстрациями Е. А. Кибрика. Писатель

Т. С. Мещеряков инсценирует «Кола Брюньона», и в 1936 году Центральный театр Красной Армии принимает эту инсценировку к постановке. Еще одна инсценировка «Кола Брюньона» Н. Немченко и Е. Новиковой поставлена в 1937 году Н. П. Охлопковым в Реалистическом театре. Кинорежиссер Г. Л. Рошаль увлечен идеей осуществить экранизацию «Кола Брюньона». И, наконец, композитор Д. Б. Кабалевский работает над оперой на сюжет «Кола Брюньона» по либретто В. Г. Брагина.

В письме к председателю ВОКС от 15 января 1935 года Роллан очень беспокоится по поводу инсценировки «Кола Брюньона» и просит оказать возможную помощь ее автору Т. С. Мещерякову. Но особенно волнует Роллана вопрос о возможной экранизации «Кола Брюньона». «Мне очень хочется,— пишет Роллан,— чтобы «Кола Брюньон» был экранизирован и очень хорошо экранизирован» (ф. 2017, оп. 1, ед. хр. 159, л. 1). Разговор о возможной экранизации «Кола Брюньона» был продолжен под Москвой на даче у Горького в начале июля 1935 года. Горький даже рекомендовал исполнителя на роль Кола — Бориса Васильевича Щукина. К сожалению, эта интересная идея так и не осуществилась.

В конце этого же письма следует приписка: «Известно ли Вам, что представляет собой как композитор Кабалевский, который начал писать оперу на сюжет «Кола Брюньона»? Мне бы очень хотелось иметь что-нибудь из его уже изданных музыкальных произведений».

Просьба Роллана была передана композитору, который незамедлительно ее исполнил. С этого времени началась переписка Роллана с Кабалевским.

В первом же письме к Кабалевскому от 10 марта 1935 года Роллан делится своими впечатлениями от знакомства с присланными ему произведениями советского композитора. Это письмо очень ценно и авторской характеристикой героя «Кола Брюньона».

При ближайшем ознакомлении с либретто В. Г. Брагина Роллан не узнает своего Кола, героя на сей раз оперного произведения. Отталкиваясь от основных роллановских образов, В. Г. Брагин изменил ситуации, по-иному разрешил их. Таким образом, получился до-

вольно вольный пересказ Роллана, вызвавший на первых порах некоторое недоумение у автора, которое проскальзывает во втором письме от 16 июня 1935 года. Кстати, в этом же письме Роллан упоминает две народные арии — для этих арий были использованы тексты из драмы А. А. Блока «Роза и Крест».

С Кабалевским и Брагиным Роллан познакомился лично уже в Москве 8 июля 1935 года на даче у Горького, где гостил французский писатель и куда композиторы и музыкальные критики приехали навестить его. На этой встрече, кроме Кабалевского и Брагина, присутствовали Г. Г. Нейгауз, А. Б. Гольденвейзер, Л. К. Книппер, Б. С. Шехтер, Ю. А. Шапорин, А. И. Хачатурян, В. Н. Кочетов, венгерский композитор Ференц Сабо и др. По просьбе Роллана Кабалевский исполнил вторую часть своей второй симфонии, Шехтер — отрывки из оперы «1905 год» и отрывки из туркменской сюиты, которая произвела такое впечатление на Роллана в 1933 году. Нейгауз исполнил шесть прелюдий Шостаковича.

Через несколько дней для Роллана был устроен концерт в Союзе композиторов, но он не мог по болезни присутствовать на нем и вскоре уехал в Швейцарию.

Его по-прежнему волнует опера на сюжет «Кола Брюньона». Еще не улеглись сомнения в правильности трактовки Брагиным его любимого детища Кола. Но во всяком случае, опера в отрывках ему нравится, и он очень хочет услышать ее целиком. В последних письмах, когда Роллан познакомился, наконец, со всей оперой, он уже заметно примирился с либретто, ибо в общем звучании оперы образ Кола сохранил свои истинно бургундские черты, свою веселость и смех — «смех во всем, несмотря ни на что».

К письму Роллана от 4 марта 1938 года приложена авторская копия его же письма в Московский радиокomitee. 29 января 1938 года в связи с 72-летием Роллана радиокomitee организовал концерт, посвященный французскому писателю. В концерте прозвучали сердечные приветствия и поздравления деятелей советской культуры Роллану; были исполнены соната Бетховена и отрывки из «Мастера из Кламси» — так называлась опера Кабалевского; эти отрывки больше всего интересовали Роллана.

В публикуемых письмах писателя от 10 марта 1935 года и 27 ноября 1937 года упоминаются австрийский композитор и музыкальный критик Гуго Вольф (1860—1903) и советский дирижер Б. Э. Хайкин.

Письма Роллана к Кабалевскому хранятся в фонде Кабалевского (ф. 2017, оп. 1, ед. хр. 116) и публикуются впервые, с любезного разрешения адресата. Небольшой отрывок из письма от 27 ноября 1937 года был опубликован в брошюре, подготовленной Государственным Малым оперным театром, «Кола Брюньон» (Л., 1938). Перевод писем сделан Н. В. Снытко.

— \* \* \* —

1

Villeneuve (Vaud), villa Olga.  
10 mars 1935.

Cher camarade Kabalevsky,  
je vous remercie de votre lettre et des compositions musicales, que vous m'avez fait l'amitié de m'envoyer. J'ai eu grand plaisir à les lire. Elles me paraissent d'un style clair et coloré, évoquant l'inspiration du chant populaire et continuant la tradition musicale russe (à part les "Zwei Gedichte", qui me rappellent — je ne sais si je me trompe — Hugo Wolf, sans l'imiter). Je souhaiterais d'entendre la symphonie, et je vous en félicite cordialement.

Je suis content que vous travailliez à mettre en musique mon Colas Breugnon. Je ne pense pas que vous deviez trop vous préoccuper du caractère historique; le plus important, de beaucoup, est le caractère populaire, qui, sans doute, doit avoir une couleur française, mais de tous les temps. En effet, j'ai choisi l'époque de Colas, comme étant intermédiaire entre deux âges de la prose française, dont l'un, le magnifique XVI-e siècle de Rabelais est devenu un objet de musée, mais dont l'autre est encore vivant et parlé dans le peuple de province française. Colas est un personnage populaire à Clamecy. Bien qu'inventé, on le reconnaît. Je ne serais pas surpris qu'un jour les Clamecyois missent une plaque sur la maison où il habitait.— Traitez-le donc dans votre mu-

сике, comme un vivant — non comme un "revenant" du temps passé!

Je me promets d'écrire, ces jours prochains, à Vladimir Braguine. Je ne veux point du tout risquer de vous gêner tous deux, dans votre interprétation de mon oeuvre. Vous devez être libres de suivre votre inspiration.— Mais je voudrais seulement insister sur le trait le plus essentiel de Colas: — la gaité — à travers tout — et malgré tout. C'est le sujet même de l'oeuvre, sa raison d'être. Un optimiste de nature, que rien jamais ne peut abattre ou assombrir. Un vrai Français de vieille souche, qui, à toutes les misères du monde pleuvant sur lui, oppose son rire — son rire vaillant et railleur, — "pour ce que (comme dit Rabelais) rire est le propre de l'homme" — (non pas pourtant de l'homme de tous les pays et de tous les temps, — mais sûrement de l'homme de France, de la bonne lignée). — Et c'est peut-être de cette vertu du rire vaillant que notre temps a le plus besoin. Je le lui ai servis dans mon Colas, comme une bouteille de vieux Bourgogne.

A votre santé, mes camarades!

Je vous serre la main affectueusement.

Romain Rolland

Вильнев (Во), Вилла Ольга,  
10 марта 1935 г.

Дорогой товарищ Кабалевский,

Благодарю за письмо и любезно присланные Вами музыкальные опусы. Прочтение их доставило мне много удовольствия. Стиль их светел, красочен, проникнут духом народной песни и продолжает русские музыкальные традиции (за исключением «Zwei Gedichte»<sup>1</sup>, которые напоминают, — быть может, я ошибаюсь — Гуго Вольфа, не будучи, однако, подражанием). Хочу услышать Вашу симфонию и сердечно Вас поздравляю.

Рад, что Вы работаете над музыкальным воплощением моего Кола Брюньона. По моему мнению, Вам не следует уделять много внимания чертам историческим, наиболее важны черты народные, которые, бесспорно, должны иметь французскую окраску, но быть присущими всем векам. Я избрал эпоху Кола

<sup>1</sup> Двух стихотворений (нем.).

потому, что она связует два этапа французской прозы — один из них, славный XVI век Рабле, — стал музейной реликвией, но другой продолжает жить в народном языке французской провинции. В Кламси Кола популярная личность. Его, выдуманного, считают реальностью. Я не удивлюсь, если в один прекрасный день кламсийцы прибьют мемориальную доску на дом, в котором он обитал. А потому пусть в вашей музыке он будет живым человеком, а не «призраком» из прошедших веков.

В ближайшие дни собираюсь писать Владимиру Брагину. Я отнюдь не хочу пытаться влиять на вашу интерпретацию моего романа. Вы должны оставаться совершенно свободными в вашем творчестве. Я хочу лишь подчеркнуть основное свойство Кола: веселость — вопреки всему и несмотря ни на что. Это — сама основа романа, его смысл. Он оптимист по натуре, его ничто не может сломить или повергнуть в уныние. Настоящий француз старого закала, всем несчастьям мира, обрушивающимся на него, противопоставляющий смех — мужественный, ироничный смех, «ибо (как говорит Рабле) смех — отличительная особенность человека» (однако человека не всякой страны и не всякого времени, а только истого француза). И быть может, именно мужественный смех больше всего нужен нашему веку. Вот я ему и подарил его в своем Кола — словно бутылку старого бургундского.

За ваше здоровье, друзья мои!

Дружески жму Вашу руку  
Ромен Роллан.

2

Villeneuve (Vaud), villa Olga.  
16 juin 1935.

Cher Dimitri Kabalevski,

Merci pour les extraits de musique que vous m'avez envoyés. Les deux airs populaires — la ronde de jeunes filles, et la chanson pour basse — sont bien dans la couleur populaire française et d'une jolie écriture musicale, qui les ranime et les rajeunit. (Seulement, les paroles: "d'Arras à Douai" seraient assez déplacées dans

un chant nivernais: mais, vues de l'U.R.S.S. ces distances de provinces ne comptent pas).

La scène dramatique de la rencontre avec la mort est traitée d'une façon rude et frappante, qui peut et doit faire de l'effet. Elle est plus spécifiquement russe que française.— Mais j'ai eu occasion d'écrire plus longuement à Braguine que son poème ne gardait pas grand'chose du caractère proprement français et bourguignon de mon *Colas Breugnon*, et que je n'y retrouvais plus, surtout, mon personnage principal, dont il a changé, si je puis dire, la 'tonalité'. Il est, d'ailleurs, naturel qu'il en soit ainsi. Le vrai Colas de Bourgogne aurait peu de chance d'être adopté en U.R.S.S. s'il ne s'habillait (de corps et d'esprit) à la russe.

Quoi qu'il en soit, votre musique est bonne, en soi, et elle me plaît. Je vous en félicite cordialement.

Votre dévoué  
Romain Rolland

Вильнев (Во), Вилла Ольга,  
16 июня 1935 г.

Дорогой Дмитрий Кабалевский,

Благодарю за присланные Вами музыкальные отрывки. В обеих народных песнях — хороводе девушек и песне для баса — хорошо передан французский народный колорит; аранжировка прекрасна, она их оживила и омолодила. (Вот только слова «от Арраса до Дуэ» выглядят несколько неуместными в нивернейской песне, но ведь для СССР расстояние между этими провинциями не имеет значения).

Драматическая сцена встречи со смертью жестока и эффектна, она может и должна произвести впечатление. Специфика ее скорее русская, нежели французская. Но я уже писал, и довольно подробно, Брагину, что в его стихотворной обработке мало что осталось от чисто французских, бургундских черт моего *Кола Брюньона*, и я не нахожу там своего героя, чью, если так можно выразиться, «тональность» он изменил. Впрочем, это естественно. Подлинный Кола из Бургундии имел мало шансов быть признанным в СССР, не приняв (телом и душой) русского обличья.

Как бы там ни было, Ваша музыка сама по себе хороша и мне нравится. Поздравляю Вас от всей души.

Преданный Вам  
Ромен Роллан.

3

Villeneuve (Vaud) Suisse.

Le 19 octobre 1935.

Cher camarade Kabalevsky,

Excusez-moi de ne répondre que maintenant à votre lettre du 28 juillet. Mais vous m'y disiez vous-même de ne le faire que lorsque je serais un peu libéré de mes tâches.— J'en ai tant eu depuis mon retour, que c'est seulement maintenant que je puis commencer à travailler un peu pour moi-même.

J'ai été heureux de faire la connaissance des compositeurs qui sont venus me voir chez Alexis Maximovitch. Mais je regrette fort de ne pas avoir pu aller écouter le concert qui avait été organisé quelques jours plus tard.— J'ai eu une forte crise de lumbago, et j'ai du rester au lit pendant deux ou trois jours.— J'espère toutefois avoir encore la possibilité d'entendre la musique soviétique: je reviendrai sûrement et je suis même en train d'étudier le russe, afin d'avoir un contact plus direct avec les personnes que je rencontrerai.

Au sujet de votre "drame musical", je ne puis, cher camarade, que vous répéter ce que j'ai déjà dû vous dire: en principe, je serai content de le voir réaliser. Pour ce que je connais de votre musique, je l'approuve. Mais je ne comprends pas très bien la façon de traitement littéraire par votre ami Vladimir Braguine;— je ne dis pas que je m'oppose à son interprétation; simplement, je vois mon Colas tout à fait d'une autre façon qu'il ne le voit.— Toutefois, pour juger de son oeuvre, il faudrait la voir déjà réalisée. Je pense donc que les régisseurs doivent être meilleurs juges que moi, pour juger de la valeur du drame. Une transformation peut avoir son intérêt! Le principal est que cette transformation soit une oeuvre d'art.

Je laisse donc aux régisseurs le soin de juger de la valeur de l'oeuvre que vous faites. Moi personnellement je ne puis juger que de la musique, qui ne dérange pas — en ce que j'en connais — ma conception de Colas.

En tout cas, je voudrais que vous me teniez au courant de votre travail, si vous le continuez.— Et aussi, que vous me préveniez, si vous décidez de l'arrêter. Donc, dans tous les cas, j'attends de vos nouvelles.

Je vous serre la main, ainsi qu'au cam. Braguine, que je ne voudrais certainement pas décourager.— Peut-être que, voyant l'oeuvre terminée, j'en serais enchanté. (Mais je répète que, pour le moment, sa façon de comprendre Colas me semble erronée).

Bien cordialement  
Romain Rolland

Вильнев (Во), Швейцария.  
19 октября 1935 г.

Дорогой товарищ Кабалевский,

Простите, что только сейчас отвечаю на Ваше письмо от 28 июля, но Вы сами разрешили мне подождать с ответом, пока я немного не освобожусь от своих дел. Их к моему возвращению накопилось столько, что лишь сейчас я могу понемногу начать работать для себя.

Я был счастлив познакомиться с композиторами, приехавшими для встречи со мной к Алексею Максимовичу. Очень сожалею, что не мог пойти на концерт, организованный несколькими днями позже. Сильный приступ люмбаго продержал меня два или три дня в постели. Тем не менее я надеюсь еще раз услышать советскую музыку: несомненно, я снова приеду, я даже начал изучать русский язык, чтобы иметь возможность более тесного общения с людьми, с которыми буду встречаться.

По поводу Вашей «музыкальной драмы» я могу лишь повторить, мой дорогой товарищ, то, что уже Вам говорил: в принципе я буду рад видеть ее законченной. То, что мне известно из Вашей музыки, я принимаю. Но мне не совсем понятна литературная трактовка Вашего друга Владимира Брагина — я не говорю, что возражаю, против такой интерпретации, просто я вижу своего Кола совсем другим, чем видит его он. Во всяком случае, чтобы судить о его работе, нужно увидеть ее завершенной. Полагаю, что режиссеры должны быть

лучшими судьями, нежели я. Переделка может представлять самостоятельный интерес! Самое главное, чтобы переделка стала произведением искусства.

Итак, я предоставляю режиссерам судить о ценности произведения, над которым вы работаете. Я, со своей стороны, могу судить лишь о музыке, а она не противоречит — судя по тому, что мне известно — моему представлению о Кола.

Во всяком случае, мне бы хотелось, чтобы Вы держали меня в курсе Вашей работы, если Вы ее продолжаете. И предупредите меня, если прекратите ее. Итак, и в том и во всех других случаях, жду от Вас вестей.

Жму Вашу руку и товарищу Брагину тоже. Мне не хотелось бы его обескураживать! Быть может, увидев вашу законченную работу, я приду от нее в восторг! Но, повторяю, на данном этапе его понимание Кола кажется мне ошибочным.

Сердечно Ваш  
Ромен Роллан.

4

Villeneuve (Vaud), villa Olga.  
27 novembre 1937.

Cher Dimitri Borisovitch Kabalevski,

Je vous remercie, vous et Boris Emanuelovitch Haikin pour vos bonnes lettres.

J'ai bien reçu la partition du "Maître de Clamecy", et je l'ai lue plusieurs fois, avec grand plaisir. Je crois que vous pouvez compter sur un vif succès de public: car l'oeuvre est claire, pleine de vie et de mouvement. L'emploi des chansons populaires y est très heureux. Inutile de vous dire que mon oreille de Français n'a pas eu de peine à les déceler, tout au long des premiers actes, qui sont les plus gais. Vous en avez très bien assimilé le suc à votre propre substance.

Dans l'ensemble, votre oeuvre est une des meilleures que je connaisse de la nouvelle musique russe écrite pour la scène. Je lui trouve quelque parenté (inconsciente) avec certaines comédies musicales tchécoslovaques, — et un peu aussi (mais de plus loin) avec "le Corregidor" de Hugo Wolf. Vous avez le don du mouvement dramatique, qui

manque à tant de bons compositeurs; et vous avez aussi votre marque propre d'harmoniste.

Si vous pouvez m'envoyer les morceaux qui manquent (l'ouverture et les préludes aux différents actes), je serai content de pouvoir embrasser l'oeuvre entière.

Il m'est difficile de juger du poème. Ma femme n'a eu le temps que de me le résumer rapidement. Assurément il est, historiquement, et même psychologiquement, assez éloigné de mon Colas Breugnon; et son développement comporte bien des anachronismes, non seulement de situations, mais de caractères. Mais c'est le droit du poète, comme du musicien soviétiques, qui écrivent pour un autre public que celui de Bourgogne. Et je crois que cet autre public sera content.

Je vous serre affectueusement la main. Transmettez mes amitiés à Vladimir Braguine et mes remerciements à Boris Haikin. Je suis très touché de la sympathie que m'exprime Haikin.

Votre cordialement dévoué

Romain Rolland.

Pourquoi avez-vous débaptisé Martine (la fille de Colas) et Céline (Belette). En français, les deux noms sont musicaux et tintent, comme des clochettes. Je les regrette. Germaine et Marcelle sont des noms beaucoup moins du temps et du pays.

Вильнев (Во), вилла Ольга.  
27 ноября 1937 г.

Дорогой Дмитрий Борисович Кабалевский,

Благодарю Вас и Бориса Эммануиловича Хайкина за ваши хорошие письма. Клавир «Мастера из Кламси» я получил и проиграл его несколько раз с большим удовольствием. Полагаю, что Вы можете рассчитывать на большой успех у публики: Ваше произведение полно света, жизни и движения.

Очень удачно использованы в нем народные песни. Излишне говорить Вам, что мое французское ухо без труда различило их во всех первых актах, музыка которых наиболее жизнерадостна! Вы сумели чудесно слить их с Вашей музыкальной индивидуальностью.

В целом, Ваше сочинение одно из лучших среди той новой русской музыки, написанной для сцены, которая

мне известна. В нем я нахожу некоторое родство (бессознательное) с чешскими музыкальными комедиями и небольшое сходство (совсем отдаленное) с «Коррегидором» Гуго Вольфа. Вы наделены даром драматической композиции, которого не хватает стольким хорошим музыкантам, кроме всего прочего, у вас своя особенная манера гармонизации.

Если можно, пришлите мне недостающие части (увертюру и вступления к некоторым актам), мне бы хотелось получить представление о сочинении в целом.

О стихотворной переработке мне судить трудно. Моя жена успела дать мне лишь краткое резюме. Но несомненно, исторически и даже психологически она довольно далека от моего Кола Брюньона, по ходу действия встречается много анахронизмов не только в ситуациях, но и в самом духе произведения. Однако советский поэт и советский композитор имеют на это право — они пишут не для бургундцев, а для своей публики. И я полагаю, что эта публика будет довольна.

Дружески жму Вашу руку. Передайте привет Владимиру Брагину и мою благодарность Борису Хайкину. Меня очень тронули высказанные Хайкиным по отношению ко мне добрые чувства.

Сердечно Вам преданный  
Ромен Роллан.

Почему Вы изменили имена Мартини (дочери Кола) и Селины (Ласочки)? По-французски эти два имени звучат очень музыкально, звенят, как колокольчики! Мне их жаль. Жермена и Марселла гораздо меньше подходят к эпохе и месту.

5

Villeneuve, le 3 Décembre 1937.

Cher Dimitri Kabalevsky,

Je reçois ce matin votre lettre du 28 Novembre. J'avais répondu à la précédente, le 27.

Je vous avais prévenu, dès que vous m'aviez parlé de votre projet d'opéra — que j'étais lié par des traités pour toutes mes oeuvres dans tous les pays étrangers avec mes éditeurs français, et que ne pouvais donc pas disposer d'elles, seul. Pour les oeuvres dramatiques — soit origina-

les, soit faites par d'autres d'après des oeuvres de moi non dramatiques — je suis lié de plus à la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques Français, à laquelle d'ailleurs sont liés presque tous les auteurs français.

L'URSS, n'ayant jusqu'à présent pas signé la Convention Littéraire Internationale, elle peut sans doute agir en dehors de cette Convention (jusqu'au moment où elle la signerait, ce qui peut toujours arriver). — Mais naturellement, à la condition que les oeuvres françaises qu'elle produit — au théâtre ou au cinéma — ne sortent pas de ses frontières. — Ainsi, pour votre opéra, vous ne pourriez même pas exporter une partition, un disque, — sans risque de procès de la part de la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques Français.

Donc, ou bien vous agissez pour cet opéra en dehors de moi, sans aucune autorisation de ma part, — ou bien, si vous en désirez une, — même pour le titre de l'opéra, vous devez faire un traité avec la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques Français (9—11, rue Ballu, Paris (IX) France — Agent Général Alfred Bloch), qui prélève le pourcentage sur chaque représentation d'une oeuvre française ou faite d'après une oeuvre française.

Bien cordialement  
Romain Rolland

M. Dimitri Kabalevsky  
Moscou

Вильнев, 3 декабря 1937 г.

Дорогой Дмитрий Кабалевский,

Я получил утром Ваше письмо от 28 ноября. На предыдущее ответил 27-го.

Сразу после того, как Вы рассказали мне о своем желании написать оперу, я предупредил Вас, что всеми моими произведениями за рубежом распоряжаются французские издатели, с которыми я связан договорами, сам я не властен ничего сделать. Что касается драматических произведений — то ли оригинальных, то ли переделанных кем-либо из моих прозаических вещей — здесь я, кроме того, связан обязательством по отношению к «Обществу французских драматургов».

гов и драматургических композиторов», в которое, между прочим, входят почти все французские писатели.

Поскольку СССР еще не подписал Международную литературную конвенцию, он, без сомнения, может с ней не считаться (до той поры, пока ее не подпишет, а это может случиться!). Но, конечно, при условии, что французские произведения, использованные в театре или кино, не выйдут за рубеж. Таким образом, в отношении Вашей оперы дело обстоит так, что Вы не имеете права вывезти из страны ни одного экземпляра партитуры, ни одной пластинки, иначе Вы рискуете, что «Общество французских драматургов и драматургических композиторов» возбудит против Вас судебное дело.

Итак, со своей оперой Вы должны или действовать помимо меня, без всяких полномочий с моей стороны, или, если Вы хотите, чтобы мое имя было упомянуто хотя бы в заголовке оперы, Вы должны заключить договор с «Обществом французских драматургов и драматургических композиторов» (9—11, ул. Баллю, Париж (IX), Франция, главный уполномоченный Альфред Блох), которое взимает проценты с каждого представления французской пьесы или спектакля, созданного по произведению французского автора.

Сердечно Ваш  
Ромен Роллан.

Г-ну Дмитрию Кабалевскому  
Москва.

6

Copie

Villeneuve, le 31 Janvier 1938.

Chers amis,

J'étais à l'écoute, le 29 janvier, et j'ai suivi toute votre émission. Malheureusement, les plus violentes bourrasques de tout l'hiver s'étaient donné rendez-vous ce jour-là; et l'audition était fort troublée. J'ai mieux entendu la 1-ère partie (les allocutions et la Sonate de Beethoven) que la 2-e partie (les fragments musicaux de "Colas Breugnon"), qui pourtant m'intéressait le plus.

J'ai néanmoins pu me faire une assez bonne impression de la suite des morceaux, et j'y ai pris plaisir. J'ai particulièrement goûté ceux qui m'ont paru être le plus applaudis par le public, les plus simples et gaies mélodies. Je me convain de plus en plus que l'âge nouveau, l'art populaire, réclame surtout une musique riche en rythmes et en mélodies — dont l'âge précédent s'est trop sevré, pour s'attacher avec une préférence exagérée aux combinaisons harmoniques ou bien aux jeux de contrepoint.

J'adresse mes remerciements et mes compliments affectueux à tous les auteurs et interprètes, ainsi qu'aux organisateurs de cette soirée, à tous mes chers amis, connus et inconnus, en URSS. Je m'excuse de ne pas leur écrire de ma main cette lettre. Un accident aux yeux m'interdit pour quelques semaines toute lecture et écriture.

Votre ami  
Romain Rolland

Au Radio-Comité  
Moscou

Вильнев. 31 января 1938 г.

Дорогие друзья,

Я прослушал 29 января всю вашу передачу. К сожалению, как нарочно, именно в этот день дули самые сильные за эту зиму ветры, и слышимость была неважной. 1-я часть была слышна лучше (приветствия и соната Бетховена), чем 2-я (музыкальные отрывки из «Кола Брюньона»), которые как раз меня и интересовали больше всего.

Тем не менее, сюита из этих отрывков произвела на меня хорошее впечатление и доставила мне удовольствие. Особенно мне понравились те куски, которым, как мне показалось, и публика больше всего аплодировала — наиболее простые и веселые мелодии. Я все более и более убеждаюсь, что новое время и новое народное искусство нуждаются в музыке, в первую очередь богатой ритмами и мелодиями, без которых раньше они обходились, придавая преувеличенное значение гармоническим комбинациям и контрапунктическим ходам.

Шлю свою благодарность и сердечные поздравления авторам и исполнителям, а также организаторам этого

вечера, всем моим знакомым и незнакомым дорогим друзьям в СССР. Прошу прощения, что не пишу это письмо собственноручно. Болезнь глаз лишила меня возможности читать и писать на несколько недель.

Ваш друг  
Ромен Роллан.

Радиокомитету  
Москва.

7

Villeneuve, le 4 Mars 1938.

Cher Dimitri Kabalevski,

Je m'excuse de ne pas vous avoir écrit après l'audition, le 29 janvier, de la transmission radiophonique de votre opéra. J'ai été — et je suis encore — extrêmement fatigué par une affection aux yeux.

Je vous remercie de votre télégramme de félicitations et je vous prie de remercier aussi de ma part D. Braguine.

J'ai bien reçu votre lettre du 18 février. Vous avez mal compris la mienne.— Il est naturel que vous ne puissiez pas empêcher que des particuliers acquièrent en URSS et emportent dans leurs pays des disques ou des partitions de votre opéra. Ce qu'il ne faut pas, c'est que ces disques ou ces partitions soient vendus à l'étranger.— Je pense que vous devez d'ailleurs avoir en URSS des consultations juridiques pour ces sortes de questions. Renseignez-vous donc exactement sur vos droits.

Quant à la "défense de mes droits d'auteurs", sur cet opéra, je vous les abandonne, à l'intérieur de l'URSS. Mais je ne puis pas le faire pour l'extérieur.

Je n'ai aucune nouvelle sur la première représentation de l'Opéra. J'espère qu'elle s'est bien passée.

Je vous serre la main et je vous souhaite, ainsi qu'à D. Braguine, et à tous les régisseurs et acteurs qui collaborent à votre oeuvre, du bon travail et de la joie.

Bien cordialement

Romain Rolland

P. S.— Ci-jointe copie de la lettre que j'avais envoyée au Radio-Comité qui a transmis la soirée de la Maison des Savants.

Вильнев, 4 марта 1938 г.

Дорогой Дмитрий Кабалевский,

Прошу прощения, что не написал Вам после передачи 29 января по радио Вашей оперы. Я был — и есть сейчас — совершенно измучен болезнью глаз.

Благодарю за Вашу поздравительную телеграмму и прошу также поблагодарить от меня Д.<sup>1</sup> Брагина.

Ваше письмо от 18 февраля я получил. Вы неправильно меня поняли. Естественно. Вы не можете помещать частным лицам приобретать в СССР и увозить за рубеж пластинки или партитуры Вашей оперы. Нельзя лишь, чтобы пластинки и партитуры продавались за рубежом. Впрочем, я думаю, что в СССР существуют юридические консультации по подобного рода вопросам. Уточните там Ваши права.

Что касается «защиты моих авторских прав», в отношении этой оперы, я передаю их Вам в пределах СССР. Сделать это за границей я не имею возможности.

У меня нет никаких известий о первом представлении оперы. Надеюсь, оно прошло хорошо?

Жму Вашу руку и желаю, так же, как и Д. Брагину и всем режиссерам и актерам, принимавшим участие в постановке оперы, удачи в работе и радостей.

Сердечно Ваш  
Ромен Роллан.

Прикладываю копию письма, посланного мною в Радиокomitee, который провел передачу из Дома ученых.

## В ДНИ ИСПЫТАНИЙ

(Из дневника Е. А. Шварца)

Публикация К. Н. Кириленко

Евгений Львович Шварц вел дневник почти с самого начала своей творческой деятельности — с 1926 года. Во время блокады Ленинграда он не изменил своему правилу — записывал все виденное и пережитое. К со-

<sup>1</sup> Инициал указан ошибочно. Имя Брагина — Владимир.

жалению, записи эти не сохранились. Улетая в декабре 1941 года из осажденного города, он сжег все свои дневники. Мы лишились очень многих неповторимых записей драматурга, пережившего дни суровых испытаний.

Несмотря на свою неизлечимую болезнь, Шварц записался в ополчение, участвовал в работе противовоздушной обороны Ленинграда. Он согласился покинуть свой город, только находясь в тяжелой степени дистрофии, и был эвакуирован сначала в Киров, затем в Сталинабад, где работал в театрах Кировском областном и Ленинградском театре комедии (художественный руководитель Н. П. Акимов). Там были написаны пьесы «Одна ночь» о ленинградской осаде, «Далекий край» об эвакуированном из Ленинграда детском доме, «Дракон». Там Шварц продолжил свои почти ежедневные записи в тетрадях, жанр которых определить точно довольно трудно, так как они представляют собой нечто среднее между дневниками, записными книжками и мемуарами. Шутливое наименование «ме» дал им писатель Л. Пантелеев и принял Шварц. Он любил работать над своими «ме» и основной их задачей считал «поймать миг за хвост», то есть найти наиболее точные слова для передачи обстановки, чувств, событий и настроений в тот или иной момент жизни. Часто возвращался писатель в этих тетрадях к воспоминаниям детства, юности, к началу творческой деятельности и к периоду блокады Ленинграда.

Перед нами большая потрепанная конторская книга, видно, что она прожила нелегкую жизнь — много путешествовала со своим хозяином. Из записей, сделанных в ней, мы узнаем, что начата она была в Кирове 9 апреля 1942 года, а окончена в Ленинграде 15 января 1947 года. Последняя запись в ней начинается так: «Ну вот и кончается моя старая тетрадь. Ездил она в Сталинабад, ездил в Москву. В Кирове ставили на нее электрическую плитку, поэтому в центре бумага пожелтела. Забывал я ее, вспоминал. Не писал месяцами, писал каждый день. Больше всего работал я в Кирове и записывал там больше всего». Отрывки из этой тетради и публикуются ниже (ф. 2215, оп. 1, ед. хр. 48).

В записях упоминаются жена Шварца — Екатерина Ивановна и дочь Наташа, а также писатели Леонид

Николаевич Рахманов, Юрий Павлович Герман и литературный критик Лев Ильич Левин.

Всего таких тетрадей — конторских книг сохранилось в архиве Шварца тридцать семь. В них записи за 1942—1958 годы. Последняя запись сделана 4 января 1958 года, за одиннадцать дней до смерти.

ЦГАЛИ в настоящее время готовит их к печати, рассчитывая издать отдельной книгой этот своеобразный труд Е. Л. Шварца, полный тонких наблюдений, глубоких раздумий, острых характеристик.

— \* \* \* —

1942 год

9 апреля.

Для новой пьесы интересно бы взять такое действующее лицо. Ему сорок пять лет. Учился он в Технологическом институте. Но в 16-м году его мобилизовали. В гражданскую войну в Томске женился он на сестре милосердия. Демобилизация. Ребенок. Поступил счетоводом в Гороткомхоз. Потом стал бухгалтером. И все это «пока». Жизнь уходит? В том-то и отличие его, что нет у него такого чувства, что уходит жизнь. Чтобы это заметить, надо остановиться, оглянуться, войти в колено — а ему все кажется, что он и не начинал жить. Что ни год, — то перемена, и все вот-вот начнется окончательная жизнь. И вот опять едет он в теплушке. Внизу умирает кто-то, а он — выработалась высокая техника — не видит и не чувствует этого. И вот несет его куда-то. Еще переждать чуть-чуть, и начнется она, спокойная, настоящая жизнь.

Читал о Микеланджело, о том, как беседовал он в саду под кипарисами о живописи. Читал вяло и холодно — но вдруг вспомнил, что кипарисы те же, что у нас на юге, и маслины со светлыми листьями, как в Новом Афоне. Ах, как ожило вдруг все, и как я поверил в «кипарисы», и «оливы», и даже мраморные скамейки, которые показались мне уж очень роскошными, стали на свое место, как знакомые. И так захотелось на юг.

17 апреля.

Искусство вносит правильность, без формы не передашь ничего, а все страшное тем и страшно, что оно

бесформенно и неправильно. Никто не избежит искушения тут сделать трогательнее, там характернее, там многозначительнее. Попадая в литературный ряд, явление как явление упрощается. Уж лучше сказки писать. Правдоподобием не связан, а правды больше.

25 апреля.

Для сказки может пригодиться — деревня, где вечно дует северный ветер. Избы выгнулись, как паруса, и стволы деревьев выгнуты, и заборы.

28 апреля.

Вчера не написал ни строчки, потому что у меня болела голова, все было безразлично и мне казалось, что не стоит и пробовать взять себя в руки. За это время я ничего не сделал. Никак не могу напасть на работу, в которую можно скрыться, как я скрылся в пьесе «Одна ночь». Над нею я работал так, что меня ничего не огорчало и не задевало всерьез. Все бытовые неприятности казались мне мелкими, то есть такими, какими они и были на самом деле. А сейчас я стою, как голый под дождем.

23 июля.

17 июля я уехал в Котельнич, гостил у Рахманова и пробовал делать то, что умею хуже всего — собирал материалы для пьесы об эвакуированных ленинградских детях. Рахманов принял меня необычайно приветливо и заботливо. Вероятно, благодаря этому я чувствовал себя там так спокойно, как никогда до сих пор в гостях. Видел эвакуированные из Пушкина ясли, детская санатория бывшая. Говорил с директоршами — это было очень интересно, но как все это уместится в пьесу, да еще в детскую? Когда бомбили станцию, педагог, выдержанная и спокойная женщина, была так потрясена и ошеломлена, что сняла зачем-то туфли и, шепча ребятам «тише, тише», поведла их за собою, как наседка цыплят, и спрятала их в стог сена. И ребята послушно шли за нею на цыпочках, молча и покорно, старательно спрятались. Это только один случай.

1943 год

19 марта.

Военный взял в интернате ленинградских ребят на воспитание девочку. Когда он приехал за нею, ему

описали ее, сказали, что зовут ее Галя и что она сейчас играет во дворе. Военный вышел, увидел группу детей, узнал Галю по описанию и позвал ее. К его удивлению, девочка закричала: «Папа!» и бросилась к нему. Тронутый этим, повез он свою четырехлетнюю воспитанницу в Киров. Дома он спросил ее: «Какую игрушку тебе купить?» — «Да разве ты не знаешь?» — удивленно спросила девочка. — «Не знаю». — «Лошадь купи! — сказала девочка. — Лошадь такую же, как ты мне принес в Ленинграде». Она не сомневалась, что за нею приехал отец, которого она не видела полтора года и который давно уже погиб на фронте.

1944 год

31 января.

Блокада вокруг Ленинграда снята. Это взволновало всех нас. Говорили только об этом. Ждем каждую ночь приказов.

28 марта.

Я пробую начать писать новую пьесу о приключениях Мушфики — так в Таджикистане называют Насреддина. Пока у меня ничего не получается. Репетиции «Дракона» идут полным ходом. Акимов заболел дня три назад гриппом, что тормозит работу. «Дракон» как будто получается.

Каждый вечер диктор говорит по радио значительным голосом: «В восемь часов пятьдесят минут будет передано важное сообщение». И в указанное время передает о взятии городов, о победах, «вечная слава героям, павшим в борьбе за свободу и независимость нашей Родины». На Украину уезжают врачи, инженеры. Как раньше на улицах говорили о карточках, ценах, болезнях — теперь говорят о пропусках, вагонах, вызовах. Ощущение торжества.

15 декабря.

Я почти ничего не сделал за этот год. «Дракона» я кончил 21 ноября прошлого года. Потом все собирался

начать новую пьесу в Сталинабаде. Потом написал новый вариант «Дракона». И это все. За целый год. Оправданий у меня нет никаких. В Кирове мне жилось гораздо хуже, а я написал «Одну ночь» (с 1 января по 1 марта 42 года) и «Далекий край» (к сентябрю 42 года). Объяснять мое ничегонеделание различными огорчениями и бытовыми трудностями не могу. Трудностей, повторяю, в Кирове и Сталинабаде было больше, а я писал каждый день. Нет у меня оправданий, к сожалению.

Вчера я смотрел «Нитуш» в Вахтанговском театре. Это очень легкий, прелестный спектакль. В фойе ощущение премьеры, толпа. Контроль дважды прорывали какие-то отчаянные молодые люди, кажется, студентки и студенты театрального института. Аплодировали все время — каждой удачной фразе, каждому эффектному уходу, декорациям Акимова. Все наслаждались театром, соскучились без легких, артистичных, веселых спектаклей. Сегодня ходил с Акимовым в Репертком, разговаривал о новом варианте «Дракона».

1945 год

23 июля.

17 июля 1945 года я переехал на старую мою квартиру, которую в феврале 42-го разбило снарядом. Квартира восстановлена. Так же окрашены стены. Я сижу за своим прежним письменным столом, в том же павловском кресле. Многие сохранилось из мебели. Точнее — нам кажется, что многое, потому что думали мы, что погибло все. Часть вещей спрятала для нас Пинегина, живущая в квартире наискосок от нас. Она уезжала на фронт. Квартира ее была запечатана, и поэтому вещи сохранились. Итак, после блокады, голода, Кирова, Сталинабада, Москвы я сижу и пишу за своим столом у себя дома, война окончена, рядом в комнате Катюша, и даже кота мы привезли из Москвы, так что, уходя, я открываю дверь так же осторожно, как четыре года назад, чтобы кошки не сбежали. Перед глазами моими прежние окна тех квартир, что напротив — только жильцы не те. Из восьми, примерно, квартир, с которыми мы за семь лет мирной жизни освоились на-

столько, что сразу узнавали, если подходили к окну знакомые лица, не осталось никого. Нет, осталась одна квартира, где три отчаянных мальчишки вечно свешивались через подоконник. Собирались разбиться. Сейчас все они здесь. Они стали старше, конечно, но через подоконник свешиваются по-прежнему. И это единственная квартира, в которой вставлены все стекла. В остальных — половина рам, а в некоторых и все забиты фанерой. Но живут во всех квартирах. Итак, я сижу на прежнем месте, и старая моя фарфоровая чернильница вернулась ко мне, но странное чувство беспокоит меня. Иногда, несмотря на разбитые окна напротив, мне кажется, что я не уезжал, и ничего не было. И сразу чудовищность этой мысли начинает томить и беспокоить. Но я дома, дома.

25 июля.

...Я сажусь на двадцатый номер, который стоит у конечного своего пункта. Подходит второй вагон. Кондуктор сообщает: «Граждане, вылезайте, второй поезд пойдет раньше первого». Все повинуются. Когда мы проезжаем мимо поворота к Михайловскому замку, я с радостью вижу, что конную статую растреллиевского Петра вырыли и она лежит на боку возле постаментов, чтобы вернуться на место после четырех лет войны. К Петру у меня особенное отношение. Я каждый раз в страшные дни сорок первого года, глядя на пустой постамент, говорил себе, что Петр на фронте. В Союзе я с радостью увидел Леву Левина, который приехал из армии в отпуск. Юра Герман там же. Он и Лева говорят о том, как странно после четырех лет войны опять шагать вместе по набережной.

11 августа.

Ночью шел по бульвару вдоль Марсова Поля. Взглянул на Михайловский сад и сам удивился — до того он был прекрасен. Точнее — как меня потрясла его красота — вот что меня удивило. Вечером девятого пошел к Герману с Наташей. По дороге мы услышали позывные московского радио. У Германа нет приемника, и только поздно вечером мы узнали, что началась

война с Японией. Мы сидели в большой комнате Германа, окнами она выходит на Мойку. Напротив — квартира Пушкина. Все окна в ней без стекол. Вместо них — не то серая фанера, не то кровельное железо. И у Германа из четырех комнат полупригодны для жилья только две. В окнах фанера, только в одном есть почти полностью стекла. Мы сидели и вспоминали о том, как в этой же комнате слышали о начале финской кампании, как сидели тут у окон в июне сорок первого, и все думали-гадали, что с нами будет. И вот сидим и говорим о новой войне. Вчера Япония капитулировала. Вот мы встретились опять у Германа и опять говорили о войне. И я опять, когда шел домой, радостно удивился тому, как поразила меня красота Мойки у Дворцовой площади.

1946 год

10 апреля.

Я получил медаль за оборону Ленинграда. За месяц до этого — медаль за доблестный труд во время войны.

### **А. А. ФАДЕЕВ РАБОТАЕТ НАД РОМАНОМ «МОЛОДАЯ ГВАРДИЯ»**

*(Выступление на конференции областных писателей 10 апреля 1946 г.)*

Публикация Е. И. Лямкиной

Роман А. А. Фадеева «Молодая гвардия» — одно из самых замечательных и наиболее популярных произведений советской литературы — имеет, как известно, довольно сложную творческую историю.

Вскоре после освобождения Краснодона от немецко-фашистских оккупантов стали известны факты о деятельности в этом районе молодежной подпольной организации и трагической гибели большей части ее членов. Появился ряд очерков и корреспонденций во фронтовых и местных газетах. Комиссия ЦК ВЛКСМ по свежим следам собрала обширный материал о деятельности «Молодой гвардии» и ознакомила с ним Фадеева. Фадеев очень заинтересовался этим мате-

риалом. Его поездка в Краснодар, непосредственное общение с членами организации, оставшимися в живых, их родственниками, учителями, товарищами дополнили собранные ранее материалы и оживили образы героев.

Материал увлек писателя, желание показать, как наша молодежь, вчерашние школьники, воспитанные в социалистическую эпоху, способны продолжить дело «отцов», стало направляющим в работе над романом.

Первая редакция «Молодой гвардии» была опубликована в газете «Комсомольская правда» (8 апреля 1945 г.—1 марта 1946 г.) и одновременно в журнале «Звезда» (1945, № 2—12). Роман Фадеева сразу завоевал любовь миллионов читателей. Яркие образы героев Краснодона навсегда вошли в сознание советских людей.

Вместе с тем критика того времени наряду с большими достоинствами романа отмечала и некоторые серьезные просчеты автора.

В редакционной статье «Правды» от 3 декабря 1947 года указывалось на целый ряд недостатков в подходе к освещению темы подпольной борьбы в оккупированных районах, отмечалась недооценка такого важного фактора, как партийное руководство, что привело в конечном счете к неполноценному освещению действительности. Фадеев сумел принципиально подойти к критике и приступил к работе по переделке романа. Привлечение новых материалов, ставших известными после опубликования первой редакции (исследований Г. С. Марголина «Ворошиловградская областная партийная организация во главе народных масс области в борьбе против немецко-фашистских оккупантов 1942—1943 гг.» (1949), Р. Новоплянской «Новое о героях Краснодона» (1948) и др., писем родственников молодогвардейцев, их учителей, просто лиц, знавших краснодонских подпольщиков), позволило создать новую редакцию «Молодой гвардии», в которой дана более широкая и многокрасочная картина борьбы народа в тылу врага.

Публикуемая ниже стенограмма выступления Фадеева на конференции областных писателей 10 апреля 1946 года (ф. 631, оп. 5, ед. хр. 591) интересна в первую очередь как свидетельство того весьма существенного факта в творческой истории романа, что Фадеев сам

отдавал себе отчет в неполной завершенности романа; в возможности и целесообразности дальнейшей работы над ним.

Из публикуемой стенограммы видно также, что Фадеев придавал очень большое значение раскрытию в романе роли «взрослого», партийного подполья и решительно возражал против трактовки «Молодой гвардии» как романа только о молодежи. Фадеев в эти годы неоднократно выступал с рассказом о своей работе над романом, о прообразах своих героев, об их подвиге.

Знакомые с его выступлениями перед читателями — студентами московских вузов (конец 1945 года) и на встрече с читателями Куйбышевского района Москвы (10 января 1947 года) заметят некоторые повторения. Однако данная беседа интересна тем, что она велась с писателями в порядке обмена творческим опытом и рассматривает историю создания романа с профессиональной точки зрения.

Публикуемая стенограмма хорошо передает неприужденную атмосферу беседы; поскольку стенограмма не выправлена автором, в ней явно ощущается некоторая стилистическая шероховатость, чисто разговорные интонации, незаконченность и повторяемость отдельных выражений и мыслей. Но редакторской правке, как правило, стенограмма не подвергалась (за исключением явных описок стенографистки); в необходимых случаях для понимания смысла введены в квадратных скобках редакторские конъектуры.

Публикуются только выступления Фадеева и его ответы на вопросы участников конференции, касающиеся романа «Молодая гвардия», опущены ответы на вопросы, не имеющие отношения к роману.

————— \* \* \* —————

Я долго думал, в какой форме провести беседу о своей работе над «Молодой гвардией», и решил выбрать несколько вопросов, которые действительно могут вас заинтересовать, потому что в общем работа любого пишущего человека над произведением более или менее похожа. А вопросы, которые, мне кажется, могут вас интересовать и которые интересуют даже просто читателей, главным образом связаны с тем, на-

сколько роман соответствует действительности, сколько там вымысла и сколько там фактического<sup>1</sup> материала. Причем можно попутно ответить еще на один вопрос,— тот вопрос, который часто ставят и, по-моему, совершенно незакономерно,— каким образом на основании фактического материала и только что происшедших событий можно было так быстро написать произведение.

Я, конечно, располагал очень большим фактическим материалом для того, чтобы написать эту вещь. Во-первых, там работала очень долгий срок комиссия ЦК комсомола. Она стенографически записала всех и вся, кто хоть как-нибудь был связан или что-нибудь знал о «Молодой гвардии»: родителей, учителей и что-нибудь знавших о молодогвардейцах. Так что это была огромная папка фактического<sup>1</sup> материала, очень разностороннего, касающегося каждого, даже самого рядового из молодогвардейцев. Там были опрошены несколько сот лиц. Если считать, что я сам туда поехал, пробыл там месяц и также шел по следам этой комиссии, то можно представить себе, что я мог иметь все до мельчайших деталей: знал о характере, о наружности, о взаимоотношениях и т. д., не говоря о том, что я весь месяц жил у родни Кошевого и ко мне приходили родители других молодогвардейцев.

С точки зрения чисто бытового материала и обстановки, события, условия моей собственной биографии мне во многом помогли по двум причинам: во-первых, я по образованию незаконченный горный инженер, имевший много дел как раз с угольными районами страны, бывал в шахтах, начиная от Сучанских копей и Подмосковского бассейна и кончая Донбассом. Кроме того, я около двух лет работал на Северном Кавказе (в городе Ростове-на-Дону), когда он обнимал много областей и в его состав входил Шахтинский округ, и я как инструктор очень много бывал там.

Наконец, когда я сам начинал свою революционную деятельность, т. е. был партизаном, я также очень много дел имел, был просто связан с Сучанскими угольными копиями. И поэтому жизнь шахтеров, даже чисто производственная,— хотя бы такие факторы, как они

---

<sup>1</sup> В тексте: фантастического.

работают, каковы шахты в Донбассе, что это за поселки, как они строились и создавались,— мне была хорошо известна, и здесь не требовалось тратить никаких дополнительных усилий.

Это вам характеризует, насколько я был абсолютно полон фактическим материалом.

И здесь же можно сразу ответить на вопрос удивления, каким образом мне удалось в такой короткий срок написать [роман] на фактическом материале. Именно потому и удалось, что все это мне было совершенно знакомо. Я все это знаю для того, чтобы об этом написать. При одном, разумеется, условии,— ведь трудность написания на фактическом материале начинается тогда, когда автор вынужден считаться с каким-то общественным положением своего героя, не имеет права особенно залезать в его личную жизнь, затруднен в том смысле, чтобы полностью и целиком располагать своей палитрой. Какого-нибудь крупного стахановца напечатать с юмором, а он обидится. А если вы, имея перед собой какой-нибудь материал, сразу даете себе ясный ответ: я буду писать все-таки не фактическую историю, а роман, я буду употреблять сколько угодно вымысла и, как хочу, буду располагать своим материалом, то все эти факты являются только огромным подспорьем. Мало того, многого вы и придумать бы не могли.

Особенность «Молодой гвардии» именно и состоит в том, что я писал совершенно свободно, не считаясь, было это или нет, так они соотносились или по-другому. Тогда этот огромный фактический материал только облегчил мне дело, я мог не задумываться и не искать, все у меня было под руками.

Это является первым коренным ответом, почему в такой короткий срок, сразу по путям событий, мне удалось это создать. Прежде всего, потому что мне это все было очень хорошо известно, потому что я действительно обладал огромным запасом фактов и потому что я дал свободу своему художественному вымыслу, писал так, как мне нравилось, хотелось и как я хотел видеть.

При этом кардинальном и основном условии все же есть, конечно, некоторые пределы, которые я уже сам себе поставил просто как художник. Во-первых, я ре-

шил, что, поскольку я не меняю фамилий, я все-таки буду стремиться передать в той мере, как я это мог постичь, как можно более правильно их характеры и наружность, за исключением отдельных эпизодических героев, которыми я не так заинтересовался, а, может быть, и не знал их наружности и черт характера. В отношении всех основных героев я решил соблюдать большую или меньшую точность в изображении их характеров. Правда, я убежден, если спросить отца, и мать, и товарищей, похожи ли, они могут сказать, что не похожи. Трудно сделать это фотографически, но я преследовал внутреннее стремление.

Во-вторых, я постеснялся ставить, скажем, в романтические, любовные, дружеские отношения людей, если они в них не состояли. С точки зрения чисто профессиональной, вы представляете себе, что при наличии двух таких героев, как Кошевой и Ульяна Громова, и романтической встречи, которую я придумал с конем, по законам строгого строения романа было бы легче, выгоднее, удобнее дальше именно их поставить в романтические отношения и проводить их дружбу через весь роман. Это могло бы быть очень пронзительно и убедительно, но этого не было. И так как они люди живые, то внутренняя совесть мне подсказывала, что этого не стоит делать, и в данном случае я никого в романтические, дружеские, любовные отношения не ставил.

Это все-таки дало мне дополнительные трудности в некоторых случаях, может быть, даже ослабив силу воздействия многих страниц и глав романа.

Это можно пояснить на конкретном примере. Представьте себе, что у Олега Кошевого установилась дружба с Ниной Иванцовой. Она в реальной действительности не представляла собой ничего выдающегося среди других молодогвардейцев. Это была просто хорошая девушка, которая была связной от штаба, в начале своей деятельности она действительно была послана связной в Сталинскую область от Донбасса. Это, собственно, все, что можно сказать об ее биографии. Все попытки уточнить и выяснить о ней что-нибудь маломальски выделяющее ее среди других рядовых членов «Молодой гвардии» окончились безуспешно. Мне все говорили: «Девушка, много таких девушек». В то же

время ясно было, что, если я не мог Олега Кошевого поставить в какие-нибудь искусственные отношения, я должен был этот персонаж вводить. Мне он был для хода романа не нужен. Он для меня получался лишним героем в произведении, без которого я мог бы обойтись. Я говорю сейчас с точки зрения именно чисто профессиональной.

Или, например, все взаимоотношения Земнухова с Клавдией. Я также мог бы связать Земнухова с кем-нибудь из более действующих в романе девушек, но я опять-таки не имел этой возможности, потому что не хотел делать ничего искусственного. Обойти же эту сторону у человека, который по возрасту после Туркенича был самым взрослым и который фактически не мог быть вообще лишен в этом возрасте этого рода отношений и чувств, тем более человека поэтического склада, я также не мог. Значит, я должен был развивать эту тему взаимоотношений Земнухова и Клавдии Коваль, хотя этой Клавдии Коваль по сюжету романа там совершенно нет места, поэтому она выведена исключительно для Земнухова и отнимает какое-то количество внимания и места для того, чтобы развить характер Земнухова.

Это пример того, где фактический материал усложнил дело и где я не мог обойтись без того, чтобы его оставить.

Но это еще пустяки, потому что я личную жизнь такого характера должен был показать у самых основных героев. Но гораздо сложнее вопрос был там, где нужно было передавать действительные события и действительно совершенные этими молодогвардейцами подвиги. И здесь мне совесть подсказала, что, если я покажу такое дело и совершенно не упомяну там некоторых людей, которые в этом деле участвовали и в конечном счете патриотически погибли, это будет как-то нехорошо перед их памятью. И получалось таким образом, что уже, когда роман, в сущности, развернулся и развернулись основные герои и характеры, мне все равно приходилось вводить еще и еще по характеру романа десятистепенных людей и все же мне нужно было о них написать и, значит, нужно было что-то сказать об их наружности, об их характере.

Это положение исключительно невыгодно для авто-

ра. Если мы вспомним, как мы читали в нашей юности, когда только начинали читать литературу, когда мы уже полюбили героя, когда события как-то развернулись, с какой неохотой мы встречались с каким-нибудь отступлением и с новыми людьми. Хорошо, если он по существу, по идее вещи герой необходимый, но гораздо сложнее и еще менее выгодно, если этот герой вообще не необходим, а все-таки он упомянут. У меня таких героев очень много. Если бы я писал не о молодогвардейцах, не о тех событиях, я бы не вводил таких двух персонажей, как Василий Пирожок и Анатолий Ковалев. Но они мне нужны были, потому что они участвуют в целом ряде дел, в которых они реально принимали участие, и я не мог приписать этих дел другим, не имел права. Предположим, я не мог не упомянуть о Машкове. Это директор клуба [которого освобождают молодогвардейцы] из плена<sup>1</sup>. Он носит совершенно эпизодический характер и мне по роману совершенно не нужен, но я не могу не написать о нем, потому что не могу обойти деятельность клуба и, значит, не могу не упомянуть, что он был директором клуба. Этот человек за это и погиб потом.

Вот целый ряд ограничений, который был поставлен реальными фактами и усложнял мое произведение, заставил ввести целый ряд эпизодических персонажей, которые по профессиональному подходу совершенно не были нужны для моего романа. Я без них великолепно обошелся бы, и роман был бы стройнее и цельнее. Поэтому иногда со стороны рядового читателя, который ищет в произведении занимательности, слышишь, что очень много людей, хотелось бы, чтобы больше говорилось об [основных персонажах]<sup>2</sup>, чем вводить новых. Я совершенно согласен с этим, но не хотелось обижать реально существовавших людей с такой биографией.

Второе, о чем мне хотелось сказать, что тот факт, что это действительно история, меня кое к чему обязывал, чего я не делал бы, если бы писал только вымысел, и отяжелял<sup>3</sup>. Мне даже приходилось изобретать отдельные сюжетные ходы в отдельных частях произ-

<sup>1</sup> В тексте: который освобождает молодогвардейцев из плена.

<sup>2</sup> В тексте: о других.

<sup>3</sup> Так в тексте.

ведения, для того чтобы это оправдать и их как-то втянуть и ввязать в основное действие, чтобы читателю не было скучно, чтобы это не переходило в хронику, просто в историю.

Чтобы ввязать Машкова, я целиком выдумал историю, что его освободили из плена. Он просто был одним из молодых ребят-сержантов, которые остались в окружении. Он случайно попал в окружение и там остался. Такие вещи приходилось изобретать. Чтобы всю эту историю освобождения из плена сделать более занимательной, я искусственно вводил, что им пришлось убить часового. Им этого не пришлось делать. Мальчишки подкрались сзади и выломали доску в сарае. Пленные вылезли в дыру и удрали.

Скажем, чтобы сделать более занимательной историю с угоном скота, я увеличил количество скота, сделал более крупным стадо, и поэтому сделал более тяжелыми условия разгона. Им приходится много стрелять, убивать этот скот. На самом деле было легче. Они угнали голов триста, а не тысячу пятьсот, как у меня.

Чтобы сделать роман более занимательным для молодых читателей, я даже вводил вымысел в изложение реальных фактов.

Все-таки нужно ответить еще на один серьезный вопрос, который мне ставят. Мне говорят, что я идеализировал молодежь. Это очень серьезный творческий вопрос: идеализировал я эту молодежь или нет. Я на это могу ответить так.

Реализм это, романтика или нет? Идеализировал ли Лев Николаевич Толстой Наташу Ростову? Идеализировал ли Пушкин Татьяну? Идеализировал ли Марк Твен Тома Сойера и Гекльберри Финна? Идеализировал ли Тургенев своих девушек? Идеализировал ли Диккенс своих положительных героев и вообще своих англичан? Это не то слово, когда говорят «идеализировал героев». Речь идет о способе изображения. Мне приходилось отвечать на это даже на читательских собраниях. Один молодой человек, сказал, что надо было бы показать и недостатки этих молодых людей. Я ответил ему: «Я прошу сказать, какие недостатки у Татьяны Лариной или какие недостатки у Наташи Ростовой». Так что я отвергаю эту постановку вопроса насчет идеализации. Это есть изображение с любовью

того, что существует в действительности. Это можно сделать более холодно или можно вложить больше своего чувства. В этом, кстати сказать, отличие русской классической литературы от французской. Так, Тургенев вложил очень много любви к своим героиням — женским образам; Толстой — просто видно, с какой любовью он описывает Наташу; Пушкин, тот и не скрывает: «Татьяна, милая Татьяна», он ее просто любит. Это есть привнесение некоего субъективного начала в изображение. И я говорил этим молодым людям, что, если присмотреться к моим героям, вы также найдете у них недостатки. Важно, чтобы они были с живыми характерами, но даны с любовью, с юмором. Я не развиваю это в нечто такое, что, может быть, было бы уместно в изображении человека взрослого. Это несколько опозтизированная юность. Но это ничего общего не имеет с идеализацией. Это реальная действительность. Они такие.

И еще более смешное возражение со стороны литераторов. Мне говорили: «Фадеев вспомнил собственную молодость и молодых людей своего времени перелицевал и изобразил в современной действительности». Но это говорят люди, которые вообще забыли о том, какими были молодые люди моей юности.

Люди, которые вошли в революцию из интеллигенции, были буквально одиночки, а рабоче-крестьянская молодежь была некультурной и просто неграмотной. Это были чудные ребята, которые здесь же учились, но это были неграмотные люди. И в среде рабоче-крестьянской молодежи очень много было пришедших стихийно. Так что это обвинение неправильное и очень странное. Просто по характеру жизненных взаимоотношений, уровню, по всему такой молодежи не было, когда я был юным человеком. Эти замечания, с моей точки зрения, неправильные, все идет по линии известных сомнений в объективной правдивости того, что изображено. А это я отвергаю. То есть дух молодежи, характер ее поступков, ее взаимоотношений, с моей точки зрения, переданы правильно, правдиво, т. е. соответствуют действительности.

Я очень боялся в процессе работы говорить с Валей Борц. Она сейчас учится в Москве. Но когда я закончил роман, я спросил ее (она могла читать его в «Комсо-

мольской правде»), не очень ли ее режет ряд фактов, перегруппированных мною по-своему. Она говорит: «Нет, я читала с большим интересом, а иногда поражалась, как вы могли догадаться». Она принимает это. Может быть, я ее обманул, как писатель заставил поверить в то, чего не было. Тогда это победа. Участник событий читает с увлечением и верит, что так и было. Если говорить, что я считаю для себя удачей, то это именно эта сторона дела. Молодогвардейцы переданы вообще объективно, правдиво. Но, конечно, я вложил много своего сердца в их изображение.

Что касается некоторых второстепенных вопросов, но также связанных с нашей писательской работой, то об одном я уже сказал: насколько я отяжелел свой роман необходимостью введения персонажей, которые по ходу развития романа не были обязательны. Другая сторона дела, которая недоучитывается многими людьми, которые читают роман, это то, что роман вовсе не о «Молодой гвардии», хотя он так назван. Основная мысль и идея — вовсе не только идея преемственности поколений. Непосредственный молодой читатель воспринимает, что это история той «Молодой гвардии», которая существовала, о которой в свое время были опубликованы материалы. Но у меня в романе есть другой замысел, в который замысел о «Молодой гвардии» входит как часть. В моем романе большое место занимает взрослое подполье... Нельзя сказать, чтобы этот роман был написан только для молодежи. Он для неискушенного непосредственного читателя местами даже тяжеловат. Молодые люди считают, что слишком много места уделено взрослым, слишком много говорится о подполье. Тюрьма, разговоры взрослых подпольщиков, глава, где действует Иван Проценко, кажутся им лишними. Только увлечешься, говорят, когда читаешь про наших ребят, автор опять куда-то уводит. Есть и такие читатели, от которых просто ускользает другая сторона замысла. Такой литературный критик, который подошел бы к этому роману как роману о нашей молодежи, сделал бы большую ошибку. Здесь та идея, которую я сам лично хотел бы вложить в роман, который я писал гораздо шире. Для меня важны эти взрослые подпольщики и все взаимоотношения поколений, эта тема простого человека, которого я стремился воплотить не

только в молодых людях, но и во взрослых, в их родителях, в их отношениях, взаимоотношениях. Это ведь была [проблема]<sup>1</sup>, особенно для оккупированных местностей, очень серьезная. Почему проваливались в некоторых местностях и довольно часто как будто очень [хорошо] задуманные подпольные организации? Пропадали все-таки большей частью из-за незнания людей, иногда, может быть, из-за привычки верить по формальному признаку и из-за недоверия к обыкновенному простому человеку, который, в сущности говоря, в таких случаях был бы наиболее надежным и верным человеком и участником подпольного движения. Так что эта тема, конечно, очень большая и серьезная, и она может ускользать от внимания читателя непосредственного, более наивного.

Например, я читал статью, что роман написан неровно. Вообще очень мало романов в истории, которые были бы написаны ровно. Что значит ровно написанный роман? Все романы написаны неровно, потому что они берут разные стороны действительности. Я не говорю, что один получается лучше, другой хуже, один для одного читателя кажется более интересным, а для другого — другой. Я уверен, что, когда писалась «Война и мир», для многих было очень интересно читать рассуждения о масонстве, которые теперь читать очень скучно, и, может быть, на этом основании можно обвинить Льва Николаевича в неровности.

Такая вещь, как разговор в тюрьме Шульги и Валько. Здесь меня совершенно не интересует уже вопрос о том, отяжеляет ли это или не отяжеляет, длинный он или не длинный, потому что он главным образом меня интересует по существу, потому что он входит в какую-то самую основную идею моей вещи. Но я смогу только через год, может быть, снова перечитать эту вещь и обнаружить, что, может быть, этот разговор излишне публицистичен, что там, может быть, есть вещи, которые можно было бы выразить в иной форме. Это я знаю, и через некоторое время это можно будет поправить. Можно наверняка сказать, что там есть ряд вещей, которые написаны схематично. Не всё же сразу

---

<sup>1</sup> В тексте: тема.

видишь. Вещь буквально из-под пера, и я от таких критических замечаний не отказываюсь.

Скажем, уже сейчас я чувствую, что правильно замечание, что последняя речь Олега Кошевого, короткая, не совпадает с характерным образом Олега, что в этой речи авторская рука слишком выпирает. Я думаю, что это так и есть. Но я пока это также не буду поправлять, чтобы не изуродовать, а потом можно будет найти какие-то другие выражения. Мне хотелось, конечно, в эту последнюю его речь вложить и авторскую мысль, которая бы кое-что обобщила в этом романе. Во-вторых, ясно, что такой юноша, как Олег, обязательно должен был сказать что-то самое главное и важное. Его нельзя обойти, как других, он не мог отделаться какой-то фразой, он не так намечен и не таков его характер. Такая речь нужна ему. Но говорят, что она неудачна, что я авторски натягиваю ему некоторые вещи. Наличие такого рода мест, я думаю, конечно, там есть. Я думаю, что там есть много недостатков, которые потом придется поправить.

В смысле формального решения в этом романе я сам себе дал такую установку, что в конце концов я буду писать очень свободно, т. е. без боязни публицистических отступлений, лирических отступлений, выйдут они или не выйдут, потом посмотрю. Попробую писать так, что не буду бояться, что здесь длиннота или не длиннота, все равно, я напишу, как эта мысль у меня лежит на душе, выражу ее, потом посмотрим, можно будет и убрать. То же самое в отношении лирических отступлений. Выражу это, а потом посмотрю, пойдет это или не пойдет. Кое-что из излишеств такого писания я выбрасывал во время работы, а кое-что оставалось. Я это увижу, очевидно, некоторое время спустя. О лирическом отступлении в одной из последних глав — в обращении к другу — некоторые люди говорят: «Какое чудесное место». А другие говорят: «Неуместно это и совсем не нужно здесь». А есть и такие, что говорят: «Непонягно, то ли это дневник героя, то ли что-то другое, и вдруг — бац, это от автора. Совсем это не нужно». А есть люди, которые говорят, что это место пронзает, и т. д. и т. д. Я сам очень сомневался, уместно это здесь или неуместно. Прочтешь, спрашиваешь: «Не режет?» — «Не режет». А другие говорят:

«Неуместно». Я думаю, что убрать никогда не поздно, пусть пока постоит.

Благодаря такому стремлению писать свободно, я думаю, там есть некоторые излишества. Через некоторое время их можно будет убрать.

ВОПРОС. Были ли письма от очевидцев относительно этой свободы обращения с поступками героев?

Я имею очень много писем из оккупированных областей и из Донбасса, которые в большинстве говорят, что я правдиво изображаю обстановку оккупированной местности, но из самого Краснодона я зловец не имею ни одного письма.

ВОПРОС. Мы знаем из истории литературы, что Флобер после читки друзьям делал до девятисот исправлений в таких вещах, которые нам кажутся совершенными, как, например, «Мадам Бовари». Вы сейчас сказали: прочтешь одному, он скажет одно, другому — другое. Пока вещь не была завершена, какую роль играло общение с друзьями-литераторами?

Большую роль в отношении тех, кто прямолинейно говорил<sup>1</sup>. Главу об Олеге Кошевом, когда он останавливает коня, лирическое отступление о матери я читал Катаеву и Нилину, очень разным людям. Нилин выразил только восхищение, а Катаев напал на изображение Кошевого. Это первый вариант, которого вы не знаете. Он сказал, что он изображен очень выпукло, но очень похож на фото с первой страницы «Огонька». Он меня страшно этим оскорбил, потому что я этого не видел. Я стал страшно мучиться. Потом увидел, что в первом варианте была деталь, которая повторялась два раза, что Олег Кошевой смеется так, что показывает все свои тридцать два зуба. И представьте себе, что эта деталь, которую я сам не чувствовал, что она такая выпирающая, создавала такое ощущение «Огонька». Когда я ее убрал и спросил: «А теперь не производит?» Он сказал: «Нет, не производит». Так что эта деталь придавала образу такое впечатление.

Конечно, такие вещи имеют огромное значение. Так как в процессе писания я читал довольно многим, я имел критические замечания, которые мне безусловно

<sup>1</sup> Так в тексте.

помогали. Я уже не говорю, что, когда мой роман попал в руки такого редактора, как Лукин, он предложил мне триста с лишним стилистических поправок, из которых я принял (мы с ним подсчитали) двести шесть. Это уже после «Комсомольской правды» и журнала. Это мелочи, но мелочи, которые очень важны. Например, всякие сдвиги словесные, где получаются неприличные слова, или путаница времени при употреблении причастий и деепричастий, которая обычно ускользает, например «видевший» и «видящий», когда писатель теряет представление о том, что по-русски нельзя сочетать в одной фразе одно в прошедшем времени, а другое в настоящем. Или поправки, где слишком уж злоупотребления словами «это» «и». А иногда по существу что-то не совсем точно отвечающее смыслу слова, что редакторский слух режет. Есть такое место, когда Валько, вернувшись из неудачной эвакуации, рассказывает жене и дочери Шевцова о гибели их мужа и отца, и там такая фраза: «Он рассказывал им подробности, зная, что только этот рассказ может принести им какое-то сладкое в своей горечи утешение». [Лукин] сказал, что так нехорошо говорить, что слово «сладкое» не подходит. Мы вместе искали и не могли найти, чем заменить, и пришлось всю фразу перестроить, чтобы убрать это «сладкое».

ВОПРОС. Стали бы Вы опять писать вещь на фактическом материале с сохранением фамилий?

Это зависит именно от характера самого материала. Почему? Я не зарекаюсь. Вообще это было не принято в прошлом и вуалировано. Но мне кажется, что писать ряд автобиографических вещей с сохранением своих имен, с точки зрения воздействия на читателя и привнесения какой-то особенной интимности, имело бы особенно большое значение. Совсем старинная манера, тургеневская, была такая: «еду в вагоне», или у Куприна: «собрались, разговорились», или чеховско-бунинская, где они без всякой мотивировки говорят от «я», но такое впечатление, что это может говорить другой человек. Внесение того, что это именно я и что это было со мной и с моими товарищами, дает не ограничение, а какую-то большую свободу и должно очень усиливать вещь. И я сам хочу попробовать несколько рассказов, как раз [из] периода своей молодости, о граж-

данской войне, о которой я писал, написать от «я» и с соблюдением фамилий и с большой откровенностью.

ВОПРОС. Вероятно, будет кинокартина «Молодая гвардия»?

Я сам не буду работать ни для кинокартины, ни для театра, но я думаю, что кто-нибудь сделает.

ВОПРОС. Сколько времени заняла работа над «Молодой гвардией»?

Писал я ее один год и девять месяцев, а готовился еще месяца четыре, но не целиком. В сентябре 1943 года я получил этот материал, а закончил в середине декабря 1945 года.

ВОПРОС. Сколько было вариантов романа?

Меньше трех раз я главу не переписывал, некоторые главы и больше. Какое изменение произошло у меня в работе над этим романом по сравнению с прежним? Я раньше не мог написать больше одной-двух глав, чтобы не кидаться их переписывать и обрабатывать. Меня всегда накапливающееся за плечами сырье начинало тормозить, и я начинал переделывать. Эта работа менее выгодна, потому что после обработки приходится выбрасывать. По молодости лет это только «набивает» руку, но я понял, что это невыгодно, и это первый роман, который я с самого начала написал начерно первый раз, как бы это ни писалось. Это имело то преимущество, что прежде всего как-то, хоть в сыром виде, но у меня появился общий взгляд на роман, поскольку он был закончен. Затем оказался ряд вещей, которые я никогда не решился бы написать, смелости не хватило бы, если бы я писал скрупулезно. Раз черновик, думал я, потом выброшу. Среди них были вещи, которые потом оказались большой удачей, большим открытием. А если бы я писал скрупулезно, рефлексия заела бы, сомнение, что не годится. Я решил бы, что лучше не стоит. А здесь, именно потому что думаешь, что это сырье, так и писалось. Но с другой стороны, оказалось очень много лишнего, просто болтовни, пустого, зряшного перевода бумаги, очень много мусора, в котором было очень трудно разобраться, требовались большие усилия. А некоторые вещи приходилось целиком и полностью писать заново по старому методу, потому что было видно, что они никак «не получились» и что их нужно как-то найти.

**ВОПРОС.** Вы ищете с пером в руках или вынашиваете сначала в голове?

И так и так, и то и другое. Я не думаю, чтобы в прозе можно было все выносить в голове. Чувствуется иногда, что чего-то явно не хватает, что не развил тот или иной характер, но сразу невозможно это открыть. Это дается большей частью какой-то усидчивостью, так попробуешь, иначе попробуешь, пока это не удовлетворит. Но иногда бывает так, что и это не удовлетворит, и тогда волей-неволей уступаешь собственному недостатку умения и оставляешь этот вариант как наиболее удачный.

**ВОПРОС.** Если некоторые краснодонцы будут не весьма довольны определенными обстоятельствами, описанными в романе, потому что, с их точки зрения, можно было бы иначе написать, повлияет ли это на вашу позицию?

Теперь уже поздно. Вообще мне лично кажется, что замечания, которые могут быть со стороны краснодонцев, будут касаться не существа. Все они очень скромные люди. Там, где их можно было бы вполне понять и с ними согласиться, это, может быть, будет невысказанная обида, даже горе ряда матерей и родителей, которые могут говорить, что об их детях или совсем ничего не сказано или сказано слишком мало, но здесь уже ничего не поделаешь. Здесь трудно объяснить, что это не история. Со стороны отдельных лиц могут быть замечания, что этого явно не было или то-то было, но не описано. Это дело касается фактической стороны. Но так как это все же люди с сердцем, я думаю, никто из них не может не чувствовать, что дети их изображены мной с большой любовью, и я не думаю, чтобы здесь мог быть какой-то принципиальный протест.

**ВОПРОС.** Подпольная организация охватывала ли каким-то своим влиянием людей района Ровеньков?

Нет, она все-таки проникала в более близкие места к самому Краснодону. Получилось так, что Кошевого казнили и в последнее время содержали в Ровеньках, а сами они в Ровеньках не работали.

**ВОПРОС.** Затрудняло или помогало то обстоятельство, что конечный путь героев известен читателю и вам в самом начале?

Нет, это меня не затрудняло. Мой замысел был иной, мне нужно было какую-то более широкую действительность показать, показать людей. Вы в любом произведении знаете конец ваших героев. Тут разница в том, что этот конец знают и другие люди. Но почему же это должно мне мешать?

ВОПРОС. Мне хочется спросить, возвращаясь к «Молодой гвардии», какой отклик она получила за границей?

Она еще не получила, потому что книга только переводится пока на восемь языков, но, вероятно, будет переведена пошире...

---

ОБЗОРЫ  
ФОНДОВ

---



## ТВОРЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ С. С. ПРОКОФЬЕВА

Обзор М. Г. Козловой

Вот уже несколько лет каждый новый сезон Государственного академического Большого театра Союза ССР открывается оперой Сергея Сергеевича Прокофьева «Война и мир». Становится традицией — открывать новый сезон лучшего музыкального театра страны лучшей советской оперой.

Сергей Сергеевич Прокофьев (1891—1953) — один из величайших композиторов современности — оставил большое музыкальное наследие. Диапазон его творчества чрезвычайно широк. Прокофьев работал во всех музыкальных жанрах и был автором большого количества опер, балетов, симфонических и камерных произведений, писал музыку для кинофильмов и театральных постановок.

Интерес к музыке Прокофьева непрестанно растет. Почти все его произведения ставятся в театрах, звучат в концертных залах и радиопостановках. А рукописи этих произведений — подлинные авторские рукописи — хранятся в ЦГАЛИ, в Государственном Центральном музее музыкальной культуры им. М. И. Глинки, Отделе рукописей Государственной публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина и некоторых других учреждениях и являются предметом изучения режиссеров, дирижеров, балетмейстеров и музыковедов.

По партитурам и материалам архива Прокофьева

ставятся оперы и балеты, исполняются кантаты, симфонии, концерты, пишутся монографии и исследовательские статьи.

Настоящий обзор имеет целью познакомить читателей с теми рукописями произведений Прокофьева, которые хранятся в ЦГАЛИ. Эти рукописи сосредоточены в личном архиве Прокофьева (ф. 1929), в фондах музыкальных издательств: П. И. Юргенсона (ф. 952), А. С. Гутхейля (ф. 953), Музгиза (ф. 653). Обзор состоит из 11 разделов, краткого предисловия и заключительной главы, в которой даны сведения по истории поступления личного архива Прокофьева в ЦГАЛИ. Каждый раздел обзора включает в себя описание рукописей музыкальных произведений Прокофьева того или иного жанра. Неполнота архива Прокофьева, отсутствие некоторых рукописей и материалов по созданию произведений раннего периода делает нецелесообразным расположение описания произведений внутри жанра в хронологическом порядке, как это делается в нотографических справочниках или архивных описях. В данном обзоре крупные музыкальные произведения, по истории создания которых сохранилось больше материалов, вынесены на первое место и описаны отдельно. Произведения малых форм или те, которые представлены плохо сохранившимися, разрозненными материалами, описаны суммарно. Некоторое нарушение этого «жанрового» принципа описания рукописей Прокофьева имеет место лишь в тех случаях, когда композитором на основе музыки того или иного произведения создавалось произведение иного жанра. Например, «Ромео и Джульетта» — первая, вторая, третья сюиты из балета. Описание рукописей этих произведений идет непосредственно за «основным» музыкальным произведением в разделе, посвященном описанию балетов.

Сохранившиеся рукописи детских сочинений композитора описаны также по жанрам и даны в конце разделов.

Тексты из статей и выступлений Прокофьева, приводимые в обзоре, в большинстве своем публикуются впервые.

## 1. ОПЕРЫ

Прокофьев — автор восьми законченных опер и трех незавершенных.

Опера «*Война и мир*». В ЦГАЛИ сохранились материалы, по которым можно проследить всю историю создания этой оперы, все ее варианты; сохранились подлинные партитуры, клавиры, наброски музыкальных тем, черновики текстов.

Мысль о создании большой оперы, сочетающей в себе и лирику, и драматический сюжет, и патристические мотивы, долгое время занимала композитора. Обратясь к роману Толстого, композитор увидел возможность воплощения на сцене этого гениального произведения. В начале 1941 года был создан первоначальный план оперы, датированный 12 апреля 1941 года.

«1. Ростовы с визитом у старика Болконского.

2. Встреча Наташи с Анатолом у Элен. Элен и Наташа. Граф: «Едем, Наташа». Элен уводит графа. Анатолий. Поцелуй. Наташа одна. Старый граф.

3. Анатолий и Долохов перед похищением.

4. Неудачное похищение. Отчаяние Наташи. Пьер.

5. Пьер трясет Анатоля.

6. Вильна. Балашов сообщает Александру об объявлении войны.

7. Балашов у Наполеона.

8. Перед Бородинским сражением. Кутузов — Андрей, Пьер — Андрей.

9. Москва. Сцена казни. Пьер в плену.

10. Наташа у раненого Андрея.

11. Отступление французов. Освобождение Пьера».

Таков первоначальный план будущей оперы. Это автограф композитора, написанный в присущей ему манере с сокращением слов за счет гласных букв. (Здесь и далее гласные буквы восстанавливаются безоговорочно.) Внизу листа есть еще приписка:

«Андрей о дубе, о мести Анатолю.

С самой первой картины отдельные фразы о Наполеоне и отношении к нему» (ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 55, л. 1.).

Когда началась Великая Отечественная война, С. С. Прокофьев активизировал свою работу над оперой. Об этой работе он сам рассказал так:

«В дни нашествия фашистских орд на советскую землю особенно ярко встала в памяти война с Наполеоном 1812 года, когда его войска дошли до самой Москвы и русский народ встал на защиту своей земли и изгнал неприятеля. В связи с этим знаменитый роман Льва Толстого «Война и мир», повествующий об этих событиях и о героической борьбе русского народа с полчищами завоевателей, читается в настоящее время другими глазами и с новыми чувствами. [...] Меня захватила мысль написать оперу «Война и мир». Из всего огромного произведения Толстого, охватывающего период с 1805 по 1820 год, в основу сюжета оперы взяты события 1812 года и непосредственно ему предшествующие. Первая половина оперы повествует об отношениях главных персонажей — Наташи Ростовской, князя Андрея, Анатоля Курагина, Пьера—то, что сам Толстой в одном из своих писем называл узлом романа. В дальнейшем разразившаяся война, русский народ, поднявшийся на защиту родины от полчищ Наполеона, и образ полководца Кутузова становятся центром событий, среди которых мы продолжаем встречать уже знакомых нам героев романа. Либретто оперы было разработано мною совместно с Мирой Мендельсон. Написано оно, как и в моих предыдущих операх, в прозе, причем мы старались всюду сохранить подлинный текст Толстого. Кроме того, нами введен ряд песен, тексты которых создавались народом в 1812 году. Музыка оперы была закончена мною в апреле. Сейчас я пишу партитуру, которая уже в достаточной мере подвинута. [...]

5 июля 1942 г.

Алма-Ата».

(Из статьи Прокофьева для специального номера газеты «Литература и искусство», предназначенного для Англии и США.) Ф. 1929, оп. 2, ед. хр. 119, л. 2.

Из приведенного текста видно, как напряженно и успешно шла работа над оперой. В это время Прокофьев жил и работал в неустроенной эвакуационной обстановке трудного военного времени.

В архиве Прокофьева хранится краткий план и текст либретто оперы, созданного совместно с женой М. А. Мендельсон-Прокофьевой. Это автограф самого

композитора и его жены; на некоторых листах имеются ритмические разработки текста, пометки об инструментовке и наброски музыкальных тем (ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 56, 57). Либретто оперы имеет 11 картин, отличных от первоначального плана.

Исключительный интерес представляет собственно-ручно написанный Прокофьевым клавир оперы «Война и мир» в ее первом варианте.

Надо отметить, что клавиров прокофьевских опер и некоторых симфонических произведений содержат подробную разметку инструментовки, по которой опытный музыкант, «расшифровывая» эту разметку, писал полную партитуру (таким музыкантом, писавшим партитуру «Войны и мира», был П. А. Ламм). Характерной для Прокофьева является также манера указывать в клавире точное время начала и окончания работы над каждой картиной и ее продолжительность.

Приводим описание клавира оперы «Война и мир».

Эпиграф (сохранился лишь стеклографированный экземпляр с авторской правкой).

Увертюра. В конце: «Сочинена 17 мар. 1942. Записана 18 и 19 мар. в Тбилиси. 4 м. 30 с.»

Акт 1. Картина 1-я. «Сад и дом в имении Ростовых...». На 1-м листе: «Начато 15 авг. 1941 в Нальчике», в конце: «19 авг. 1941. Нальчик. 7 м. 30 с.»

Картина 2-я. «Небольшая зала в старом мрачном особняке Болконского на Воздвиженке...». В конце: «5 сен. 1941. Нальчик. 10 м. 10 с. Инстр[ументовка] закончена 19/VI-42 в А[лма]-Ата».

Картина 3-я. «Диванная в доме Пьера Безухова...». В конце: «Нальчик 13 сен. 1941. 9 м. 35 с. 1-й акт 27 м. 15».

Акт 2. Картина 4-я. «У Долохова...» На 1-м листе: «Начат 17 сент. 1941», в конце: «9<sup>1</sup>/<sub>2</sub> м. 2 окт. 1941. Нальчик. Инструментовка окончена 9 июня 42 в Красноводеке».

Картина 5-я. «Комната в особняке Марьи Дмитриевны Ахросимовой на Старой Конюшенной...» В конце: «Нальчик, 29 окт. 1941. 21 м.»

Картина 6-я. «Кабинет Пьера Безухова...» На 1-м листе: «Начата 31 окт. 1941», в конце: «12 ноября 1941. Нальчик. 11 м.»

Акт 3. Картина 7-я. «Перед Бородинским сраже-

нием...» На 1-м листе: «17 ноября 1941», в конце: «Тбилиси 12 янв. 1942. 28 м. Инструментовка оконч[ена] 31 авг. 42 в А[лма]-Ата».

Картина 8-я. «Шевардинский редут во время Бородинского сражения...» На 1-м листе: «15 янв. 1942», в конце: «Тбилиси. 13 апр. 1942 (окончание сочинения оперы). 9 м. 15 с.»

Картина 9-я. «Улица Москвы, занятой французами...» На 1-м листе: «15 янв. 1942», в конце: «Тбилиси. 21 фев. 42. 26 м. Окончена оркестровка 3 апр. 1943».

Картина 10-я. «Темная изба...» [в Мытищах]. На 1-м листе: «Начата 21 мар. 1942», в конце: «Тбилиси, 28 марта 1942. 12 м. 15. Кончил орк[естровку] 3 июня в Баку».

Картина 11-я. «Смоленская дорога...» В конце: «Картина закончена 20 марта 1942 в Тбилиси. 22 м.»

Финал. В конце: «Оркестровка окончена 23 мар. 43 в Алма-Ата, но остались еще конец 9-й кар[тины] и эпиграф». (Ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 32—36).

Этот вариант оперы в 1943 году был напечатан Музфондом на стеклографе.

Партитура первой редакции оперы (неполная), написанная П. А. Ламмом и тщательно прокорректированная Прокофьевым, также хранится в ЦГАЛИ (ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 44—52).

Предполагаемая постановка оперы в Большом театре, о чем велись переговоры, не состоялась. В 1944 году опера была впервые исполнена Ансамблем советской оперы ВТО, а в 1945 году «Война и мир» показана в концертном исполнении при участии симфонического оркестра Союза ССР, хоровой капеллы под руководством А. С. Степанова, артистов Большого театра, Театра им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко и солистов Московской филармонии под управлением С. А. Самосуда. Тогда же начались переговоры о постановке оперы в Ленинградском Малом оперном театре, и Прокофьев вновь начал работать над оперой. Заново были написаны две картины: «Бал у екатерининского вельможи» и «Изда в Филях». В архиве композитора хранятся эскизы и дополнения к картине «Бала» (партитура, автограф), а также фотокопия рукописного клавира этой картины с много-

численными пометками автора (ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 39, 40).

По поводу картины «Бала» Прокофьев так писал 6 сентября 1946 года в статье для Всесоюзного общества культурной связи с заграницей:

«Не так давно я написал большую новую картину для оперы «Война и мир», изображающую бал, на котором Наташа Ростова впервые танцует с князем Андреем и он загадывает, будет ли Наташа его женой. Действие происходит на фоне полонеза, мазурки, вальса, экосеза и нескольких хоров на тексты старинных русских классиков Ломоносова и Батюшкова. Так как эта картина идет в начале оперы (она является второй по порядку), я воспользовался сценой бала, чтобы представить зрителю основных действующих лиц через посредство острых реплик, взятых из романа Льва Толстого, которыми обмениваются гости на их счет. Ввиду огромного количества персонажей в романе, такой прием помогает зрителю познакомиться с героями» (ф. 1929, оп. 2, ед. хр. 119, л. 10).

Картина «Изба в Филях» («Военный совет») сохранилась в архиве в виде клавира с разметкой инструментовки, нескольких эскизов и черновиков. Ария Кутузова представлена несколькими вариантами, в том числе более поздними, относящимися к 1952 году (ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 41).

Создан новый вариант «Эпиграфа» к опере. На сохранившемся автографе партитуры этого «Эпиграфа» имеется пометка — «7 дек. 46» (ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 42, л. 19).

Второй вариант оперы «Война и мир» был закончен в 1947 году. Кроме вышеназванных двух картин и нового «Эпиграфа», было внесено много дополнений и изменений в ранее существовавшие картины. Их можно проследить по клавиру оперы (к сожалению, неполному), который представляет собой сброшюрованные листы стеклографированного клавира (1-я редакция), исправленные и дополненные многочисленными рукописными вставками с правкой автора. Этот промежуточный вариант оперы имеет одиннадцать картин: Увертюра. 1. Сад в имении Ростовых. 2. Бал у екатерининского вельможи. 3. Небольшая зала в особняке князя Болконского. 4. Диванная в доме Пьера Безухова.

5. У Долохова. 6. Комната в особняке Марии Дмитриевны Ахросимовой. 7. Перед Бородинским сражением. 8. Шевардинский редут во время Бородинского сражения. 9. Изба в Филях. 10. Темная изба. (Смерть Андрея). 11. Смоленская дорога (ф. 1929, оп. 2, ед. хр. 14).

В сезон 1945/46 года была предпринята попытка поставить «Войну и мир» в Ленинграде в Малом оперном театре в два вечера. Но была поставлена и показана зрителям только половина оперы — 8 картин; постановка второй половины оперы осуществлена не была. В 1948 году в печати было высказано много несправедливых и ошибочных суждений о некоторых произведениях советских композиторов. Такой критике подверглась и опера Прокофьева. Работа театра над «Войной и миром» приостановилась. Но и в это трудное для творчества время, усугубленное болезнью композитора, Прокофьев продолжал работать над «Войной и миром», внося изменения в тексты, производя сокращения или дописывая и изменяя отдельные музыкальные картины.

В окончательном варианте опера имеет 13 картин с эпиграфом и увертюрой:

Эпиграф. Увертюра. 1. Сад в Отрадном. 2. Бал у екатерининского вельможи. 3. Зала в особняке старого князя Болконского. 4. Диванная у Элен Безуховой. 5. Кабинет Долохова. 6. Комната в особняке Ахросимовой. 7. Кабинет Пьера Безухова. 8. Бородинское поле перед сражением. 9. Шевардинский редут (в ставке Наполеона). 10. Изба в Филях. (Военный совет). 11. Улица Москвы, занятой французами. 12. Темная изба. (Смерть Андрея). 13. Смоленская дорога.

Все материалы работы над оперой, все варианты и редакции, все черновики, эскизы, исправления по тексту либретто — все, что сохранялось в личном архиве композитора, сосредоточилось в ЦГАЛИ (ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 32—57; оп. 2, ед. хр. 14—20).

К 1952 году была закончена работа над оперой. Прокофьев мучительно переживал то, что опера не ставится в театрах. 10 января 1952 года он обращается с письмом к А. А. Фадееву:

«Дорогой Александр Александрович.

Решаюсь побеспокоить Вас, вспоминая дружеское

участие, которое Вы приняли в работе над ораторией «На страже мира».

Вопрос идет о моей опере «Война и мир» на сюжет Льва Толстого.

История вопроса такова. Мысль о написании оперы «Война и мир» захватила меня в дни Великой Отечественной войны нашего народа с германским фашизмом. Комитет по делам искусств поддержал мое намерение, и в августе 1941 г. я приступил к работе над оперой, сознавая всю трудность и ответственность этой задачи.

В 1942 г. опера была написана. В 1943 г. я многое в ней переделал, приняв во внимание критические замечания и пожелания, высказанные на прослушивании в Комитете по делам искусств.

В ноябре 1944 г. сцены из оперы были показаны Ансамблем советской оперы ВТО. В июне и осенью 1945 г. «Война и мир» была дана несколько раз в концертном исполнении под управлением Самуила Абрамовича Самосуда в Большом зале Консерватории и в Концертном зале им. Чайковского. В июне 1946 г. состоялась премьера в Ленинграде, в Малом оперном театре. Т. к. я написал по предложению театра дополнительно две картины, опера получилась настолько длинной, что театр нашел целесообразным разделить ее на две части, занимающие два вечера. Первая часть прошла в МАЛЕГОТе за сезон 1945/46 г. 105 раз, и спектакль был удостоен Сталинской премии первой степени (дирижер С. А. Самосуд, режиссер Покровский, артистка Лаврова — Наташа). В 1947 г. МАЛЕГОТ работал над второй частью. Состоялась генеральная репетиция, но спектакль осуществлен не был.

4 декабря 1948 г. в МАЛЕГОТе состоялся просмотр и обсуждение второй части оперы «Война и мир» ленинградской общественностью совместно с представителями музыкальной общественности Москвы в свете тех задач, которые поставило перед нами, композиторами, Постановление ЦК ВКП(б) от 10 февраля 1948 г. В результате обсуждения выявились общее мнение — опера должна быть поставлена, но желательно, чтобы автор внес в нее еще некоторые изменения. Параллельно с этим было высказано пожелание, чтобы из двух частей я сделал вариант спектакля, который бы укладывался в один вечер.

В 1949 г. я значительно переделал оперу и сделал вариант спектакля, рассчитанного на один вечер. 14 сентября 1949 г. художественный руководитель МАЛЕГОТа Э. Грикуров писал мне: «По плану, намеченному театром, который уже предварительно согласован с Комитетом, новая редакция оперы «Война и мир» должна быть осуществлена весной 1950 года (рабочий период: март — май)». Но «Война и мир» так и не была поставлена, несмотря на неоднократные обращения по этому поводу руководства Малого оперного театра в Комитет по делам искусств. (Коллектив театра относится к опере с любовью.) В Москве стремятся поставить оперу Театр имени Станиславского, осуществивший за последнее время ряд постановок опер советских композиторов. Четвертый год не идет первая часть, не ставится ни вторая часть, ни новая редакция.

И вот я обращаюсь к Вам, дорогой Александр Александрович, за советом, как к большому художнику, как к товарищу. Я не беспокоил бы Вас, касаясь вопрос других моих сочинений, которые не идут в связи с теми или иными недочетами, присущими им. Но вопрос — почему не идет «Война и мир» — глубоко волнует меня, и не столько потому, что это одно из самых дорогих мне моих сочинений, над которым я работал почти десять лет, а особенно потому, что, работая над оперой «Война и мир», я стремился написать идейное произведение, нужное нашему народу» (ф. 1929, оп. 2, ед. хр. 284, лл. 5, 6).

Однако композитору не довелось услышать и увидеть поставленной целиком свою любимую оперу. Только летом 1953 года, уже после смерти композитора, Ансамбль советской оперы ВТО показал в концертном исполнении вторую (сокращенную) редакцию оперы. В этой же редакции «Война и мир» была поставлена в Малом Оперном театре в Ленинграде в 1955 году. Полностью опера была поставлена в 1957 году в Театре им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, а в 1959 году зазвучала со сцены Государственного академического Большого театра Союза ССР и стала ведущей оперой в репертуаре многих театров нашей страны и за рубежом.

Опера «*Повесть о настоящем человеке*» была написана Прокофьевым в короткий срок — 23 октября 1947 — 11 мая 1948 года. Либретто было создано самим композитором совместно с М. А. Прокофьевой по одноименной повести Б. Н. Полевого. Эта опера, с успехом шедшая на сцене Большого театра (постановка 1960 года) и поставленная на многих оперных сценах страны и за рубежом, при первой своей постановке (в 1948 году в Театре оперы и балета им. С. М. Кирова) потерпела неудачу. Подвергнутая жестокой и необоснованной критике, объявленная формалистической, опера была снята с постановки после одной из репетиций. В открытом письме в адрес пленума Союза советских композиторов 28 декабря 1948 года по поводу этой оперы и неудачи постановки Прокофьев писал:

«При сочинении советской оперы перед нами возникает ряд трудностей. Возьмем для примера одно из главнейших действующих лиц оперы — народ. Чайковский или Римский-Корсаков имели дело с народом царского периода. Совсем другое дело — наш свободный советский народ. В связи с этим очевидно, что вся хоровая часть оперы должна быть написана совершенно новым приемом. Каким — это композитор должен еще найти. Таких трудностей у меня встретилось немало. Но я считал, что надо искать, и если будет неудача в первой опере, то, может быть, выйдет лучше в последующей или последующих.

В моей опере я стремился быть как можно более мелодичным, стремился, чтобы мелодии были по возможности понятны. При изображении моих героев я прежде всего заботился о том, чтобы раскрыть внутренний мир советского человека, любовь к Родине, советский патриотизм. Мне было тяжело выслушать отрицательные мнения товарищей. Но все же я предпочитаю писать оперы на советские темы и даже выслушать отрицательные мнения в случае неудачи, чем не писать и не выслушивать.

Меня упрекают в том, что я своевременно не показал оперу в Союзе композиторов. Здесь я должен сделать следующее объяснение: опера была заказана Ленинградским театром имени Кирова, и театр предложил разучить ее с певцами, хором и оркестром, и в таком виде сделать показ. Это настолько завидная форма

показа, что я, разумеется, согласился. Получилось однако, обратное. [...] Певцы и оркестр выучили оперу еле-еле и только-только исполняли ноты. Порой я сам не узнавал своей музыки. Получилось, что драматические места пропали, а некоторые бытовые неудачные моменты выпятились до невероятных размеров [...] 28 дек. 1948» (ф. 1929, оп. 2, ед. хр. 331, лл. 23, 24).

Как показала жизнь, нападки на оперу и обвинение Прокофьева в «формализме» были необоснованны. Постановление ЦК КПСС 1958 года «Об исправлении ошибок в оценке опер «Великая дружба», «Богдан Хмельницкий» и «От всего сердца» выправило то тяжелое положение на музыкальном фронте, которое сложилось после 1948 года, и сняло несправедливые и бездоказательные отрицательные оценки произведений Прокофьева и, в частности, его оперы о мужестве советского человека, победившего в борьбе с фашизмом.

«Повесть о настоящем человеке» — опера в 4-х актах, 10-ти картинах. В архиве композитора сохранился первый авторский клавиш с разметкой инструментовки. Ниже приводится его описание:

Вступление.

Акт I. Картина 1-я. «Глухой лес. Снег. Обломки самолета...» В конце: «6 м. 10 с.»

Антракт 1-й — «2 м. 15 с.»

Картина 2-я. «Опушка леса...» — «11 м. 30 с.»

Антракт 2-й — «2 м.»

Картина 3-я. «Сожженная лесная деревенька, занесенная снегом» — «11 м. 40 с.»

Антракт 3-й — «2 м. 40 с.»

Картина 4-я. «Темная земляная нора...». На 1-м листе: «23 окт. 1947. Дата начала оперы отсюда». В конце: «20 м. 50 с. 1 акт со вступлением 59 м. 05 с.»

Акт II. Картина 5-я. «Палата в госпитале...» — «32 м. 25 с. 4 янв. 1948».

Картина 6-я. «Госпиталь Солярий...» — «25 янв. 1948. 23 м. 45 с. II акт — 56 м. 10 с.»

Акт III. Картина 7-я. «Санаторий военных летчиков...» — «9 апр. 1948. 20 м.»

Картина 8-я. «Озеро...» — «25 апр. 1948. Ник[олина] Гора. 10 м. 5 с.» «III акт — 30 м. 5 с.»

Повесть о настоящем человеке

Опера

Вступительная

Tempo di marcia V. viv.

Сергей Прокофьев 1941-1942 г. р. 158

Акт IV. Картина 9-я. «Комнатушка Алексея в Москве. Письмо» — «6 м. 45 с.»

Картина 10-я. «Лесной аэродром...» — «20 м. IV акт — 26 м. 45 с.» «Николина Гора, 11 мая 1948 г. 12 ч. 45 дня». «Инструментовка окончена 11 авг. 1948 г. Ник[олина] Гора» (ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 20—22).

Кроме этого авторского клавира, имеется еще один — рукописная копия с многочисленными пометками композитора (ф. 1929, оп. 2, ед. хр. 24—28).

Партитура оперы «Повесть о настоящем человеке», написанная П. А. Ламмом с авторского клавира с разметками инструментовки, содержит также многочис-

ленные пометки Прокофьева. Титульный лист — автограф композитора (ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 23—26).

Кроме того, сохранились черновики и эскизы всех действий оперы, варианты увертюры (ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 27).

Черновое либретто, черновики текстов и разметок по тексту — автографы Прокофьева и М. А. Прокофьевой, а также репетиционные планы, списки исполнителей и стенограмма обсуждения оперы после закрытого просмотра в Театре оперы и балета им. С. М. Кирова — все это сохранилось в архиве Прокофьева и дает возможность проследить историю создания оперы и ее первой постановки (ф. 1929, оп. 2, ед. хр. 30, 565).

«Семен Котко» — первая опера Прокофьева, написанная им на современный советский сюжет. Либретто по повести В. П. Катаева «Я — сын трудового народа» написано самим композитором и автором повести.

Право первой постановки этой оперы Прокофьев предоставил Оперному театру им. К. С. Станиславского, где в 1938—1939 годах главным режиссером был В. Э. Мейерхольд. Предполагалось, что Мейерхольд будет ставить «Семена Котко». Однако в 1939 году, когда Прокофьев закончил оперу, Мейерхольд уже не мог ее поставить. Композитор обратился к С. М. Эйзенштейну 30 июля 1939 года, прося его взять на себя постановку «Семена Котко» (ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 2050, л. 1 об.). Эйзенштейн, занятый съемками кинофильма, рекомендовал Прокофьеву пригласить в качестве режиссера С. Г. Бирман. В 1939 году С. Г. Бирман поставила оперу.

В ЦГАЛИ хранится партитура оперы. Вступление и отдельные листы партитуры 1 акта — автограф композитора, остальное — рукой В. В. Держановского и П. А. Ламма с правкой и пометами автора. Партитура пятиактной оперы переплетена в три тома, описание которых приводится ниже:

Вступление.

Акт I. Картина 1-я. «Семен подходит к родной хате». — «15/IV 39. 7 мин».

Картина 2-я. «Двор Семена». — «26 мар. 39. Конец 1 акта 23<sup>1</sup>/<sub>2</sub> м.»

Акт II. «Две комнаты в хате Ткаченко».

Акт III. «Садочек возле хаты Ткаченко».

Акт IV. Картина 1-я. «Балочка. Лесок. Дуб».

Картина 2-я. «То же место, что в предыдущей картине, но осенью».

Акт V. «Площадь у церкви». (Ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 10—12).

Кроме того, сохранилось несколько эскизов музыкальных тем оперы. Отдельные места либретто и ритмические разработки текстов — рукой композитора и полное либретто — машинопись (ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 13, 14; оп. 2, ед. хр. 10, 11). Интересен также текст замечаний Прокофьева, сделанных им во время репетиций в Оперном театре им. К. С. Станиславского, относящихся к 22 февраля — 22 марта 1939 года (ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 15).

Лирико-комическая опера «Обручение в монастыре» («Дуэнья») написана Прокофьевым в 1940 году на собственное либретто по комедии Шеридана. В этой опере прозаический текст, характерный для всех опер Прокофьева, прерывается стихами. Стихотворные тексты написаны молодой поэтессой Мирой Мендельсон, ставшей впоследствии женой композитора и соавтором многих последующих его работ. В 1943 году в статье для Совинформбюро Прокофьев так писал об этой опере:

«[...] С «Дуэньей» [Шеридана] я познакомился в 1940 году. Меня привлекли тонкий юмор, очаровательная лирика, острые характеристики персонажей, динамика действия, увлекательное построение сюжета, каждый поворот которого заставляет ждать себя с интересом и нетерпением. Ситуации, часто встречающиеся в комедиях, преподнесены Шериданом всегда свежо и неожиданно.

Когда я приступил к работе над оперой на сюжет «Дуэньи», мне предстоял выбор двух путей: первый — подчеркнуть в музыке комическую сторону произведения; второй — подчеркнуть лиризм. Из этих двух путей я выбрал второй. [...]

Либретто оперы я делал сам. Но оперная трактовка сюжета давала мне некоторые новые возможности. Так, в конце первой картины, после нескольких инцидентов любовно-комического характера, я даю музы-

кальное изображение постепенно засыпающего города в виде большой балетной сцены, пользуясь тем, что по Шеридану в это время в городе карнавал. [...]

Построение пьесы Шеридана, содержащей много песенок, дало мне возможность сделать в ней, не оставив хода действия, целый ряд законченных, закругленных номеров — серенады, ариетты, дуэты, квартеты и большие ансамбли. Тексты ряда номеров написаны по Шеридану Мирой Мендельсон, с которой мы впоследствии делали либретто оперы «Война и мир». В опере четыре акта и девять картин. Назвал я ее «Обручение в монастыре», так как слово «дуэнья» не прижилось в русском языке.

Премьера «Обручения в монастыре» должна была состояться еще в 1941 году, но война помешала выходу этой постановки на сцену. С тех пор прошло два года, и, перелистывая эту оперу после перерыва, я увидел в ней ряд моментов по-новому, а также нашел, что некоторые речитативы можно сделать более мелодичными. В ближайшие недели я надеюсь осуществить эти доработки, после чего московский Большой театр приступит к репетициям, намечая премьеру к началу осеннего сезона». (В сб.: С. С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания. М., 1961, стр. 241—243).

Постановка «Обручения в монастыре» в Большом театре осуществлена не была. Премьера оперы состоялась лишь после войны, в 1946 году, в Ленинграде в Театре оперы и балета им. С. М. Кирова.

ЦГАЛИ располагает небольшим количеством материалов по этой опере. Это черновики и эскизы, списки поправок и исправлений, сделанных в авторской партитуре, тексты либретто (ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 17—19; оп. 2, ед. хр. 10, 11).

По материалам оперы «Обручение в монастыре» в 1950 году Прокофьевым сделана пятичастная симфоническая сюита (соч. 123), названная им «Летняя ночь», черновые эскизы которой и рукописная копия партитуры имеются в ЦГАЛИ (ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 145, 146; оп. 2, ед. хр. 51).

Одна из ранних опер Прокофьева — «Огненный ангел» — либретто автора по повести В. Я. Брюсова —

имеется в архиве лишь во втором варианте 1927 года (первый вариант был создан в 1919 году). Это литографированное издание клавира (авторское переложение) с немецким и вписанным французским текстами (ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 6). В записной книжке композитора сохранилось несколько набросков музыкальных тем для новой редакции и отрывков либретто (ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 7). Большого внимания заслуживает экземпляр книги Брюсова «Огненный ангел», где на полях и по тексту книги сделаны пометы и наброски Прокофьева, относящиеся к 1919 году (ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 8). Есть также либретто оперы (перевод с французского), машинопись (ф. 1929, оп. 2, ед. хр. 2).

Еще более ранняя опера Прокофьева — «Игрок» (первая редакция 1915—1916 годов) написана композитором также на собственное либретто по повести Достоевского. Это первая опера «взрослого» Прокофьева. В архиве хранится план оперы и отдельные наброски либретто, относящиеся к первой редакции (ф. 1929, оп. 2, ед. хр. 1), а также несколько интервью молодого композитора, данные им корреспондентам петербургских газет в связи с предполагавшейся постановкой «Игрока» в Мариинском театре (ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 918). Опера состоит из 4-х актов, 6-ти картин. В 1927 году была создана вторая редакция оперы.

I акт. «Сад большого отеля».

II акт. «Вестибюль большого отеля».

III акт. «Небольшая гостиная, прилегающая к игорному залу».

IV акт. Картина 1-я. «Крошечная каморка Алексея».

1-й антракт.

Картина 2-я. «Ярко освещенный игорный зал».

2-й антракт.

Картина 3-я. «Снова каморка Алексея».

В архиве композитора имеется рукописная копия партитуры этой оперы с его правкой. Партитура переплетена в два тома (ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 3, 4).

В архиве Прокофьева сохранились довольно интересные материалы некоторых незавершенных опер.

В 1940 году композитором был составлен план, или,

вернее сказать, краткое либретто по повести Н. С. Лескова «*Расточитель*». Это 6 листов текста, помеченных 21 февраля 1940 года (ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 16). Однако Прокофьев оставил этот замысел и больше к нему не возвращался.

Для другой оперы — «*Хан Бузай*», тоже оставшейся незавершенной, была проделана большая, очень интересная собирательская работа. Об этой работе и своих замыслах Прокофьев сам писал так:

«Во время пребывания в Средней Азии, в Казахстане, в городе Алма-Ата в 1942 г. я ознакомился с искусством казахского народа, слушал казахские оперы, побывал в театре казахской драмы. Мне захотелось написать лирико-комическую оперу на казахском народном музыкальном материале, очень свежем и красивом, заинтересовавшем меня еще в 1927 г., когда я познакомился со сборниками казахского фольклора, составленными Затаевичем, в которых записано 1750 народных музыкальных напевов и тем. Я проделал большую работу по отбору из этих сборников необходимого материала для оперы, которую я собираюсь писать, придерживаясь нового метода, разбив либретто на отдельные моменты, подобные кадрам кино, и подбирая каждому такому кадру музыкальный материал, кажущийся мне подходящим именно к данному моменту. Либретто мы пишем вместе с Мирой Мендельсон, используя для него сказки, легенды, пословицы казахского народа. Опера подвигается медленно, потому что меня отвлекли от нее пятая и шестая симфонии, «Ода на окончание войны» и ряд других работ, задуманных одновременно с нею. Поэтому мне приходится пока ограничиться распределением богатейшего материала из сборников Затаевича по кадрам. Как только позволит время, я приступлю непосредственно к написанию оперы и надеюсь работа пойдет быстро, т. к. весь материал будет уже в основном подготовлен [...] 1 фев. 1947» (ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 109, лл. 10—11).

Этот подготовительный материал, равно как и все черновики и эскизы, находится в архиве композитора.

Сохранился и текст краткого либретто, написанного самим композитором совместно с М. А. Мендельсон-

Прокофьевой. Это двенадцать страниц машинописного текста, испещренного пометами Прокофьева. Один из эпизодов оперы — «Сон хана Бузая» — автограф композитора с пометкой: «11 мая 43» (ф. 1929, оп. 2, ед. хр. 23, л. 5).

Как видно из вышеприведенного текста статьи, Прокофьев писал музыку одновременно ко всем частям оперы. Так, в архиве композитора имеются черновики всех пяти картин оперы, что составляет сорок девять страниц клавира. Кроме того, сохранился весь подготовительный материал, т. е. три тома песен киргизского и казахского фольклора (собранных А. Затаевичем); рукописи песен, выписанных из вышеназванных сборников, с многочисленными пометками и интересными надписями Прокофьева. Последние определяют темы, которые композитор полагал использовать в опере. Например, № 1 — «Как главная партия», № 2 — «Лирика спокойная», № 3 — «Лирика печальная», № 4 — «Лирика тревожная», № 5 — «Танец медленный», № 6 — «Танец живой», № 7 — «Для движения на сцене», № 8 — «Для сценического действия», № 9 — «Песня широкая», № 10 — марши (ф. 1929, оп. 2, ед. хр. 21, 22, 23, 586).

Лирико-комическая опера «*Далекie моря*» — либретто Прокофьева и М. А. Мендельсон-Прокофьевой по пьесе В. А. Дыховичного «Свадебное путешествие» — еще один неосуществленный замысел композитора.

Девятнадцать листов авторского клавира составляют начало вступления и первое действие. На первом листе надпись Прокофьева — «Начато отсюда. 24 июля 1948 на Николи[ной] Горе», в конце рукописи — «31 авг. 1948 Ник[олина] Гора». Кроме того, сохранилось несколько листов черновых эскизов и текст либретто оперы (ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 29—31; оп. 2, ед. хр. 31). Ниже приводится письмо композитора в Главное управление музыкальных театров Комитета по делам искусств по поводу его работы над оперой:

«Москва, 11 марта 1952.

[...] В ответ на Ваш запрос об опере «*Далекie моря*» разрешите сообщить Вам следующее: работу над этой оперой я начал летом 1948 г. — собирал необходимый дополнительный материал, писал либретто и музыку —

у меня имеется часть оперы в черновых набросках. Одновременно с этим я писал балет «Каменный цветок» на сюжет сказов П. Бажова, заказанный мне Большим театром. Болезнь прервала работу над обеими вещами. По мере выздоровления я занялся инструментовкой балета и закончил ее в начале 1950 г. Но вернуться к опере мне не удалось, т. к. меня увлекла работа над ораторией «На страже мира», а затем над новой симфонической поэмой, посвященной строительству Волго-Донского канала, не так давно мною законченной.

Задача написания современной лирико-комической оперы меня очень интересует, и я собираюсь в ближайшее время возобновить прерванную работу над оперой «Далекое моря». Но пересмотрев заново этот сюжет в свете стоящих перед нами сегодня задач, я убедился в том, что он нуждается в существенной переработке. В связи с этим обращаюсь к Вам с просьбой продлить срок договора на написание либретто и музыки оперы «Далекое моря» — до весны 1953 г.» (ф. 1929, оп. 2, ед. хр. 327, л. 30).

Весной 1953 года Прокофьев умер.

Из детских опер Прокофьева сохранились две, написанные им в 9 и 13—16 лет.

Опера «Великан» сочинена Прокофьевым в 1900 году на собственное либретто. Сохранилось 12 страниц клавира, переплетенного в красный переплет с золотым тиснением: «Великан. Опера в 3 действиях. Сочинение Сереженьки Прокофьева» (ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 1).

«Ундину» — четырехактную оперу на либретто М. Кильштетт по поэме В. А. Жуковского Прокофьев начал сочинять в 1904 году. В архиве сохранился неполный клавир с пением — автограф 1-й и 2-й картин третьего действия и полностью четвертое действие. В конце рукописи стоит авторская дата — «30 июня 1907. Конец» (ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 2).

## II. БАЛЕТЫ

Прокофьевым создано семь балетов.

Материалы балетов «Ромео и Джульетта», «Золушка», «Сказ о каменном цветке» представлены в ЦГАЛИ довольно разнообразно.

Либретто балета «Ромео и Джульетта» написано Прокофьевым в содружестве с А. И. Пиотровским, С. Э. Радловым и Л. М. Лавровским по трагедии В. Шекспира. Имеется три варианта либретто с краткими характеристиками музыки отдельных номеров, определением их продолжительности. На первом листе первого варианта помета — «16 мая 1935. Ленинград» (ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 66). Первый авторский черновой клавир балета с разметкой инструментовки (отсутствуют №№ 19, 20, 25, 26) имеет две авторские надписи. На первом листе надпись более позднего времени — «Черновой клавир с указанием инструментовки», на последнем листе — «Конец балета. 7 сент. 1935 + вступление 8 сен. 1935» (ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 58). Партитуры балета в архиве композитора нет, но сохранились многочисленные варианты отдельных номеров, дополнений и редакций, относящихся к 1936—1939 годам. (ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 59—63).

Кроме того, в ЦГАЛИ в фонде издательства «Музгиз» хранятся три сюиты на музыку из балета «Ромео и Джульетта» для большого симфонического оркестра.

Первая сюита создана в 1936 году и состоит из семи частей:

1. «Народный танец».
2. «Сцена».
3. «Мадригал».
4. «Менуэт».
5. «Маски».
6. «Ромео и Джульетта».
7. «Гибель Тибальда».

Это партитура, написанная П. А. Ламмом, с правкой Прокофьева (ф. 653, оп. 1, ед. хр. 1602).

Вторая сюита также написана в 1936 году, состоит она из следующих семи частей:

1. «Монтекки и Капулетти».
2. «Джульетта-девочка».
3. «Патер Лоренцо».
4. «Танец».
5. «Ромео у Джульетты перед разлукой».
6. «Танец антильских девушек».
7. «Ромео у могилы Джульетты».

Партитура сюиты представляет собой рабочий издательский экземпляр, написанный П. А. Ламмом, с многочисленными пометками Прокофьева (ф. 653, оп. 1, ед. хр. 1600).

Третья сюита из балета «Ромео и Джульетта» создана в 1944 году и состоит из шести частей:

1. «Ромео у фонтана».
2. «Утренний танец».
3. «Джульетта».
4. «Кормилица».
5. «Утренняя серенада».
6. «Смерть Джульетты».

Это тоже партитура, написанная П. А. Ламмом, с пометой — «Проверено. С. Пркфв» (ф. 653, оп. 3, ед. хр. 7).

Балет «Золушка» (либретто Н. Д. Волкова) представлен в ЦГАЛИ полной партитурой, на первом листе которой сделана следующая авторская запись: «Полная авторская партитура, переписанная с оригинального клавира с полными разметками инструментовки (находящегося в публ[ичной] библ[иотеке] им. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде) М. П. Карповым (I—II акты) и П. А. Ламмом (III акт) и проверенная автором. Самое начало (до 13) и конец (от 377) переписаны переписчиками вторично. С. Прокофьев. 1952» (ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 67, л. 2). Эта запись сделана Прокофьевым при передаче партитуры балета на хранение в ЦГАЛИ. Кроме партитуры балета (ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 67—69), имеется несколько отдельных номеров балета — дополнений и вариантов (ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 70, 71) и рабочий издательский экземпляр партитуры третьей сюиты из балета «Золушка», созданной композитором в 1946 году для большого симфонического оркестра (ф. 653, оп. 7, ед. хр. 7).

Последний балет Прокофьева — «Сказ о каменном цветке» — написан на либретто Л. М. Лавровского и М. А. Мендельсон-Прокофьевой по мотивам сказов П. П. Бажова. Интересно высказывание самого композитора об этом балете, сделанное им для французского отдела Совинформбюро 15 декабря 1951 года.

«Центральная тема балета «Каменный цветок» — радость творческого труда на благо народа, мощь и неисчислимы богатства нашей природы, духовная красота русского человека. Большое место в балете занимает тема верной любви молодого талантливого мастера Данилы и его невесты, Катерины, любви, преодолевающей множество суровых испытаний. Элемент сказки как бы обрамляет сюжет.

В «Каменном цветке», как и в своих предыдущих работах — «Ромео и Джульетте» и «Золушке», я стремился к тому, чтобы музыка была максимально танцевальна, но в то же время, чтобы артисты на сцене не

# Ромео и Джульетта

- |       |   |                                   |           |
|-------|---|-----------------------------------|-----------|
| X 1.  | Вступительная   | Акт I                             | 2-3 м     |
|       |   | Картина I                         |           |
| X 2.  | Ромео   |                                   | 1 м.      |
| X 3.  | Утра. Выходы, верени, ссоры. Музыка уральская   |                                   | 1 м.      |
| X 4.  | Брак слуг Не огонь смирительная, на зуботычинках.   |                                   | 1 1/2 м.  |
| X 5.  | Бой Смирительной в котле.   |                                   | 2 1/2 м.  |
|       | <del>Бой Ромео и Джульетты</del>  | Бой Ромео, бой останавливается.   |           |
| X 6.  | Приказ герцога. 1) Желт вопроса; ответ: бросает оружие — 1 м.<br>2) " " , выходит сержант   |                                   |           |
| X 7.  | Отход Ромео и Клеопатры. Власть герцога   | Картина II                        | 1 м.      |
| X 8.  | Смерть; герцогом скрывается — сень элиф мина  |                                   | 1 1/2 м   |
| X 9.  | Выход Джульетты с Нанюхой; белая; там с-дир не сразу  |                                   | 2 м.      |
| X 10. | Прибытие гостей (мнеют? ладный, не танцующий)   |                                   | 3 м.      |
| X 11. | Выход Ромео и Меркуцио: "Марки" В 8 часов зима Ромео  |                                   | 2-2 1/2   |
| X 12. | В публе раскрывается завеса. а) Желт роман — 2-2<br>б) Джульетта и Ромео. 3/4 фразы — 1-1 1/2<br>в) Выход Ромео и Джульетты — 1-1 1/2 |                                   | 4 1/2     |
|       |   | б) отлив вода, закат. Выход Ромео |           |
|       |   | Ромео вылетел и сидит за мной     |           |
| X 13. | Танец Меркуцио, несколько минутовой на 3-й картине  |                                   | 1 1/2 м.  |
| X 14. | Мертвая: Ромео и Джульетта  |                                   | 2 м.      |
| X 15. | Таб вылет Ром; Меркуцио, Капулет; вылетит Табула  |                                   | 1-1 1/2 м |
| X 16. | Завот. Разъезд гостей; Заринаат — шум от слез   |                                   | 2 1/2 м.  |
| X 17. | Возвращение Джульетты (Улетели Ромео и Джульетта)   |                                   | 1 м.      |
| X 18. | Мертвая   |                                   | 3 м.      |
| X 19. | <del>Возвращение Ромео и Джульетты</del>  |                                   | 2-1 м     |

лист 37  
мин. 33

только танцевали, но жили, переживали и чтобы их переживания не оставляли зрителя равнодушным. В музыке мне также хотелось передать своеобразие и красоту сказов Бажова. Я использовал в ней уральские народные песни» (ф. 1929, оп. 2, ед. хр. 119, л. 15).

Балет состоит из 4-х действий и 9-ти картин. В архи-

ве хранится полный авторский клави́р с разметками инструментовки. На первом листе клави́ра помета автора: «18 сент. 1948»; в конце рукописи — «24 марта 1949. Николина Гора» (ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 72—75). Парти́тура ба́лета, написанная П. А. Ламмом и правленная автором, дополняется отдельными номерами, позднейшими изменениями и черновыми эскизами (там же, ед. хр. 76—83). Автограф первоначального плана ба́лета помечен «6 сен. 48. Ник[олина] Гор[а]», дополнен планами номеров каждого действия с эскизами музыкальных тем (там же, ед. хр. 84, л. 1 об.).

«Сказ о каменном цветке» — последнее музыкальное произведение, над которым работал композитор. Ба́лет был закончен в 1950 году, но только в 1953 году шли репетиции его в Большом театре, и Прокофьев, по просьбе постановщика, вносил в него изменения и дополнения. Премьера ба́лета состоялась в Большом театре 12 февраля 1954 года, почти год спустя после смерти композитора.

«Хозяйка медной горы» — так предполагал Прокофьев назвать симфоническую сюиту из ба́лета «Сказ о каменном цветке». Этот замысел настолько твердо откристаллизовался, что композитор внес его в список своих сочинений под опусом № 129, но осуществить его не удалось. Сохранился лишь один листок черного автографа — набросок плана сюиты (ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 147).

### III. МУЗЫКА К ТЕАТРАЛЬНЫМ ПОСТАНОВКАМ

Прокофьев писал музыку к четырем спектаклям. Два из них — «Египетские ночи» (1933 г.) и «Гамлет» (1937—1938 гг.) — были показаны публике, а спектакли «Евгений Онегин» (1936 г.) и «Борис Годунов» (1936 г.) не были осуществлены.

Спектакль Московского Камерного театра «Египетские ночи» поставлен А. Я. Таировым в 1933 году на сюжеты В. Шекспира, А. С. Пушкина, Б. Шоу.

Отношение Прокофьева к театральной музыке сформулировано им в статье, опубликованной в «Известиях» 30 марта 1934 года, где он пишет:

«В искусстве писать музыку для сцены в качестве критерия может служить следующий угол зрения: если присутствие музыки в данной сцене увеличивает силу ее драматизма или лиризма, то музыка здесь на месте, то есть она такова, какой должна быть. Если же данная сцена, освобожденная от музыки и разыгранная драматически, производит не менее сильное впечатление, то эта музыка неудачна или эта сцена вовсе не нуждается в музыке...

Такие мысли пришли мне в голову, когда я знакомился с текстом «Египетских ночей» в том виде, в каком они пойдут у Таирова в Камерном театре. Этот спектакль чрезвычайно заинтересовал меня с музыкальной точки зрения именно потому, что присутствие музыки может послужить усилению как лирического, так и драматического впечатления. Эта музыка прежде всего не должна быть назойливой и не должна врываться самостоятельным элементом в драматическое действие. В таком плане она может способствовать более полному восприятию образов спектакля, особенно Клеопатры и Антония, являющихся наиболее драматически увлекательными персонажами «Египетских ночей». (В сб.: С. С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания. М., 1961, стр. 214).

В архиве имеется копия партитуры музыки к спектаклю с многочисленными авторскими пометками и указаниями оркестру (ф. 1929, оп. 2, ед. хр. 36).

В 1936 году, к столетию со дня смерти А. С. Пушкина, Камерный театр предпринял попытку поставить «Евгения Онегина» в инсценировке С. Д. Кржижановского с музыкой Прокофьева. Об этой работе композитор упоминает в своей автобиографии:

«В пьесе «Евгений Онегин», инсценированной С. Д. Кржижановским, подчеркнуты, главным образом, те моменты пушкинского романа, которые не вошли в оперу Чайковского,— писал я в «Вечерней Москве».— Думаю, будет любопытно увидеть на сцене Ленского, спорящего за бутылкой аи с Онегиным; Татьяну, навещающую его опустевший дом, или Онегина «на берегах Невы». Как известно, относительно оперы Чайковского мнения раскололись. Одни считали трактовку композитора безоговорочной удачей, другие, напротив,

полагали, что он лишил роман свойственного поэту внутреннего задора и наделил его столь характерными для Чайковского пессимистическими настроениями. Лично я ставлю своей целью как можно глубже проникнуть в истинный дух Пушкина. Задача написать музыку к «Евгению Онегину» заманчива и в то же время неблагоприятна. Как бы хорошо эта задача мне ни удалась, слишком уж любит наш слушатель Чайковского, слишком трудно будет отказаться ему от любимых музыкальных образов. Музыка к «Евгению Онегину» я сочинял с удовольствием и, как мне кажется, нашел ряд верных образов, хотя некоторые и не сразу: в иных случаях пришлось сочинить несколько тем и сделать несколько эскизов, прежде чем удалось отыскать нужное» (В сб.: С. С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания. М., 1961, стр. 195—196).

Сохранился автограф клавира с разметкой инструментовки сорока четырех музыкальных номеров и вариант пьесы «Евгений Онегин», по тексту которой Прокофьевым сделаны пометки, касающиеся музыкального оформления спектакля, к сожалению, неосуществленного (ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 85, 86).

Музыку к «Борису Годунову» А. С. Пушкина Прокофьев писал для Гостим по просьбе постановщика этого спектакля В. Э. Мейерхольтда. Прокофьев работал с большим увлечением. Музыка была почти полностью написана. Репетиции спектакля шли полным ходом. В ноябре 1936 года на одной из репетиций Прокофьев «показывал» музыку исполнителям спектакля, сопровождая свой «показ» краткими пояснениями относительно характера музыки и ее будущего звучания в оркестре. Сохранилась стенограмма этой репетиции (ф. 998, оп. 1, ед. хр. 228). Работа над спектаклем была прервана, так как в январе 1938 года Гостим был закрыт.

В архиве имеется печатное издание «Бориса Годунова» (Л., ГИХЛ, 1935) с многочисленными вклейками режиссерского текста, касающегося характера музыки и разметки ее по тексту и времени. Здесь же даны пометки Прокофьева, отсылающие к номерам партитуры (ф. 1929, оп. 2, ед. хр. 37). Партитура двадцати

четырёх номеров спектакля написана П. А. Ламмом с подлинного авторского клавира с разметкой инструментовки, который также сохранился в архиве композитора (ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 85—87).

Спустя двадцать лет музыка Прокофьева была использована А. В. Эфросом при постановке «Бориса Годунова» в Центральном детском театре в Москве.

В 1937—1938 годах Прокофьев написал музыку к спектаклю Ленинградского драматического театра «Гамлет».

Об этой работе, которую он предпринял по предложению С. Э. Радлова, композитор писал так:

«Мой метод работы над музыкой для драматического произведения заключается в том, чтобы выспросить у режиссера все, что он ждет и желает иметь от музыки в данном спектакле, затем дать ему бой на тему о моих пожеланиях и, наконец, из примирения после боя сделать окончательный вывод, какую музыку следует писать.

При постановке «Гамлета» имело место лишь первое звено этих событий, а именно Сергей Эрнестович Радлов по моей просьбе в довольно подробном письме изложил мне свои пожелания, и эти пожелания настолько совпали с моими собственными, что оставалось уладить только некоторые детали, а затем писать музыку». (В сб.: С. С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания. М., 1961, стр. 227).

В архиве композитора сохранился автограф десяти музыкальных номеров — клавир с разметкой инструментовки — музыки к этому спектаклю, премьера которого состоялась в 1938 году (ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 90).

#### IV. МУЗЫКА К КИНОФИЛЬМАМ

Из всей работы Прокофьева в кино наибольшего внимания заслуживает его участие в фильмах С. М. Эйзенштейна. Творческое содружество двух крупнейших советских художников оказалось на редкость плодотворным. Эйзенштейн считал Прокофьева не только «одним из величайших композиторов современности», «но еще и самым прекрасным кинокомпозитором».

Прокофьев был автором музыки двух последних фильмов Эйзенштейна, которого он также высоко почитал. О совместной работе с Эйзенштейном Прокофьев писал так:

«Работать с Эйзенштейном было чрезвычайно интересно, потому что он является не только блестящим кинорежиссером, но и превосходно разбирается в музыке. Это выразилось, во-первых, в очень конкретных и живописных музыкальных заданиях, которые он ставил передо мной, во-вторых, в том понимании, с которым он принимал от меня написанную музыку. Когда последняя записывалась на пленку, я просил присутствовать Эйзенштейна, и его замечания всегда были очень дельны. [...] 22 марта 1942». (Из статьи, посланной в ВОКС для американской прессы в связи с исполнением кантаты «Александр Невский» в Нью-Йорке 28 апреля 1942 г.—Ф. 1929, оп. 2, ед. хр. 119, л. 1 и об.)

Из музыки к первой совместной работе, к фильму «Александр Невский», сохранились: полная партитура-автограф, многочисленные черновики и эскизы, а также режиссерский сценарий с пометками Прокофьева, касающимися музыкального оформления фильма (ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 96—98).

Кроме того, на материале музыки к фильму в 1939 году композитором была создана семичастная кантата «Александр Невский». Это самостоятельное произведение получило широкое признание и особенно часто исполнялось в концертах во время Отечественной войны. В ЦГАЛИ хранится партитура-автограф, в конце которой авторская запись: «7 фев. 1939. Москва» (ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 251, л. 64 об.).

Второй совместной работой Прокофьева с Эйзенштейном была музыка к двухсерийному фильму «Иван Грозный». Работа продолжалась в течение нескольких лет. В архиве композитора сохранились авторские клавиры с разметкой инструментовки музыки первой и второй серий, черновики и эскизы, переписанный клавиры, а также копия партитуры музыки к первой серии фильма. В конце авторского клавира музыки первой серии имеется дата — «18 ноября 1942» (ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 108—111).

В 1963 году дирижером А. Л. Стасевичем из музыки Прокофьева к «Ивану Грозному» была сделана своеобразная композиция для солистов, хора, чтеца и симфонического оркестра, которая с большим успехом исполняется в концертных залах.

Первой работой Прокофьева в кино было его участие в создании фильма «Поручик Киж», поставленного А. М. Файнциммером в 1933 году. Сохранилась авторская партитура отдельных музыкальных номеров со ссылкой на номера кадров, а также партитура музыки к кинофильму, подготовленная к изданию в 1934 году. Это автограф и копии с правкой (ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 91—92). Кроме того, автором была сделана сюита из музыки к кинофильму в 5 частях. Партитура этой сюиты (авторизованная копия с пометами автора) также хранится в архиве композитора (ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 129—130).

В 1936 году Прокофьев написал музыку к фильму М. И. Ромма «Пиковая дама». Работа над фильмом не была завершена. Сохранился авторский клавир с разметкой инструментовки двадцати четырех музыкальных номеров, т. е. вся музыка к фильму. В конце рукописи обозначено — «12 июля 1936. Поленово» (ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 93, л. 15). Кроме того, имеется чистый клавир, переписанный П. А. Ламмом, и им же написанная партитура двадцати музыкальных номеров (ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 93—95). Многие музыкальные темы из этой музыки к незавершенному фильму позже были использованы Прокофьевым в других произведениях.

Кроме того, Прокофьевым была написана музыка еще к четырем фильмам. Это «Лермонтов», поставленный А. А. Гиндельштейном, «Котовский» — А. М. Файнциммером, «Партизаны в степях Украины» — И. А. Савченко и не вышедший на экран фильм А. М. Роома «Тоня». Все эти фильмы представлены в архиве Прокофьева планами музыкального оформления, неполными авторскими клавирами с разметкой инструментовки и партитурами отдельных номеров (ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 99—107; оп. 2, ед. хр. 38, 40).

## V. СИМФОНИИ

Прокофьев создал семь симфоний, причем к одной из них, к Четвертой, он обращался дважды.

В 1957 году были учреждены Ленинские премии — высшие награды за лучшие произведения литературы и искусства в нашей стране. Первым музыкальным произведением, удостоенным этой награды, была *Седьмая симфония* Прокофьева. Эта награда была присуждена композитору посмертно.

Седьмая симфония — последнее крупное произведение Прокофьева. 26 декабря 1952 года он писал в статье для ТАСС:

«Основной моей работой в 1952 г. было сочинение 7-й симфонии, которую я назвал Юношеской. Назвал я ее так потому, что симфония навеяна мыслями о радостном пути советской молодежи; мне хотелось отразить в ней духовную красоту и силу молодежи нашей страны, жизнерадостность и устремление вперед, в будущее. Исполнение 7-й симфонии, состоявшееся 11 октября 1952 г., принесло мне большую радость. Превосходно сыгранная оркестром Комитета радиоинформации под мастерским управлением народного артиста СССР Самосуда, симфония была тепло встречена нашей общественностью» (ф. 1929, оп. 2, ед. хр. 109, л. 12).

В архиве хранится авторский клавир этой симфонии с разметкой инструментовки. В конце рукописи имеется авторская запись — «окончена (без инструментовки) 20 марта 1952. Москва. Инструментовка всей симфонии окончена 5 июля 1952. Николина Гора» (ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 125, л. 50 об.).

*Классическая (Первая) симфония*, посвященная Б. В. Асафьеву, (1916—1917 гг.), представлена копией партитуры с правкой и пометками автора и росписью Н. Я. Мясковского на форзаце переплетенного тома (ф. 1929, оп. 2, ед. хр. 42).

*Вторая симфония* представлена уникальным экземпляром партитуры-автографа, переплетенным в два тома, с пометами и штампом Российского музыкального

издательства в Берлине. В конце партитуры стоит авторская дата: «Bellevue. 19. V. 1925» (ф. 1929, оп. 2, ед. хр. 43, 44).

Обе эти партитуры — Первой и Второй симфоний — были подарены автором Н. Я. Мясковскому, из архива которого и поступили в ЦГАЛИ.

*Четвертая симфония* имеет две редакции: 1930 и 1947 годов. В архиве сохранились партитуры обеих редакций со всеми исправлениями и изменениями, по которым можно полностью восстановить всю авторскую работу. На первом листе черновой партитуры-автографа второй редакции, являющейся дополнением к тексту партитуры первой редакции, — авторская надпись: «Оркестровка начата 15 июля 1947», в конце помета: «Конец симфонии. Инструментовка окончена 7 сен. 1947, в день 800-летия Москвы. Николина Гора» (ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 115—119; оп. 2, ед. хр. 50).

*Пятая симфония* представлена в архиве Прокофьева лишь черновыми эскизами и списками поправок для внесения их в оркестровые партии (ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 120, 121; оп. 2, ед. хр. 49). В выступлении по радио 4 ноября 1945 года перед концертом из своих сочинений Прокофьев сказал:

«Летом 1944 года я написал Пятую симфонию, работу над которой считаю для себя очень важной как по вложенному в нее музыкальному материалу, так и потому, что вернулся я к симфонической форме после шестнадцатилетнего перерыва. Пятая симфония как бы завершает целый большой период моих работ. Я задумал ее как симфонию величия человеческого духа» (ф. 1929, оп. 2, ед. хр. 123, л. 6).

Эта симфония памятна нам также тем, что первое ее исполнение, состоявшееся 13 января 1945 года, происходило под управлением самого автора. Это было последнее публичное выступление Прокофьева в качестве дирижера.

Трехчастная *Шестая симфония* (1945—1947 гг.) представлена авторским клавиром с разметкой инструментовки, эскизами и указанием переписчику (ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 122—124).

Из детских симфонических произведений следует отметить «Первую симфонию» (1902), сочиненную одиннадцатилетним композитором. Симфония посвящена Р. М. Глиэру. Сохранилась первая часть симфонии: авторская партитура и переложение для фортепиано в четыре руки, переписанное гувернанткой Прокофьева Л. Роблин (ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 112). От юношеской симфонии e-moll (без опуса), написанной в 1908 году, сохранились лишь рукописи партий первых скрипок (ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 113).

## VI. СИМФОНИЧЕСКИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

В этом разделе сгруппированы сюиты, поэмы, увертюры, дивертисменты, транскрипции фортепианных произведений для симфонического оркестра. Таких произведений у Прокофьева — тридцать семь. Некоторые из них, такие, как сюиты из балетов или опер, описаны в соответствующих разделах. Из остальных — описываются лишь отдельные произведения, наиболее полно представленные в архиве Прокофьева.

«Встреча Волги с Доном», соч. 130, — праздничная поэма для симфонического оркестра, написана в 1951 году на открытие Волго-Донского канала. Имеются авторские клавир с разметкой инструментовки и отдельные листы партитуры (ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 168).

Следует отметить такое сочинение, как «Ода на окончание войны», соч. 105, написанное в 1945 году для несколько необычного состава исполнителей.

Прокофьев говорит: «В связи с наступлением мира я написал «Оду на окончание войны». Оркестрована Ода необычно: из состава оркестра исключены скрипки, альты, виолончели, вместо них входят 8 арф и 4 фортепиано. Кроме того, солирующими инструментами являются литавры и колокола. Начинается Ода сурово и торжественно; затем следует эпизод энергичного характера — это темы восстановления, созидания; дальше из наступившей тишины постепенно возникает тема пробуждения радости, все нарастающей к финалу, который я назвал бы: «Бейте в колокола и тимпаны»

(из статьи для радио 4 ноября 1945 г.— В сб.: С. С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания. М., 1961, стр. 252—253).

В архиве хранится черновая партитура и дополнение к ней. На первом листе партитуры — «Инструментовка начата 20 авг. 45», в конце — «Инструментовка окончена 29 сен. 1945. Совхоз Иваново» (ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 162.)

В архиве Прокофьева сохранилось довольно много материалов и рукописей произведений для симфонического оркестра. К наиболее интересным следует отнести симфоническую версию «Увертюры на еврейские темы», партитура которой создана в 1934 году. Сама увертюра написана в 1919 году для следующего состава: кларнет, две скрипки, альт, виолончель и фортепиано, к сожалению, этого варианта в архиве композитора не сохранилось.

Интересна «Увертюра для камерного оркестра» в 17 человек — авторизованная рукопись.

«Дивертисмент», «Осеннее», «Симфоническая песнь», «Русская увертюра», симфонические марши, «Пушкинские вальсы» и другие сочинения для симфонического оркестра представлены в архиве Прокофьева черновиками, эскизами, клавирами или партитурами (ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 148—168).

## VII. КОНЦЕРТЫ ДЛЯ ОТДЕЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ С ОРКЕСТРОМ

Концерты для отдельных инструментов в сопровождении симфонического оркестра представлены в архиве очень неполно.

Одно из последних сочинений Прокофьева в этом жанре — «Симфония-концерт» для виолончели с симфоническим оркестром написана в 1950—1952 годах. Концерт посвящен М. Л. Ростроповичу. В архиве композитора хранится партитура и облегченный вариант одного отрывка из третьей части, который был написан автором по просьбе некоторых виолончелистов, не справлявшихся с трудными пассажами. Это копии, сделанные В. В. Назаровым (ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 177).

*Концертино* для виолончели с симфоническим оркестром в трёх частях осталось незавершённым. В архиве сохранились черновые эскизы клавира. В работе над этим сочинением композитору помогал М. Л. Ростропович. Сохранились рукописи отдельных частей концертино, переписанные его рукой (ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 178). В 1957—1958 годах М. Л. Ростропович закончил это сочинение, а несколько позже композитор Д. Б. Кабалевский инструментировал его с учетом авторских пометок на эскизе.

Среди неоконченных сочинений находятся эскизы *Шестого концерта* для двух фортепиано и струнного оркестра. Это 24 страницы автографа, из них страницы 19—21 — рукой пианиста А. И. Ведерникова по указаниям Прокофьева (ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 179).

*Четвертый концерт* для фортепиано с симфоническим оркестром (для левой руки) написан Прокофьевым в 1931 году для австрийского пианиста Пауля Витгенштейна. Позже Прокофьев намеревался вернуться к этому сочинению, и в своих воспоминаниях он писал так: «В 1931 году я написал Четвертый фортепианный концерт для одной левой руки по заказу австрийского пианиста Витгенштейна. Потеряв правую руку на фронте, Витгенштейн сосредоточил всю энергию на развитии левой, а свои денежные возможности на заказе концертного репертуара. [...] Когда я послал Витгенштейну мой концерт, в ответном письме он писал: «Благодарю Вас за концерт, но я в нем не понимаю ни одной ноты и играть не буду». Так этот концерт и оказался до сих пор не исполненным. У меня у самого не установилась точка зрения на него: иногда он мне нравится, иногда нет. Надо собраться сделать двухручную версию». (С. С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания. Сборник. М., 1961, стр. 188—189). Однако это намерение осталось неосуществленным. В архиве сохранились клавир с разметками инструментовки и партитуры (копии) концерта (ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 169, 170; оп. 2, ед. хр. 45).

Из ранних сочинений этого жанра сохранился издательский экземпляр одночастного *Первого концерта*

для фортепиано с симфоническим оркестром. Это авторская партитура; на первой странице авторская надпись «Николаю Николаевичу Черепнину», в конце рукописи — «25 янв. 1912. СПб» (ф. 952, оп. 1, ед. хр. 595).

### VIII. КАМЕРНЫЕ АНСАМБЛИ

Из сочинений этого жанра наиболее полно в архиве Прокофьева представлены материалы *Второго квартета* (на кабардино-балкарские темы). Соч. 92. Квартет сочинен в первый год войны. На сохранившемся авторском клавира в начале значится — «2 нбр 1941», в конце — «3 дек. 1941. Тбилиси». Кроме клавира, имеется партитура квартета (автограф) и партии инструментов, переписанные П. А. Ламмом (ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 189—191).

*Вторая соната* для скрипки и фортепиано написана в 1944 году и является транскрипцией сонаты для флейты и фортепиано, написанной годом раньше. Скрипичная транскрипция сделана Д. Ф. Ойстрахом и проредактирована автором. «Что касается сонаты для флейты, — писал Прокофьев, — то ею заинтересовались скрипачи, и недавно мы совместно с Давидом Ойстрахом, одним из наших лучших скрипачей, сделали скрипичный вариант сонаты. Это оказалось нетрудной работой, так как выяснилось, что партия флейты удобно складывается для скрипичной техники. Количество изменений в партии флейты было минимальное и они коснулись, главным образом, штрихов (bawing). Фортепианная же партия осталась неизменной» (Из статьи для Совинформбюро, 24 мая 1944 г. — В сб.: С. С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания. М., 1961, стр. 249). В ЦГАЛИ хранятся два рукописных экземпляра Второй сонаты для скрипки и фортепиано и несколько эскизов сонаты для флейты и фортепиано (ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 192—194).

Из незаконченных сочинений этого жанра следует остановиться еще на двух сонатах. Это *Соната для виолончели и фортепиано*, соч. 119, написанная в 1949 году

в содружестве с М. Л. Ростроповичем, которому принадлежит редакция партии виолончели. В архиве сохранились черновики и эскизы этого сочинения. *Соната для виолончели без сопровождения* — одно из последних сочинений композитора. Имеется лишь 7 листов первоначальных эскизов, некоторые из них написаны также М. Л. Ростроповичем по указаниям Прокофьева (ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 196, 197).

Интересно детское сочинение, написанное двенадцатилетним Прокофьевым. Это «*Песенка со скрипкой, 1903 г. 8 июля, посвящается дорогому папочке*». 2 листа автографа Прокофьева с пометками Р. М. Глиэра (ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 186).

#### IX. СОЧИНЕНИЯ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО

*Соната для фортепиано, соч. 1*, написана в 1909 году. Соната имеет одну часть и посвящена другу юности В. М. Моролеву. В 1911 году издана в издательстве Юргенсона, в архиве которого и сохранился издательский рукописный авторизованный экземпляр (ф. 952, оп. 1, ед. хр. 603).

В этом же издательском архиве сохранился автограф *Второй сонаты*. На первом листе посвящение — «Максимилиану Анатольевичу Шмидтгоф»; в конце рукописи значится — «29. 8. 1912. Кисловодск» (ф. 952, оп. 1, ед. хр. 594).

К *Пятой сонате* для фортепиано Прокофьев обращался дважды. Сочиненная в 1923 году, спустя тридцать лет соната подверглась переделке, настолько значительной, что композитор счел возможным посчитать сонату новым сочинением, дав ей новый номер в списке своих сочинений. В архиве хранятся авторские дополнения и изменения для второй редакции и копия рукописи первой редакции с внесенными в нее А. И. Ведерниковым авторскими изменениями и дополнениями. Вторая редакция относится к 1953 году (ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 231, 232).

*Шестая соната* для фортепиано представлена черновыми эскизами и полным авторским текстом сонаты. На титульном листе значится дата — «1939», в конце: «11 февр. 1940». Кроме того, в архиве издательства «Музгиз» сохранились авторизованная копия и корректура с большой авторской правкой (ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 216—217; ф. 653, оп. 1, ед. хр. 1607).

*Седьмая соната* для фортепиано, оконченная композитором 2 мая 1942 года в Тбилиси, также представлена полным автографом (ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 219).

*Восьмая и Девятая сонаты* для фортепиано (1939—1944) представлены лишь черновиками эскизов (ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 220—221, 229).

*Десятая соната* для фортепиано — самое последнее сочинение Прокофьева. Сочинены лишь первые 44 такта — 2 страницы автографа, написанные в 1953 году незадолго до смерти (ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 233).

Среди других фортепианных сочинений, автографы которых имеются в ЦГАЛИ, следует назвать «Гавот» из музыки к спектаклю «Гамлет» (1938), «Марш для фортепиано» (1941), «Пьесы для фортепиано из балета «Золушка» (1942, 1943 и 1944) и несколько фортепианных пьес раннего периода, восстановленных по памяти в поздние годы: «Думка», «Снежок», «Песня без слов» (ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 212—237).

В фонде издательства Юргенсона сохранились автографы первых фортепианных сочинений молодого Прокофьева. Это первые изданные сочинения, и автографы их представляют чрезвычайный интерес. Таких автографов четыре:

1. *Четыре пьесы для фортепиано*. Соч. 3. 1. «Сказка» — «1907-11», 2. «Шутка» — «1907-11», 3. «Марш» — «1908», 4. «Призрак» — «1907». Издано в 1911 году (ф. 952, оп. 1, ед. хр. 598).

2. *Четыре пьесы для фортепиано*. Соч. 4. 1. «Воспоминания» — «1908-10», 2. «Порыв» — «1908—10», 3. «Отчаяние» — «1908—12», 4. «Наваждение» — «1908—11». Издано в 1913 году (ф. 952, оп. 1, ед. хр. 602).

3. *Токката для фортепиано*. Соч. 11, в конце автографа помета: «7 апр. 1912. СПб». Издано в 1913 году (ф. 952, оп. 1, ед. хр. 607).

4. *Сарказмы*, пять пьес для фортепиано. Соч. 17, написаны в 1912—1914 годах, изданы в 1914 году (ф. 952, оп. 1, ед. хр. 597).

Кроме того, в архиве Прокофьева сохранились студенческие работы периода его пребывания в Петербургской консерватории (ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 210—211). И, конечно, очень интересны детские пьесы, сочиненные им в возрасте от 6 до 13 лет. Это пьесы для фортепиано, марши, вальсы — так называемые «песенки» для фортепиано, которых было сочинено несколько серий. Все эти детские пьесы — в автографе или переписанные гувернанткой Л. Роблин — хранятся в архиве композитора. Имеется также каталог детских сочинений за 1896—1904 годы, составленный самим композитором и переписанный Л. Роблин с позднейшими пометками Прокофьева (ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 185—208). Эти детские сочинения Прокофьева некоторое время были на хранении у Б. В. Асафьева, который составил довольно подробное описание всех находившихся у него рукописей с нотными примерами и комментариями. Это описание — автограф Б. В. Асафьева, названный им «Что-то вроде каталога. Список рукописей С. Прокофьева, хранящихся у Б. В. Асафьева (детские и юные годы 1896—1910)», — было вместе с рукописями возвращено Прокофьеву и в составе его архива поступило в ЦГАЛИ.

## Х. ОРАТОРИИ, КАНТАТЫ, ХОРЫ, СЮИТЫ

Среди произведений ораториального жанра наиболее известна оратория «*На страже мира*» на слова С. Я. Маршака. Это десятичастное сочинение для меццо-

сопрано, чтецов, смешанного хора, хора мальчиков и симфонического оркестра написано в 1950 году. Годом раньше, также на слова Маршака, написана сюита «Зимний костер» для чтецов, хора мальчиков и симфонического оркестра.

Оба эти произведения были отмечены Государственной премией. В архиве композитора сохранились лишь эскизы и черновики (ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 264, 265; оп. 2, ед. хр. 65).

«Кантата к 20-летию Октября», написанная Прокофьевым в 1936—1937 годах, до 1966 года ни разу не была исполнена. В 1966 году она включена в абонемент концертов «К 75-летию со дня рождения С. С. Прокофьева» и исполнена в Большом зале Московской консерватории 5 апреля. Это десятичастное произведение на подлинные тексты классиков марксизма-ленинизма, очень сложное для исполнения, так как оно написано для весьма необычного состава исполнителей: симфонического оркестра, военного оркестра, оркестра аккордеонов, оркестра ударных инструментов и двух хоров. В архиве хранятся: авторский клави́р с разметкой инструментówki, в конце которого сделана запись: «5 июня 1937», и рукописная авторизованная партитура, с записью в конце: «16 авг. 1937, Никол[ина] Гора», а также тексты и пла́ны кантаты (ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 242—245).

«Песни наших дней» — сюита для солистов, хора и симфонического оркестра в девяти частях на слова советских поэтов и «Здравица» для смешанного хора и симфонического оркестра на народные тексты украинского, мордовского, марийского, русского, белорусского, курдского, кумыкского народов — написаны Прокофьевым в 1939 году. Сохранились в виде клави́ров с разметкой инструментówki, эскизов и черновой партитуры (ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 246—250; 253—255; оп. 2, ед. хр. 59, 60).

Сохранилась в архиве редко исполняемая кантата «Баллада о мальчике, оставшемся неизвестным», написанная Прокофьевым во время войны.

Об этом произведении композитор писал: «Еще во время пребывания в Тбилиси я прочитал в газете «Литература и искусство» стихи поэта Павла Антокольского «Баллада о мальчике, оставшемся неизвестным». Я решил написать на этот текст кантату для драматического тенора, драматического сопрано, хора и оркестра. В основе кантаты — взволнованная повесть о судьбе мальчика, у которого фашисты убили мать и сестру, отняли счастливое детство. Потрясенная душа мальчика мужает, в нем созревает готовность на подвиг. Мальчик, во время отступления немцев из его родного города, взрывает гранатой автомобиль с фашистским командованием. Имя и судьба мальчика остаются неизвестными, но слава о его храбром поступке облетает тыл и фронт и зовет вперед. Мне хотелось, чтобы музыка отражала драматические настроения текста и чтобы кантата получилась стремительной и драматичной. Когда я писал ее, я видел перед собой образы сломанного детства, жестокого врага, непреклонного мужества и близкой светлой победы» (из статьи для Совинформбюро, 24 мая 1944 г.— В сб.: С. С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания. М., 1961, стр. 247).

Это сочинение представлено черновым клавиром, на первом листе которого значится: «12 авг. 42», в конце рукописи: «15 окт. 1942. Алма-Ата» (ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 256, лл. 1—20); авторским клавиром с разметкой инструментовки и дополнениями к партитуре, на первом листе помета — «Оркестровка начата 25 июня 1943 в Новосибирске», в конце рукописи — «Оркестровка окончена 23 июля 43 в Молотове» (ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 257, лл. 1, 57); копийной партитурой и списком поправок (ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 258, 259).

Особое место в сочинениях этого жанра занимает «Петя и волк» — симфоническая сказка для чтеца и оркестра. Текст С. С. Прокофьева. Это оригинальное произведение, написанное для детей, имело задачу познакомить маленьких слушателей с различными инструментами. Написанное в форме симфонической сказки, сопровождающей чтеца, оно имело самостоятельное художественное значение. «Петя и волк» постоянно исполняется в концертах, музыка этого сочинения часто

звучит по радио. В архиве сохранился клавир с разметкой инструментовки. В конце его пометы: «15 апр. 1936, Москва. Оркестровка окончена 24 апр. 1936. С чтением 22 мин.» (ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 240, 241).

## XI. ВОКАЛЬНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЛЯ ГОЛОСА С ОРКЕСТРОМ

С. С. Прокофьевым написано шестнадцать самостоятельных вокальных сочинений — произведений для голоса и фортепиано.

Из хранящихся в архиве сочинений этого жанра наиболее ранним является *«Гадкий утенок»*. Этот романс-сказка Андерсена написан в 1914 году. Он интересен тем, что написан не на стихотворный, как это было принято, а на прозаический текст. Автограф этого романса сохранился в архиве композитора. Позже романс был оркестрован для голоса и симфонического оркестра. Имеется несколько страниц дополнений к партитуре и автограф предисловия ко второму изданию этого произведения (ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 271—273).

Из «раннего Прокофьева» сохранился автограф и корректурный оттиск сочинения 1916 года *«Пять стихотворений А. Ахматовой для голоса и фортепиано»*. Это сочинение сохранилось в фондах издательства Гутхейля (ф. 953, оп. 1, ед. хр. 223) и Музгиза (ф. 653, оп. 1, ед. хр. 1601).

В своем творчестве Прокофьев обращался и к народным мелодиям. В 1944 году им сделана обработка русских народных песен для голоса и фортепиано, включенных в опус 104 (в двух тетрадах). «В лете калина», «Зеленая рожица», «Катерина», «Из того лесу», «Кари глазки», «Я нигде дружка не вижу», «Сон», «Веселитесь вы, мои подружки», «Чернец», «Бел кувшин» сохранились в виде черного автографа. В печатный сборник вошли не все песни (ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 278).

Кроме этих песен, в архиве композитора имеются *«Два дуэта, обработка русских народных песен для тенора и баса с фортепиано»*, сделанных Прокофьевым

в 1945 году, включенных в опус 106 и сохранившихся в виде автографа (ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 280).

В архиве композитора сохранились и рукописи «массовых» песен.

Так, в 1939 году им была сочинена «*Песня о Родине*» на слова А. А. Прокофьева — для солиста, смешанного хора и фортепиано; в 1941—1942 годах создан вокальный цикл (соч. 89) — «*Семь массовых песен*» для голоса и фортепиано на слова В. В. Маяковского и М. А. Мендельсон; в 50-е годы написана «*Солдатская походная песня*» на слова В. А. Луговского. Все эти сочинения представлены автографами (ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 276, 277, 281).

Еще одно вокальное произведение, имеющее несколько курьезный характер, имеется в архиве композитора. Это — «*Музыкальное письмо Б. С. Захарову от С. С. Прокофьева в Вену из Петербурга*». Письмо написано консерваторскому другу пианисту Захарову. В конце авторской рукописи Прокофьевым сделана следующая запись, рассказывающая об истории этого сочинения: «Письмо написано и послано в октябре—ноябре 1913 года. Восстановлено по памяти через 38 лет, т. е. в 1952 году» (ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 270).

Сохранились и еще более ранние сочинения Прокофьева в вокальном жанре. Это первые романсы, написанные в 1903 году двенадцатилетним композитором. «*Скажи мне, ветка Палестины*» на слова М. Ю. Лермонтова, «*Уж я не тот*» на слова А. С. Пушкина, «*Смотри, пушинки*» и «*О нет, не Фигнер и не Южин...*» на собственные слова. Все эти романсы сохранились в автографе (ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 266—269).

#### К ИСТОРИИ ОБРАЗОВАНИЯ ФОНДА С. С. ПРОКОФЬЕВА В ЦГАЛИ

Прокофьев очень дорожил рукописями своих сочинений. В 1950 году, когда ЦГАЛИ обратился с письмом к композитору, еще очень многие сочинения Прокофьева не были напечатаны. Авторские рукописи балетов, симфоний, опер были единственными экземплярами

его произведений. Часть рукописей завершённых музыкальных произведений Прокофьева находилась на хранении в Центральном доме композиторов. Вот по поводу этих рукописей ЦГАЛИ и обратился к Прокофьеву с предложением передать на постоянное государственное хранение те материалы личного архива, которые не нужны ему для каждодневной работы. В ответ на это предложение Прокофьев 4 июня 1950 года ответил следующим письмом:

\* «Благодарю Вас за предложение передать на постоянное государственное хранение мои материалы, находящиеся в Центральном доме композиторов.

Я с удовольствием постепенно передал бы их, присоединив к ним ряд нотных рукописей, фотографий, афиш, находящихся у меня дома, но предварительно мне важно получить от Вас ответ на следующие вопросы:

1) Смогу ли я временно получать на руки сданные материалы, если они потребуются мне по ходу работы? Это очень существенно, т. к. в связи с нездоровьем мне приходится обычно жить на даче и поездки в город для меня затруднительны.

2) Можно ли обеспечить такое положение, чтобы пользование сданными материалами в течение моей жизни происходило только с моего ведома и разрешения?»

Получив положительный ответ на поставленные в письме вопросы, Прокофьев начал передавать в ЦГАЛИ материалы своего личного архива. В течение трех лет композитор передал более ста рукописей, из которых был образован его личный фонд. Еще утром 5 марта 1953 года Прокофьев приготовил и отправил очередную партию материалов, сопроводив их письмом. Это было одно из последних писем, написанных и отосланных утром 5 марта, в последний день жизни композитора...

После смерти композитора, его жена М. А. Прокофьева продолжала передачу материалов его архива в ЦГАЛИ. Эта работа была ею почти завершена. Очень небольшая, последняя часть материалов архива композитора, подготовляемая к передаче в ЦГАЛИ, поступила в 1968 году после внезапной смерти М. А. Прокофьевой согласно ее завещательному распоряжению. По это-

му же завещанию в ЦГАЛИ поступил и ее личный архив, материалы которого тесно переплетены с архивом Прокофьева. Таким образом, весь личный архив Прокофьева, находившийся в его квартире, сосредоточен в ЦГАЛИ. Некоторые рукописи композитора пришли из архива Н. Я. Мясковского. Рукописи отдельных музыкальных произведений, отложившиеся в фондах музыкальных издательств, дополняют его личный фонд.

Собирание рукописей С. С. Прокофьева, материалов о его жизни и творчестве продолжается.

## В. Э. МЕЙЕРХОЛЬД ДО ОКТЯБРЯ

Обзор М. М. Ситковецкой

О жизни и творчестве Мейерхольда написано еще очень мало. Основными источниками до сих пор остаются двухтомник Н. Д. Волкова «Мейерхольд» (М.—Л., «Academia», 1929), касающийся только его деятельности в дореволюционный период; теоретические работы самого Мейерхольда «О театре» (изд. «Шиповник». СПб., 1913), «Реконструкция театра» — свод докладов о советском театре, прочитанных в Ленинграде и Харькове (М., 1930), и некоторые другие статьи и заметки, опубликованные в периодической печати. В 1967 году вышел в издательстве ВТО сборник воспоминаний о Мейерхольде, а в 1968 году издательство «Искусство» выпустило двухтомный сборник «В. Э. Мейерхольд. Статьи, письма, речи, беседы»<sup>1</sup>.

А между тем сохранился огромный и уникальный по своей ценности архив Мейерхольда. Он хранился у С. М. Эйзенштейна. В 1948 году после смерти Эйзенштейна, его вдова П. М. Аташева передала архив Мейерхольда в ЦГАЛИ СССР.

---

<sup>1</sup> Когда настоящий сборник находился в типографии, вышла монография К. Л. Рудницкого «Режиссер Мейерхольд», в которой использованы некоторые из приводимых ниже документов фонда В. Э. Мейерхольда.

Незадолго перед этим, в 1947 году, ЦГАЛИ получил из Бахрушинского музея архив Государственного театра им. Вс. Мейерхольда (Гостим) за весь период его существования. (В Бахрушинском музее были оставлены макеты, фотографии сцен из театральных постановок Мейерхольда, его фотопортреты и частично нотный материал, представляющий безусловный интерес для экспозиции и многократно используемый в этом плане.) Оба эти фонда ЦГАЛИ — личный, Мейерхольда, и Гостима — тесно связаны друг с другом. Во всяком случае исследователю, занимающемуся творчеством Мейерхольда в советский период, необходимо обращаться одновременно к обоим фондам. Материалы личного фонда за советский период и фонда театра во многих случаях дополняют друг друга, а иногда и дублируют. Что же касается творческой биографии Мейерхольда в дореволюционные годы, когда у него не было своего постоянного театра, то этот период отражают документы личного фонда и частично те немногие рукописи и письма, которые сохранились в фондах других деятелей искусств и литературы.

Настоящий обзор посвящен документам, рассказывающим о деятельности Мейерхольда до Октябрьской революции, главным образом, документам личного фонда Мейерхольда.

Материалы о дореволюционной деятельности Мейерхольда очень разнообразны. Наибольшую их часть составляют режиссерские экземпляры пьес, монтажки спектаклей, экспликации, статьи и доклады по отдельным спектаклям, отзывы и рецензии. В фонде Мейерхольда весь этот материал расположен в хронологическом порядке его постановок.

Самостоятельный большой раздел в фонде Мейерхольда занимают рукописи его статей, заметок на театральные и литературные темы, черновые материалы к ним, наброски пьес, рассказов; особое место занимают дневник Мейерхольда и его записные книжки. Письма самого Мейерхольда сохранились в фонде в небольшом количестве — это черновики или, в редких случаях, копии отправленных им писем. Не очень много писем Мейерхольда до последнего времени было и в фондах его адресатов: А. Л. Вольнского, П. П. Гайдебурова, И. А. Гриневской, Н. О. Лернера, С. А. Най-

денова, Н. В. Петрова, М. Г. Савиной, К. А. Сомова, А. Н. Тихонова и др. Правда, в 1962—1966 годах поступило несколько очень интересных и ценных писем Мейерхольда к Ф. Ф. Комиссаржевскому, В. П. Веригиной, В. В. и О. В. Сафоновым и др. Ниже о них будет сказано подробнее.

Писем к Мейерхольду очень много, большинство этих писем, конечно, связано с театром. Среди корреспондентов Мейерхольда — актеры и режиссеры, писатели, художники и композиторы: Л. Н. Андреев, Л. С. Бакст, А. Н. Бенуа, А. А. Блок, В. Я. Брюсов, В. Ф. Комиссаржевская, А. К. Лядов, К. С. Станиславский, С. Ю. Судейкин, А. Н. Толстой, Ю. М. Юрьев и многие другие.

В составе фонда Мейерхольда имеется также группа документов, характеризующих многообразные связи Мейерхольда с театрами, литературно-театральными журналами, участие его в различных юбилеях и других общественных мероприятиях.

Большое место в фонде составляют выписки Мейерхольда по вопросам литературы, театра, музыки, живописи, истории; здесь же библиография по этим темам, дающая представление о методах работы Мейерхольда-режиссера, Мейерхольда-литератора, Мейерхольда-педагога.

Изобразительными материалами фонд не богат, но имеющиеся зарисовки и фотографии Мейерхольда дополняют весь комплекс сохранившихся материалов о жизни и творчестве этого замечательного деятеля русского театра.

Мейерхольд бережно относился к своему архиву, он сохранял все свои заметки, черновики, режиссерские разработки, материалы к театральным постановкам.

Самый ранний документ в фонде не имеет прямого отношения к Мейерхольду. Это фотография актера Александринского театра Василия Пантелеймоновича Далматова, подаренная в 1897 году отцу Всеволода Эмильевича — Эмилю Федоровичу Мейерхольду, в доме которого в Пензе он бывал.

Период детства и ранней юности Мейерхольда совсем не нашел отражения в его архиве. Нет никаких документов о родителях будущего режиссера, о его

учебе в Пензенской гимназии, о первых шагах на любительской сцене в Пензе и о поступлении в Московский университет. И только за 1896—1897 годы сохранилась его записная книжка, в которой отражен переломный момент в жизни Мейерхольда, когда он в 1896 году, проучившись год на юридическом факультете Московского университета, решает с ним расстаться, чтобы стать профессиональным актером.

На первом листе этой книжки (ф. 998, оп. 3, ед. хр. 1) выведено аккуратно: «1896 г. Студент-юрист В. Мейерхольд». Далее мелким почерком, карандашом, идут записи лекций «Два направления энциклопедистов», а на второй страничке крупно и отчетливо написано: «liberté, égalité, fraternité»<sup>1</sup>. Это манера Мейерхольда — записать главную мысль, резюмировать свои мысли о прочитанном.

Страничка за страничкой эта книжка рассказывает, как Мейерхольд-юрист отступал перед Мейерхольдом-актером: наряду с записями лекций здесь перечни книг о театре, списки названий пьес. И здесь же из Пушкина:

Ты царь. Живи один. Дорогою свободной  
Иди, куда влечет тебя свободный ум,  
Усовершенствуя плоды любимых дум,  
Не требуя наград за подвиг благородный.

Записи в этой книжке (как и в других записных книжках Мейерхольда) идут не по порядку. Мейерхольд писал, оставляя свободные страницы, и потом их заполнял. Поэтому в конце книжки помещены записи о летнем сезоне 1896 года в Пензе, который определил для Мейерхольда весь его дальнейший путь.

С осени 1896 года Мейерхольд поступает в Музыкально-драматическое училище Московского филармонического общества. Записи университетских лекций уступают место расписанию занятий училища, спискам сыгранных ролей и заметкам об актерской работе. Здесь мы впервые узнаем, что Мейерхольд играл Полония в «Гамлете» (постановка А. А. Федотова) в первый год занятий в училище.

Уже тогда, в середине 90-х годов, критическое отношение Мейерхольда к происходящему вокруг него

---

<sup>1</sup> Свобода, равенство, братство (франц.).

проступает в такой, например, записи: «Отсутствие системы в преподавании Немировича-Данч[енко]» (там же, л. 9). По некоторым записям видно, что, уже учась в Филармоническом училище, Мейерхольд интересовался политэкономией. Среди чисто театральных записей вдруг идет конспект работы А. Н. Миклашевского по политэкономии.

Запись 17 октября 1896 года обращает на себя особое внимание: «Так же, как недостаточно одного универ[ситетского] образования, чтобы сделаться светилом науки, так и недостаточно кончить театр[альную] школу, чтобы сделаться образованным и хорошим артистом-художником. Особенно недостаточно кончить так плохо поставленные школы, как у нас в России. Поэтому всякий, находящийся в школе, а также и кончивший ее, должен стремиться к самообразованию вне школы» (там же, л. 15 об.). Таково кредо Мейерхольда и как актера, и как режиссера, и как педагога.

Наконец, здесь можно найти и записи расходов, характеризующие Мейерхольда как человека очень точного, пунктуального, ведущего детальный учет всех своих дел. Да и, кроме того, эти записи дают некоторое представление о том нелегком материальном положении, в котором в эти годы находился Мейерхольд после разорения отца — пензенского винозаводчика. По записям расходов можно представить себе каждый проведенный день. Обязательными расходами каждого дня были: хлеб, билеты в театр, программа, извозчик.

Блестящая характеристика, данная Вл. И. Немировичем-Данченко Мейерхольду в 1898 году при окончании им училища, сохранилась только в копии; приведем ее, хотя она и опубликована полностью в книге Н. Д. Волкова: «Мейерхольд среди учеников Филармонического училища — явление исключительное. Достаточно сказать, что это первый случай ученика, имеющего по истории драмы, литературы и искусства высший балл. Редкая в мужской части учащихся добросовестность и серьезное отношение к делу. При отсутствии того «шагте», который дает возможность актеру быстро завоевать симпатии зрителя, Мейерхольд имеет все шансы занимать во всякой группе очень заметное положение. Лучшим качеством его сценической личности

является широкое, разнообразное амплуа. Он переиграл в школе более пятнадцати больших ролей — от сильного характерного старика до водевильного простака, и трудно сказать, что лучше. Много работает, хорошо держит тон, хорошо гримируется, проявляет темперамент и опытен, как готовый актер» (Н. Волков. Мейерхольд, т. I. М.—Л., 1929, стр. 88—89).

После окончания Филармонического училища Мейерхольд стал актером Московского Художественного общедоступного театра. Этот период (1898—1902 годы) отражен в документах очень неполно. В книге Н. Д. Волкова характеристика деятельности Мейерхольда в МХТ дана по письмам его к О. М. Мунт (первой жене) и отзывам прессы. Письма эти, по-видимому, погибли в Ленинграде после смерти Ольги Михайловны в 1940 году. Рецензии и отзывы в газетах сохранились, но для данного обзора документального наследия Мейерхольда они не имеют первостепенного значения.

Назовем еще один документ, тоже, может быть, не имеющий большого значения, но связанный с этим важным для Мейерхольда периодом его жизни. Это суфлерский экземпляр трагедии Софокла «Антигона», поставленной в Художественном театре А. А. Саниным в 1899 году,—экземпляр с пометами Мейерхольда.

Но, конечно, интереснее рассказать о тех более значительных материалах, которых еще не касалась рука исследователя и которые проливают новый свет на этот период жизни и деятельности Мейерхольда.

Как известно, начало работы МХТ проходило в процессе соединения двух трупп: учеников Немировича-Данченко по Филармоническому училищу и любителей из Общества литературы и искусства, пришедших со Станиславским. Мейерхольд в первый сезон был значительно ближе к группе Немировича-Данченко, к тому же под его руководством он выполнял свои первые режиссерские обязанности по возобновлению постановок Филармонического училища на сцене Охотничьего клуба. Поэтому для него характерно критическое отношение к методам работы Станиславского с актерами, несмотря на восторг перед его актерским талантом и богатством режиссерской фантазии. Это видно из черновика письма к Немировичу-Данченко от 17 января 1899 года, где Мейерхольд высказывает свой взгляд на

метод работы режиссера с актером, подчеркивая необходимость беседы режиссера с актерами.

На первом листе Мейерхольд делает пометку:

«1) Беседа + для успеха пьесы,

2) беседа + для умств[енной] и нравств[енной] жизни актеров».

Далее в письме Мейерхольд развивает оба эти положения. Вот отрывки из письма:

«Предвкушал принять активное участие в беседе по поводу «Гедды Габлер», назначенной сегодня в нашем театре. Беседа, однако, не состоялась. Говорить об общественном значении пьесы, спорить о характерах действующих лиц, входить в тон пьесы с настроениями, вызванными диспутами,— не в правилах нашего главного режиссера. Он, как оказалось, предпочитает сам прочесть пьесу, попутно рисуя обстановку, объясняя места и переходы и намечая паузы. Словом, гл[авный] режиссер при постановке пьесы социальной и пьесы психологической, пьесы настроений применяет ту же режиссерскую программу, выработанную им годами, какой руководствуется он при всякой постановке, будь то пьеса настроений и тенденций или пьеса обстановочная. Что это неправильно, надо ли доказывать.

Неужели нам, актерам, нужно только играть? Ведь мы хотим еще и мыслить, играя. Мы хотим знать, зачем мы играем, что играем и кого своей игрой учим или бичуем. А для этого мы хотим и должны знать общественный и психологический интерес пьесы, хот[им] и должны выяснить характер — отриц[ательный] и положит[ельный], какому обществу или членам его автор сочувствует, кому не сочувствует. Тогда, словом, актеры будут сознательными выразителями идей автора, и только тогда сознательно отнесется к пьесе и публика».

Мейерхольд в этом письме дает анализ пьесы Ибсена и доказывает общественно-социальное значение образа Гедды Габлер и всей драматургии Ибсена.

«Цель моего письма,— пишет далее Мейерхольд,— 1) просить Вас не поступаться своими принципами, т[ак] к[ак] только Ваш прием (беседа) может способств[овать] успеху литер[атурного] произв[едения] при интерпретации его, и 2) не лишать актеров Вашей труппы единственного случая стряхнуть с себя актерскую

плесень, насадившуюся благодаря ремеслен[ному] отношению к сцене, неизбежному при повтор[ении] в сороковой или десятый разы одной и той же пьесы» (ф. 998, оп. 1, ед. хр. 732, лл. 473—475).

Письмо не окончено и, по-видимому, не отослано. Не все в этом письме бесспорно. Как известно, Станиславский и в те годы не отрицал необходимости бесед с актерами в процессе подготовки спектакля, хотя и не был таким убежденным сторонником их, как Немирович-Данченко. Но в то же время это письмо очень характерно для Мейерхольда, для его действенного, активного отношения к своей театральной работе. И этот документ в какой-то степени помогает понять причины позднейшего разрыва Мейерхольда с Художественным театром.

Записная книжка 1900 года (ф. 998, оп. 1, ед. хр. 626) открывается девизом: «Жизни иль смерти, но только не сна». А через несколько страниц — строки И. С. Аксакова:

Пошли мне бури и ненастья,  
Даруй мучительные дни,  
Но от преступного бесстрастья  
И от покоя сохрани!

Активность в жизни, активность в борьбе — этими мыслями прерываются многие записи и в этой книжке и в дневнике. Так, в декабре в дневнике записано: «Без борьбы не может быть прогресса в человечестве. Люди, которые всегда со всем согласны — не лучшие граждане» (ф. 998, оп. 1, ед. хр. 625, л. 11 об.).

Вообще дневниковые записи 1900—1901 годов отражают внутренние искания Мейерхольда, его попытки найти выход из создавшегося положения, когда работа актером в Художественном театре его явно перестала удовлетворять.

Особенно характерна для настроений Мейерхольда запись 19 декабря 1900 года: «Жизнь моя представляется мне продолжительным мучительным кризисом какой-то страшной затяжной болезни. И я только жду и жду, когда этот кризис разрешится, так или иначе». Далее он пишет: «Мне кажется, будто что-то стоит за дверью и ждет своего часа, чтобы войти и перевернуть всю мою жизнь. Я бледнею с каждым днем

все больше и больше и жду, жду, жду...» (там же, л. 9 об.).

В этом дневнике нашли также отражение и попытки Мейерхольда заняться литературным творчеством; записи тем рассказов, наброски повестей, даже стихи. Например, 12 мая 1901 года Мейерхольд записал: «М. Ф. Андреевой (на репетиции)»

Когда кругом пестрят безвкусовые наряды,  
Твоя одежда — нежной белизны...  
Когда глаза других горят греховным блеском,  
В твоих — лазурь морской волны...

(Там же, л. 11 об.).

Надо сказать, что хронологически записи дневника и сохранившихся записных книжек Мейерхольда почти не переплетаются, за исключением именно этого периода: 1900—1901 годы. Но характер записей различен: дневник раскрывает мягущуюся душу Мейерхольда, его мучительные раздумья, иногда косвенно выраженные в литературных набросках. Записная книжка этого же периода рассказывает о неутомимой творческой деятельности Мейерхольда, его литературных и театральных увлечениях, интересных событиях в его жизни.

Здесь мы видим выписки из его любимых авторов — Гауптмана и Метерлинка; преимущественно мысли о значении искусства и об отношении искусства к жизни; перечень книг, которые нужно прочитать («прочитать «Снегурочку» и «Доктора Штокмана». Ницше скорее»). Как видно, постановка «Снегурочки», которую осуществлял в Художественном театре Станиславский в сезон 1900/01 года, очень интересовала Мейерхольда, хотя он и не участвовал в спектакле. В записной книжке есть пометка 6 марта 1900 года о первой беседе режиссера и зарисовка плана расположения декораций «Снегурочки».

Среди списка книг по истории театра и пьес имеются записи о книгах по истории мировой культуры, философии. Здесь же расписание репетиций и спектаклей Художественного театра, а также литературные эскизы, наброски в явно символистском стиле, под влиянием Гауптмана и Ибсена. На л. 5 выделено: «Гамлет — литература» (ф. 998, оп. 1, ед. хр. 626). На л. 18 об.

запись о репертуаре гастролей Художественного театра в Крыму с перечнем спектаклей по дням, о наиболее существенных событиях: так, в Ялте, где были гастроли с 15 по 23 апреля, записано о знакомстве с М. Горьким, И. А. Буниным, Н. Д. Телешовым, С. Я. Елпатьевским, Л. В. Срединым и др. На этих же листках запись: «Сближение с Чеховым и Книппер». Здесь же запись о себе: «Вес тела май 27-е [1900] — 3 п. 30 ф.», а внизу сноски с перечнем носильных вещей, вошедших в этот вес.

Для характеристики работы Мейерхольда-актера очень интересны записи о роли Тузенбаха в «Трех сестрах»: «Петербургец, воспитывавшийся в корпусе. Вырос в прекрасной семье. Избалован. Не красив, но мягок, грациозен. Отнюдь не шаркун. Очень интеллигентен. Полон жажды жить трудом. В этом смысле тяготеет к мундиром, беспокоен, ищет работы. Даже привычка — к починкам. В доме все исправляет. Басит. Очень мягкие движения, плавные. Ходит мелкими шагами». Далее идут более резкие отрывочные записи: «Говорит, вы п я ч и в а я губы, басит. Отрывисто, энергично (как можно меньше вихляния). Строен, гибок, ловок. Поворачивается быстро на одном каблуке. Никогда не наклоняет головы. Смотрит прямо. Постукивает ногой об ногу. Пенсне. Игра» (ф. 998, оп. 1, ед. хр. 626, лл. 55, 56).

Далее записаны замечания режиссера Мейерхольду — Тузенбаху во время репетиций: «мельче шаги», «смех фальшив», «не топать», «говорить мягче». На л. 58 об. в кавычках стоит: «почти талантливо» — возможно это слова Станиславского об игре Мейерхольда. В конце этой записной книжки перечень сыгранных спектаклей в МХТ в сезон 1900/01 года, где такие роли, как Тузенбах в «Трех сестрах» или Фоккерат в «Одиноких» Гауптмана, перечислены наряду с выходами в «Докторе Штокмане» Ибсена.

Вообще же записи, которые относятся к «Доктору Штокману», можно считать первыми записями Мейерхольда-режиссера. Здесь есть разработка массовых сцен, записи о ролях, зарисовки внешности действующих лиц, выписки реплик, ставших афоризмами: «Справедливо ли, чтобы глупцы управляли людьми просвещенными?», «Когда идешь сражаться за свободу и

правду, никогда не следует надевать лучшую пару» (там же, л. 66). Пьеса эта привлекала Мейерхольда своими свободолобивыми устремлениями, и в дальнейшем он осуществил ее постановку в Херсоне в первом сезоне Товарищества новой драмы, созданного им из группы молодых актеров в 1902 году совместно с А. С. Кошеверовым.

Тема борьбы является ведущей в эти годы в записях и письмах Мейерхольда. Больше всего она звучит в письмах к А. Н. Сереброву-Тихонову от 6 мая и 28 ноября 1901 года, в записях 1901 года.

«Ваш пессимизм по поводу студенческих дел мне понятен и непонятен,— пишет Мейерхольд Сереброву-Тихонову.— Понятна грусть, когда к борьбе стремишься и должен уступить, коль бой неравен: «там сила, но не право».

Но мне хочется, чтобы Вы были в борьбе чуть-чуть объективным. Помните: так должно быть! Неужели море теряет в Ваших глазах обаяние и силу, раз оно знакомо с часами затишья?! «Пусть сильнее грянет буря», и море зашумит...

Читали апрельскую книжку «Жизни», читали «Буревестник» Горького?» (ф. 2163, оп. 1, ед. хр. 66, л. 2 и об.).

Эта же тема превалирует и в записях лета 1902 года, когда Мейерхольд, расставшись с Художественным театром, впервые поехал за границу, в Италию. Итальянская природа, южное море вызвали в душе Мейерхольда лирический восторг, отразившийся, естественно, в записной книжке 1902 года. Но лирика эта воинственна. Вот одна из таких записей:

«Дом на берегу моря. Из окон видны голубые волны и бесконечная даль, слившаяся с горизонтом. Днем солнце играет в водах блестящими звездами, ночью сначала красная, потом золотистая луна проводит к берегу свою блестящую дорожку. Вода трепещет, небо таинственно молчит, и звезды грезы навевают. И во всем ласка, ласка без конца. Ласкает вода, небо, горы, ветер... но в шуме волн и ласка и призыв к борьбе! К борьбе!» (ф. 998, оп. 1, ед. хр. 626, л. 82 об.).

О том, что Мейерхольд наблюдал зарубежные нравы не только с позиций художника, рассказывает его корреспонденция «Милан» — первая печатная работа Мейерхольда, появившаяся в газете «Курьер» в августе

1902 года. К сожалению, никаких черновых записей к этой большой статье не сохранилось. В фонде Мейерхольда есть только газетная вырезка со статьей.

Записная книжка, начатая летом 1902 года, раскрывает первые шаги Мейерхольда-антрепренера, заключившего совместно с А. С. Кошеверовым контракт с Херсонским городским театром на сезон 1902/03 года. Этот сезон явился началом деятельности уже упоминавшегося Товарищества новой драмы.

Очень интересно проследить выбор Мейерхольдом репертуара для нового, своего театра: среди современных пьес на первом плане стоят пьесы Чехова «Дядя Ваня», «Чайка», «Три сестры», «Иванов»; Гауптмана «Потонувший колокол», «Микаэль Крамер», «Одинокие» и «Перед восходом солнца»; Ибсена «Доктор Штокман»; среди исторических — «Смерть Иоанна Грозного» А. К. Толстого, «Псковитянка» Л. А. Мея, «Воевода» и «Василиса Мелентьева» А. Н. Островского и др. В этом видно определенное стремление Мейерхольда к серьезному репертуару и явное влияние Художественного театра. Мейерхольд очень серьезно готовился к первому сезону: список пьес предполагаемого репертуара занимает восемь мелкоисписанных страниц записной книжки. На лл. 93 и 89 об. сделана планировка первого и второго действий «Перед восходом солнца» — пьесы, которую Мейерхольд сам перевел и поставил во втором сезоне Товарищества новой драмы в Херсоне.

В фонде Мейерхольда под первым порядковым номером хранится тонкая тетрадь с распадающимися листками. Это список репертуара двух сезонов в Херсоне (1902/03 и 1903/04 годы) и весенне-летних гастролей в Николаеве и Севастополе в 1903 и 1904 годах, а также перечень ролей, сыгранных Мейерхольдом в этот период. Этот документ имеет справочное значение; он также наглядно характеризует условия работы тогдашней театральной провинции и ту неистощимую энергию, которую заграчивал Мейерхольд, режиссируя спектакли и участвуя почти в каждом как актер. Сезон в Херсоне был открыт 23 сентября спектаклем «Три сестры» с Мейерхольдом — Тузенбахом, игравшим еще в МХТ. А уже 26-го Мейерхольд сыграл новую для себя роль Астрова в «Дяде Ване» (в фонде сохранился

текст этой роли с пометами Мейерхольда), 5 ноября — Иванова в «Иванове» Чехова. На тетради имеется карандашная пометка — «44 роли», т. е. Мейерхольд за два сезона, будучи основным режиссером большинства постановок, выступил как актер в сорока четырех ролях, из которых только четыре были играны им в Художественном театре.

Начало деятельности Мейерхольда как режиссера нашло в документах фонда небольшое, но очень интересное отражение. Находясь летом 1902 года в Италии, Мейерхольд полностью подготовил постановку пьесы Л. А. Мея «Псковитянка». В клеенчатой тетрадке, сохранившейся в фонде Мейерхольда, дана разработка всех актов пьесы, планировка мизансцен, распределение ролей. В эту тетрадь вклеены письма художника К. Орлова об оформлении спектакля и его эскизы декораций. К сожалению, постановка «Псковитянки» не была осуществлена, но сохранившийся документ дает полное представление о режиссерском замысле Мейерхольда и методах его работы.

О деятельности Товарищества новой драмы в первые два сезона рассказывают следующие документы: два блокнота с разработками мизансцен большинства спектаклей сезона 1903/04 года и монтировочная книга, где зафиксирована планировка спектаклей. Блокноты заполнены рукой Мейерхольда, а монтировочная книга кем-то из очередных режиссеров и Мейерхольдом, главным образом, за сезон 1903/04 года. Интересно отметить, что по сезону 1903/04 года все эти материалы сохранились полнее, по-видимому, потому что с этого сезона Мейерхольд обрел полную самостоятельность — в первом сезоне 1902/03 года Мейерхольд руководил работой театра совместно с А. С. Кошеверовым.

По отдельным спектаклям этого периода таких полных разработок, как по «Псковитянке», не сохранилось. Полней других монтировка пьесы Г. Зудермана «Да здравствует жизнь», поставленной в Херсоне в октябре 1902 года. Очень интересны режиссерские заметки Мейерхольда к постановке в Херсоне в январе 1903 года переведенной им пьесы Ф. фон Шентана «Акробаты». Среди черновых разметок ролей и зарисовок мизансцен лежит черновик письма к некоей Инне

Ивановне с описанием всей постановки «Акробатов», перечнем необходимых костюмов и чертежами оформления.

Особого внимания заслуживают материалы постановки комедии Шекспира «Сон в летнюю ночь». Это был первый опыт работы Мейерхольда над музыкальным спектаклем, ибо в Товариществе новой драмы Мейерхольд поставил комедию Шекспира на музыке Ф. Мендельсона. Сохранился план разбивки музыки по эпизодам спектакля, состоящий из 49 номеров с разметками Мейерхольда.

Рецензий на спектакли Товарищества новой драмы почти не сохранилось в фонде Мейерхольда, но поскольку имеется библиография, составленная А. Д. Эйхенгольцем (ф. 963, оп. 1, ед. хр. 1597), то этот материал легко можно найти по газетам того периода. Среди писем различных лиц к Мейерхольду обращает на себя внимание письмо группы «театралов» г. Николаева от 22 января 1904 года, дающее оценку работы Товарищества: «С удовольствием вспоминая прошлогодние гастроли Вашей труппы, которая своей высокохудожественной интерпретацией образцовых произведений «Новой драмы» доставляла нам большое эстетическое наслаждение, мы просим Вас посетить с своей труппой великим постом наш город и дать ряд спектаклей» (ф. 998, оп. 1, ед. хр. 2020, л. 1).

Третий сезон Товарищества новой драмы проходил в Тифлисе (несколько спектаклей летом 1904 года было дано в Пензе). По этому периоду основной источник — те же записные книжки. Большую часть страниц покрывают карандашные записи Мейерхольда-антрепренера по расчетам с актерами, записи долгов, расходов, неотложных дел по руководству труппой. В нескольких местах опять упоминается «Гамлет»: «Музыка к «Гамлету», «К Гамлету» (библиография), «О Дании» и т. п. Так же как и в других записных книжках, здесь очень много названий книг и списки пьес, предполагаемых к постановке в Тифлисе.

После окончания тифлисского сезона Мейерхольд встречается в Москве со Станиславским и договаривается о создании в Москве театра-студии — своего рода экспериментального филиала Художественного театра. В записях 1905 года отражен весь процесс со-

бирания труппы (труппа нового театра складывалась из ведущих актеров Товарищества новой драмы и молодых актеров, оканчивающих драматические курсы Художественного театра). Но главное в этих записях — это выработка репертуара, перечень пьес, расписание репетиций. Мейерхольд в это время работал над созданием так называемого условного театра — театра нового стиля.

Первой работой Мейерхольда в условной манере была постановка драмы Метерлинка «Смерть Тентажиля». Работа над этим спектаклем началась еще в мае 1905 года. В октябре состоялась генеральная репетиция. Театр-студия Мейерхольда в 1905 году открыт не был, но эта работа Мейерхольда оставила глубокий след в его творческой биографии и явилась событием в жизни русского театра начала века. В. Я. Брюсов писал после генеральной репетиции, что «в общем, то был один из интереснейших спектаклей, какие я видел в жизни» (журн. «Весы». М., 1906, № 1, стр. 72—74).

Но представление об этом спектакле можно получить не только из этого отзыва Брюсова или описания в книге Н. Д. Волкова. Полную картину дают сохранившиеся материалы об этой постановке. Прежде всего — текст драмы Метерлинка в переводе А. М. Ремизова, основательно отредактированный Мейерхольдом. В режиссерском экземпляре пьесы имеется четкая разработка всех сцен с зарисовками и пояснениями. В монтажной тетради собраны и наклеены рисунки художников Н. Н. Сапунова, С. Ю. Судейкина и самого Мейерхольда — эскизы гримов, костюмов, мизансцен, предметов реквизита. На отдельном листке Мейерхольд набросал свои требования к актерам, работающим над пьесой Метерлинка. Первый пункт определяет общий стиль постановки: «Переживание формы, а не переживание одних душевных эмоций» (ф. 998, оп. 1, ед. хр. 188, л. 39). Особое внимание Мейерхольд уделяет ритму речи, он требует твердости звука, недопустимости скороговорки, эпического спокойствия в движениях. Музыка в этом спектакле играла такую же первостепенную роль, как художественное оформление, — она сопровождала пластический рисунок всех мизансцен. Партитура музыки И. Я. Саца для хора хранится среди материалов этой постановки.

Мейерхольд записал: «Пьеса доведена была до генеральной репетиции. Публика пьесы не увидела, так как театр не открылся» (там же, л. 19). Однако эту постановку Мейерхольд все же осуществил в Тифлисе в марте 1906 года силами Товарищества новой драмы. Спектакль имел успех, но самому режиссеру было видно несоответствие между замыслом и воплощением. В одной из записей по «Смерти Тентажиля» мы читаем: «К чему привело стремление к ритмическому чтению? Разлад с музыкальными интермеццо» (там же, л. 20).

Анализируя неудачи театра-студии, Мейерхольд еще больше утверждает в решении создавать новый театр.

Революционные события октября — декабря 1905 года оказывают большое влияние на настроение Мейерхольда, способствуя его стремлениям революционизировать театр. В декабре 1905 года Мейерхольд записывает: «Я счастлив Революции. Она опрокинула театр вверх дном. И теперь только можно начать работу над созданием нового алтаря» (ф. 998, оп. 1, ед. хр. 626, л. 258). А 21 декабря он пишет актрисе В. П. Веригиной: «Сегодня приехал в Петербург, имею в виду здесь устроить то, что не удалось сделать в Москве: театры работают вовсю, в Москве даже Художественный закрывается» (ф. 998, оп. 2, ед. хр. 19, л. 1.).

В этот период в Петербурге в группе писателей, примыкавших к символизму (Вяч. И. Иванов, Г. И. Чулков и др.), возникает идея создания театра «Факелы» (по названию журнала, который предполагала издавать эта группа). Одновременно проект создания нового театра выдвигается писателями, группирующимися вокруг журнала «Жупел»; к этой группе был близок и А. М. Горький. Приезд Мейерхольда в Петербург способствует объединению этих проектов в один. Сам Мейерхольд больше тяготел к группе символистов, ибо именно в мистико-символистской драматургии Метерлинка, Гауптмана, Ибсена он видел протест против театра натуралистического.

Среди записей Мейерхольда о будущем театре интересна запись, в которой он пытался обосновать свое увлечение мистицизмом, — причем мистицизмом особого рода, — скорее антирелигиозным и даже «революционным». Такой эстетический мистицизм, по мысли

Мейерхольда, должен был подорвать основы официальной церкви, уведя зрителя из церкви в театр.

«Что для меня ценно в мистицизме? — пишет Мейерхольд. — Это последний приют беглецов, не желающих склоняться перед временным могуществом церкви, но не думающих отказаться от свободной веры в неземной мир (потустороннее). Мистицизм еще раз докажет людям, что разрешение религиозного вопроса может совершиться в театре, и каким бы мрачным колоритом ни было окрашено произведение, мистицизм скрывает в себе неутомимый призыв к жизни. [...] Итак, для меня Театр д[олжен] быть таким, чтобы он увел зрителя из Церкви в театр. Здесь должно произойти религ[иозное] просветление, очищение. И здесь же мятежная душа человека найдет себе путь к борьбе» (ф. 998, оп. 1, ед. хр. 193, лл. 1, 2, 3). Мейерхольд видит в мистицизме призыв к бунту, и это зафиксировано в другой записи: «Театр «Факелы» не должен стать под какой-то стеклянный колпак, а, напротив, он д[олжен] быть понятным всем, и не только понятным, а нужным всем. И это, может быть, благодаря его сакральности<sup>1</sup>, с одной стороны, и его бунту — с другой» (там же, л. 6).

3 января 1906 года на квартире у Вяч. И. Иванова собираются представители разных литературных групп, говорят об основах будущего театра, но с разных идеологических позиций. В черновых записях, сделанных Мейерхольдом на этом собрании, есть строчки, относящиеся и к выступлению Горького:

«А. М. Пешков.

Мятежный характер.

Как войти в этот мятеж...

Самые широкие принципы.

Театр д[олжен] б[ыть] демократическим.

Пафос». (Там же, л. 14.)

Задуманный театр открыть не удалось. Мейерхольд весной 1906 года восстанавливает Товарищество новой драмы и работает в Тифлисе, Новочеркасске, Ростове-на-Дону, Полтаве. О всех постановках этого сезона рассказывает альбом мизансцен Товарищества новой

<sup>1</sup> Священности (лат.).

драмы за 1906 год. В этот короткий период (с 20 февраля по 16 июля 1906 года) Мейерхольд окончательно решает расстаться с провинциальной сценой, где он не видел возможности для осуществления своих творческих замыслов, своих театральных исканий. Очень интересно в этом плане его письмо к В. П. Веригиной от 23 июля/5 августа 1906 года:

«Прошу извинить меня, Валентина Петровна. Писать не мог. И не могу. Была Полтава, но грезили. И все те же: Борис Пронин, Ракитин, Давидовский. Группа увеличилась двумя новыми лицами, они улыбались Мечтам и тоже грезили. Это — Мошкова и Черокова.

Из дел Т[оварище]ства новой драмы, Вам столь ненавистного, полтавское дело было самое интересное. Это было время, когда Товарищество владело Театром Исканий. После знойных месяцев «Студии» впервые переживал нечто схожее с тем, что было тогда.

И вместе с тем... Видел, как люди гнались за рублем. Мне надевали петлю на шею и волочили меня по пыльным и грязным дорогам, по топким болотам, в холод и в зной, туда, куда я не хотел, и тогда, когда я стонал. И мне казалось, что на мне кумачовый женский костюм с черными кружевами, как на обезьяне, которую нищий-болгарин тычет в бок тонкой палочкой, чтобы она плясала на задних лапках под музыку его гнусавой глотки. Эти монотонные покачивания песни хозяина-деспота, этот красный кумач на озябшей шерсти обезьяны — кошмар. Кошмар и наша «пляска» за рубль, но... часы грез все искупали.

Одна из лучших грез та, которая промелькнула на рассвете у нас с Прониным в Херсоне (ездили туда за рублем).

Надо создать Общину Безумцев. Только эта Община создаст То, о чем мы грезим» (ф. 998, оп. 2, ед. хр. 19, лл. 2—3 об.).

Творческие искания Мейерхольда в Товариществе новой драмы оставили глубокий след в жизни и деятельности актеров, с ним работавших. Товарищество новой драмы дало путевку в жизнь таким известным актерам, как И. Н. Певцов, Н. П. Россов, Н. Ф. Костромской, А. П. Нелидов, В. А. Шухмин и многие другие. Группу актеров Мейерхольд включил в состав труппы театра-студии, а в дальнейшем в состав театра

В. Ф. Комиссаржевской. Товарищество новой драмы продолжало еще некоторое время существовать и после ухода Мейерхольда, считая его своим основателем и идейным руководителем.

В фонде Мейерхольда хранятся письма многих актеров, которые сохраняли связь с Мейерхольдом в дальнейшем. Интересно письмо актера К. К. Кузьмина-Караваева, написанное в 1909 году, когда Мейерхольд уже стал режиссером императорских театров:

«...я страшно боюсь за Вас: не умрите Вы в этом царском театре, не засните совсем, ведь Вы на это не имеете права, учитель, так как еще много есть таких верующих безумцев, и Вы их должны использовать. Мне хотелось бы верить, что в Вас еще не погасли мечты о двенадцати безумцах, что Вы еще живете надеждами будущих горений, что Вы еще любите, может, не ясную, но дорогую, великую мечту, которая бы теперь вылилась в еще более утонченной форме» (ф. 998, оп. 3, ед. хр. 110, л. 3).

В письмах И. Н. Певцова Мейерхольду за 1907 год есть подробные сведения о работе Товарищества новой драмы в Костроме. Письма за более поздние годы содержат много интересных данных также для творческой биографии И. Н. Певцова. По-видимому, им же составлена телеграмма от группы актеров Товарищества новой драмы, направленная Мейерхольду в театр В. Ф. Комиссаржевской приблизительно осенью 1907 года: «Открыли сезон. Дух любимого художника, воспитавшего нас, был с нами. Товарищество новой драмы» (ф. 998, оп. 1, ед. хр. 26, л. 40).

Мейерхольд принял предложение Комиссаржевской начать с осени 1906 года работу в ее театре в качестве режиссера и актера. Но прежде чем начать новый период своих театральных исканий, Мейерхольд стремится теоретически осмыслить все найденное, подвести итог сделанному и наметить дальнейшую программу преобразования сценического искусства.

Находясь летом 1906 года в Финляндии в Олилле, Мейерхольд пишет свои первые статьи о театре, которые вместе с более поздними работами вошли в его книгу «О театре», изданную в Петербурге в 1913 году. Черновые и белые варианты этих статей, наброски

к ним сохранились довольно полно в фонде Мейерхольда. Но поскольку эти статьи опубликованы, то интересней остановиться на самом процессе работы Мейерхольда как публициста, как теоретика театра. Единственным документом в этом плане является его письмо к той же В. П. Веригиной от 13 мая 1907 года, где Мейерхольд говорит о планах своей работы: «Я в данное время не активен в смысле устройства спектаклей, т[ак] к[ак] занимаюсь писанием статей о театре. Только что отослал В. Я. Брюсову рецензию о берлинском театре Рейнгардта для напечатания в «Весах» (не знаю — примут ли). А теперь снова засел за ту капитальную свою статью о театре, которую начал еще прошлым летом и которую до сих пор не могу довести до конца. Просмотрел первую часть. Она написана хорошо, надо только сократить. Теперь пишу вторую часть. Третья часть будет о «Студии». Четвертая — заключительная — мой план будущего театра. А может быть, четвертая часть отпадет, если в анализе статей Брюсова, Вяч[еслава] Иванова, Антона Крайнего я уже успею высказать весь свой план достаточно ясно. Работа пока идет туго, но все-таки подвигается вперед» (ф. 998, оп. 2, ед. хр. 19, лл. 7—8).

Надо сказать, что в окончательном виде этот труд Мейерхольда под названием «К истории и технике театра» строился несколько иначе, чем предполагался вначале: 1) Театр-студия. 2) Натуралистический театр и театр настроения. 3) Литературные предвестия о новом театре. 4) Первые попытки создания условного театра. 5) Условный театр.

Мейерхольд в этой работе ратовал за подлинную театральность, идущую от искусства древних греков. Воплощение этой театральности он видел в принципах условного театра. Именно с этих позиций Мейерхольд подвергал критике Художественный театр за излишнее увлечение натурализмом. Однако позиция Мейерхольда никак не мешала ему с огромным уважением относиться к Станиславскому. И одна запись в его книжке является тому свидетельством. Из полустершегося карандашного текста ясно, что Мейерхольд собирался свою первую работу («К истории и технике театра») посвятить Станиславскому, в которого он всегда верил. Вот эта запись:

«В этой книге (ее я посвящаю Вам) Вы прочтете отрицательное отношение к той школе сценическ[ого] искусства, основателем котор[ой] в России явились Вы. Я умышленно подчеркиваю одни отрицательн[ые] стороны этой школы. Мне это надо. И мог бы рядом с этой книгой написать другую, в которой осветил бы положительные стороны Вами основанной школы. То, что Вы сделали, громадно и нужно. Но это уже отошло в область истории. Так быстро движется вперед русское искусство. Вы стоите у нового моста. Вот почему еще при жизни Вашей я смело пишу о том, что могло бы принести Вам огорчение» (ф. 998, оп. 1, ед. хр. 626, л. 286).

Запись эта относится, по всей видимости, к концу 1907 года, когда статья «К истории и технике театра» уже печаталась. Возможно, поскольку статья первоначально вошла в сборник «Театр» (изд. «Шиповник». СПб, 1908), а не вышла отдельной книгой, Мейерхольд и не исполнил своего намерения посвятить ее Станиславскому.

Книгу «О театре» в 1913 году Мейерхольд подарил Станиславскому. Станиславский 5 мая 1913 года пишет Мейерхольду:

«Многоуважаемый Всеволод Эмильевич, я получил любезно присланные Вами книги и спешу искренне поблагодарить Вас за их присылку и за Вашу любезность. Жму Вашу руку.

Уважающий Вас К. Станиславский» (ф. 998, оп. 1, ед. хр. 2092, л. 6).

Итак, с осени 1906 года Мейерхольд приступает к работе в театре В. Ф. Комиссаржевской в качестве режиссера и актера. Мейерхольд получает полное право экспериментировать, осуществлять на практике свои искания в области условного театра.

Сведения о работе Мейерхольда за этот период мы находим в различных документах фондов Мейерхольда и Комиссаржевской. Аналитический разбор наиболее значительных постановок в театре Комиссаржевской Мейерхольд сделал в своих «Примечаниях к списку режиссерских работ», опубликованных в книге «О театре». Но сохранившиеся архивные документы расшифровывают работу Мейерхольда, позволяют проследить весь процесс создания спектаклей.

Очень богатый материал о работе Мейерхольда в театре Комиссаржевской представляют дневники, театра, хранившиеся сначала у Ф. Ф. Комиссаржевского, а после его эмиграции — у артиста театра А. А. Дьяконова-Ставрогина, и вместе с архивом последнего поступившие в 1963 году в ЦГАЛИ. Эти дневники содержат около двухсот записей Мейерхольда о ходе репетиций и спектаклей с фиксацией всего, что достигнуто в работе с актерами. Некоторые записи очень коротки, некоторые значительно полнее, но, прослеживая их хронологически, можно получить полное представление как о работе отдельных актеров, так и о подготовке каждого спектакля.

Вот, например, запись 17 сентября 1906 года о репетиции «Гедды Габлер»:

«Только первый акт.

Высекаем форму акта. Оберегаем ее строгость. При неподвижных, строгих, крупномасштабных мизансценах ищем глубин переживаний и проникаемся трепетом постепенно нарастающего движения Драмы.

Репетиция с большим подъемом, с большим. Вс. Мейерхольд» (ф. 778, оп. 2, ед. хр. 65, л. 35).

Многие записи касаются не только творческих, но и организационных сторон работы, дисциплины артистов, общего тона работы всего театра. Перед нами раскрывается очень энергичный, влюбленный в театр человек, болезненно реагирующий на каждое проявление неуважения к театру. Мейерхольд осуществляет фактическое художественное руководство театром, поэтому чувствует свою ответственность за все неполадки как творческого, так и организационного порядка.

С этими строчками в дневниках театра переключаются записи Мейерхольда в записных книжках 1906—1907 годов. Здесь, кроме разметок репертуара и состава труппы театра на сезоны 1906/07 и 1907/08 годов, есть интересные мысли о попытках связать на сцене живопись с актерским творчеством: «То, что называется воздухом у художн[ика], совсем не то, что воздух, нужный на сцене для актеров. Самый роковой вопрос как эволюцию живописи декоративной сгармонировать с актерским творчеством» (ф. 998, оп. 1, ед. хр. 626, л. 300 об.).

В связи с постановкой «Жизни человека» Л. Н. Андреева в феврале 1907 года Мейерхольд делает короткие заметки о необходимости творческого взаимодействия актера с автором и режиссером:

«1. Отсутствие у актеров созидающей способности создавать для себя почву для творческих начал.

2. Режи[сер]. Он для себя создает эту почву. Автор и режиссер.

3. Где же продолжение? Путь от режиссера к актеру. Где же творчество актеров? Где оно?» (Там же, л. 279 об.).

Мейерхольд ощущает в театре Комиссаржевской разрыв между широтой режиссерского замысла и возможностями актерского воплощения, который был и в театре-студии. В письме к Брюсову от 1 октября 1907 года Мейерхольд пишет: «...принялся за «Пелеаса». И сердце стало обливаться кровью каждый день, каждый час. Боже мой, каких актеров надо для этой пьесы! За исключением В[еры] Ф[едоровны] никто не может играть, не смеет играть. Я играю Аркеля, но можно ли ставить и играть?! Ваш перевод всеми силами оберегаю, но актеры кощунственно калечат. В[ера] Ф[едоровна] да еще Волохова, только они относятся к тексту благоговейно» (ф. 998, оп. 1, ед. хр. 808, лл. 8—9). «Пелеас и Мелизанда» — драма Метерлинка в переводе Брюсова — была поставлена в театре Комиссаржевской 10 октября 1907 года.

По большинству постановок Мейерхольда в театре Комиссаржевской сохранились режиссерские экземпляры пьес, планировки, зарисовки мизансцен, режиссерские заметки.

По режиссерским экземплярам «Гедды Габлер» Г. Ибсена и «Сестры Беатрисы» М. Метерлинка можно проследить работу Мейерхольда над текстом. К «Свадьбе Зобеиды» Г. Зудермана имеются записи Мейерхольда о национальных обычаях персов, их внешности. О «Пробуждении весны» Ф. Ведекинда — анализ проделанной работы, заметки о режиссерских принципах постановки:

«Искался мягкий, неподчеркнутый тон. Задача смягчить реализм отдельных картин. Задача смягчить физиологическую сторону возмужания в детях. Солнечность, жизнерадостность декораций как противопостав-

ление хаосу и мраку в душах детей...» (ф. 998, оп. 2, ед. хр. 1, л. 2).

После окончания первого сезона в театре Комиссаржевской осложнились взаимоотношения между самой Верой Федоровной и Мейерхольдом. Несогласие Комиссаржевской с творческими установками Мейерхольда соседствовало здесь и с ее недовольством тем, что Мейерхольд стал фактически единственным руководителем театра. В некоторых рецензиях театр Комиссаржевской называют «театр Комиссаржевской и Мейерхольда», а иногда даже «театр Мейерхольда».

Мейерхольд чувствует эту наметившуюся трещину. Но он полон творческих планов и желания продолжать работу в этом театре, несмотря на оппозицию группы актеров во главе с Ф. Ф. Комиссаржевским и К. В. Бравичем. Мейерхольд пишет В. Ф. Комиссаржевской 31 марта 1907 года:

«У меня накопилось много-много поговорить с Вами о будущем нашего театра, много планов, интересных, легко осуществимых. Напишу Вам, если напишется, но скажу при свидании непременно. Впрочем, Вы мало со мной говорите. Пожалуй, скажу: не без некоторой охоты слушаете меня, но кажется мне, что все, что говорю, не глубоко ложится в душу, а главное — больно, что Вы мне мало говорите. Вы только рассеянно слушаете меня» (ф. 778, оп. 2, ед. хр. 31, л. 2).

Летом этого же года Мейерхольд в записной книжке фиксирует все недоразумения, возникающие в его взаимоотношениях с Ф. Ф. Комиссаржевским, К. В. Бравичем, игнорирование ими его замечаний и предложений, что мешает работе Мейерхольда по подготовке следующего сезона 1907/08 года. Более четко эти мысли выражены в письмах Мейерхольда к Ф. Ф. Комиссаржевскому 1907 года, недавно поступивших в ЦГАЛИ и частично опубликованных Н. Д. Волковым.

По-видимому, еще подробнее и откровеннее о все сгущающейся атмосфере в театре писал Мейерхольд своим друзьям в Москву — художнику Н. П. Ульянову и литератору П. М. Ярцеву. К сожалению, эти письма не сохранились, но в одном из ответных писем Ульянова, написанном совместно с Ярцевым, мы находим такие строки: «Очень хотим осуществления твоего театра

и уверены, что он состоится именно в Москве, тем более, что сидеть тебе у Комиссаржевской, по-видимому, более невозможно» (ф. 998, оп. 1, ед. хр. 2161, л. 32 об.).

Под «осуществлением твоего театра» имеются в виду совершенно конкретные планы, которые возникли в этот период у Мейерхольда и его друзей. Об этом свидетельствует один интересный документ — протоколы заседаний организационного комитета по созданию театра. В заседаниях участвуют Мейерхольд, режиссеры Р. А. Унгерн и А. П. Зонов; упоминаются актер К. А. Давидовский, а также П. М. Ярцев и Н. П. Ульянов. Речь идет о создании театра нового типа со своей школой. В одном из протоколов записано:

«В[с]еволод[у] Эм[ильевич] выразил мысль, что театр должен быть идейный в смысле организации товарищества и школы при театре. Под одним зданием должны укрыться:

- 1) театр несколько академический (конечно, не в обыкновенном смысле), где играют актеры, и
- 2) театр будущий, молодой, где производятся различные эксперименты новейших постановок и в которых участвуют ученики и ученицы школы, где будут, вероятно, все лучшие молодые силы России. Репертуар — новый» (ф. 998, оп. 1, ед. хр. 166, л. 1 и об.).

Это высказывание относится к первому организационному собранию, дата которого установлена: 21 октября 1907 года.

А разрыв с театром Комиссаржевской произошел через двадцать дней — 9 ноября 1907 года. На художественном совете театра было прочитано письмо Веры Федоровны, где она предлагала Мейерхольду уйти из театра, так как их пути в искусстве различны. В дневниках театра имеется запись об этом совете. В записной книжке Мейерхольда — одна фраза, полная горечи и обиды на самую форму отказа ему от театра: «Мотивы отказа ложны, но их надо было придумать, чтобы вызвать разрыв, а он был неизбежен» (ф. 998, оп. 1, ед. хр. 626, л. 322).

Ульянов пишет 19 ноября Мейерхольду:

«Ничего непредвиденного и очень неожиданного, в сущности, как я понимаю, нет. В той или иной форме

все это должно было закончиться. Можно только удивляться способу, какой избрала г-жа Директриса. Но и это не столь удивительно, вспомнив людей, окружающих ее» (ф. 998, оп. 1, ед. хр. 2161, л. 3).

По просьбе Мейерхольда Ульянов вместе с Ярцевым подыскивает в Москве помещение для нового театра, рассчитывая на возобновление совместной работы. «Теперь я только портретист,— пишет Ульянов,— но во всякую минуту готов быть декоратором, если ты откроешь свой театр» (там же, л. 7 об.).

Но поскольку Мейерхольд уже в ноябре 1907 года получил приглашение от Дирекции императорских театров, идея создания нового театра получила только временное воплощение: Мейерхольд вместе с Унгерном организовал весеннюю поездку в 1908 году группы актеров по западным и южным губерниям России.

Об этой поездке почти не сохранилось никаких источников. В книге Н. Д. Волкова приведено одно письмо Мейерхольда к О. М. Мунт из Минска. Некоторое представление о поездке 1908 года дают письма к А. А. Блоку его жены, Л. Д. Блок-Менделеевой, актрисы, участвовавшей в этой поездке.

Вот фрагменты из этих писем:

19 февраля, Витебск. «Сижу в нашем общем номере у стола перед балконной дверью, милый. Теперь 6 часов, в нашем номере теперь Валя [Веригина], Н. Н. [Волохова], Ада [Корвин] и Мейерхольд лежит на полу и читает «Орестейю» вслух. [...] Была уже «Беатриса» и «Балаганчик». Очень для меня незаметно, как на репетиции, а успеха не было никакого. Да и Аркадьев, который смотрел, говорит, что играли мы нехорошо» (ф. 55, оп. 1, ед. хр. 161, л. 62).

16 марта по дороге в Николаев: «Тифлиса не будет, мы очень прогорели, денег дали всем по 10—15 р. еле-еле выбраться из Смоленска. У нас осталось едва на носильщиков и извозчика в Николаеве и несколько копеек на еду. Я уже выписала от своих по телеграфу денег в Николаев. Оттуда поедем в Херсон, Полтаву, Кременчуг, Екатеринослав, а дальше неизвестно еще» (там же, л. 80).

По записным книжкам Мейерхольда за 1908 год можно тоже увидеть, что поездка была неудачной в ма-

териальном отношении — по всем спектаклям указаны суммы сборов довольно низкие. Намеченный план по городам также менялся на ходу, вместо предполагаемого Севастополя поездка закончилась в Екатеринославе.

Уже во время написания настоящего обзора в архив поступили новые документы, дополняющие вышеприведенные слова Л. Д. Блок, но в юмористическом плане: это рисунки, по-видимому В. А. Подгорного, с шутивными подписями Мейерхольда, раскрывающие многие трагикомические ситуации, в которые попадала эта группа во время гастролей по российской провинции.

В упоминаемом выше высказывании Мейерхольда о создании при театре академическом молодого театра впервые приводится мысль о желании заняться педагогической деятельностью. В записных книжках конца 1907 года все чаще встречается запись: «лекция» (с указанием времени), а со 2 января 1908 года в книжке ежедневные записи: «школа». С этого времени Мейерхольд открывает в музыкальной школе К. И. Данемана в Петербурге «драматический отдел», который также назывался «Аудиторией В. Э. Мейерхольда».

Однако педагогическая деятельность Мейерхольда получила более широкое развитие позже, со времени организации студии Мейерхольда в Петербурге, т. е. с 1913 года, об этом будет рассказано ниже.

В 1908 году Мейерхольд готовился к своему первому сезону в императорских театрах. Надо сказать, что, несмотря на неоднократные упоминания в прессе о назначении Мейерхольда режиссером Александринского, Мариинского и Михайловского театров (вырезки из газет и журналов этого периода хорошо сохранились в фонде), вопрос о его назначении не был решен еще долгое время. Об этом — письмо актера и режиссера Александринского театра М. Е. Дарского, написанное, по-видимому, весной 1908 года.

«Дорогой Всеволодушка!

Говорил с директором. Директор очень хорошо отзывался о тебе [...]. Я, понятно, поддержал. На вопрос — «принят ли ты?» — он сказал: «Окончательно еще не решено». — «Что же мешает покончить с этим вопросом?» — спросил я. Он ответил: «Деньги. Я не знаю,

будет ли для него нужный оклад». Но тут, я полагаю, дело в ином. С одной стороны, одна артистка хлопотала о своем режиссере-супруге, с другой — и это главное, г-жа С[авина] устраивает в режиссеры театра своего антрепренера (для поездок) г-на Долинова (одес[ский] антрепренер). Говорят, он уже принят. Это скверно. [...] Говорил и с П. П. Гнедичем. Он считает твой прием принципиально решенным—директ[ор] почему-то задерживает оконч[ание] вопроса» (ф. 998, оп. 1, ед. хр. 2365, лл. 49, 50 и об.).

Однако контракт с Мейерхольдом все же был заключен с 1 сентября 1908 года.

Мейерхольд проработал в императорских (затем — государственных) театрах в общей сложности десять лет: с 1908 по 1918 год. Этот период оказался очень важным в творчестве Мейерхольда, так как помимо постановок в императорских театрах Мейерхольд неустанно экспериментировал на клубных и домашних сценах, в маленьких театрах типа кабаре, перенося затем некоторые из этих экспериментов в смягченном виде на императорскую сцену. Другими словами, он фактически осуществлял свой план параллельной работы в театре академическом и в театре студийном.

О работе Мейерхольда в императорских театрах сохранилось много материалов, но довольно неравномерно, по отдельным постановкам.

Так, в фонде имеются протоколы заседаний режиссерского совета Александринского театра («по техническим вопросам»). Мейерхольд был секретарем этого совета, поэтому почти все протоколы написаны его рукой. Однако под «техническими» вопросами имелись в виду все творческие и организационные вопросы и главным образом выработка репертуара.

В одном из протоколов зафиксировано мнение режиссерского совета, в котором выражен активный протест против низкого уровня репертуара театра, засилья пьес Рышкова, Невежина и др. и говорится о необходимости обращения к классике. В списке предполагаемых пьес будущего сезона одно из первых мест занимает «Гамлет» с Мейерхольдом в роли Полония.

Интересно, что в записной книжке 1911 года с 10 февраля и до конца месяца почти ежедневные за-

писи: «II ч. «Гамлет». «Бес[еда] о «Гамл[ете]» или «II ч. «Гамлет» I, II [акты]» (ф. 998, оп. 1, ед. хр. 626, лл. 687 — 696). Действительно, в марте этого года в Александринском театре был возобновлен «Гамлет» в постановке Ю. Э. Озаровского. Но роль Полония играл А. П. Петровский, а не Мейерхольд; все остальные роли исполняли актеры, намеченные вначале. Однако можно предположить, что Мейерхольд, хотя он никак не значится в программе, принимал участие в этой постановке и во всяком случае присутствовал на репетициях. К сожалению, не сохранилось записной книжки за март 1911 года, по которой можно было бы проследить участие Мейерхольда в репетициях до премьеры.

Из других материалов по этому периоду любопытны письма к Мейерхольду заведующего труппой Александринского театра П. П. Гнедича, касающиеся многих служебных и административных вопросов деятельности Мейерхольда в 1908 году. Сохранились репертуарные расписания Александринского театра со следами работы над ними Мейерхольда: тщательной разработкой репертуара, подбором новых пьес, назначением очередных режиссеров, дирижеров и по другим вопросам.

Безусловно, более полное представление об организационной деятельности Мейерхольда в 1908—1917 годах дают материалы Дирекции императорских театров, архив которой хранится в Ленинграде, в Центральном государственном историческом архиве. В ЦГАЛИ, в фонде Мейерхольда, имеются главным образом только черновые материалы к его докладом в дирекцию.

По отдельным драматическим и оперным постановкам сохранился материал значительно полнее и разнообразней.

Первой работой Мейерхольда — режиссера императорских театров явилась постановка в Александринском театре пьесы К. Гамсуна «У врат царства». В записи беседы Мейерхольда с корреспондентом газеты о принципах этой постановки изложена позиция Мейерхольда, с которой он пришел в императорские театры: «Режиссер, стремящийся творчество свое не закреплять в полосе одной найденной манеры, а подчинить его закону постоянной эволюции, сгедо свое не

должен и не может объявлять на продолжительный период...» (ф. 998, оп. 1, ед. хр. 628, л. 12).

На рукописи «Беседы» есть значительная правка Мейерхольда; к ней имеются и его отдельные черновые заметки. По этому документу и некоторым более поздним материалам к «беседам» (особенно, в послереволюционный период) можно видеть, что большинство появившихся в печати «бесед с Мейерхольдом» носит на себе явные следы его авторства, а иногда и полностью им написаны.

Работа Мейерхольда режиссером в императорских театрах встретила, особенно на первых порах, большие трудности. С одной стороны, черносотенная печать («Новое время», «Русское знамя» и тому подобные газеты) занялась травлей нового режиссера. С другой стороны, и в самом консервативном Александринском театре его приход был встречен одними враждебно, другими настороженно. Эта обстановка дала себя почувствовать в работе над первым же спектаклем. В одной из записей к постановке «У врат царства» мы читаем:

«Вот, что я учел за время моей работы над «Царскими вратами»:

Я был слишком мягок (переусердствовал).

Репетировать не хотят или не умеют.

Не в тон» (там же, л. 1).

Сохранился режиссерский экземпляр пьесы О. Уайльда «Саломея», готовившейся к постановке в Михайловском театре (и потом запрещенной цензурой). В материалах по постановке трагедии А. К. Толстого «Царь Федор Иоаннович» (спектакль не был осуществлен) интересны записи Мейерхольда по распределению ролей, где, составляя список занятых в пьесе актеров, он отдельно делает список незанятых, из которых готовит затем второй состав спектакля. Так, вначале на роль царя Федора предполагался только Ходотов, а на Годунова — Юрьев. Затем Юрьева Мейерхольд решает пробовать и на царя Федора, а на Годунова вводит Аполлонского.

В начале сезона 1909/10 года Мейерхольд ставит в Мариинском театре оперу Р. Вагнера «Тристан и Изольда», где раскрывает свои огромные возможности в области оперной режиссуры.

Это была одна из интереснейших оперных постановок своего времени. В фонде сохранились отдельные материалы по этому спектаклю; наиболее ценные из них были опубликованы Мейерхольдом тогда же: это его статьи «К постановке «Тристана и Изольды» в Мариинском театре 30 октября 1909 г.» и «После постановки «Тристана и Изольды», вошедшие позднее в книгу «О театре». Но, кроме этих статей, анализирующих и теоретически обобщающих работу над оперным спектаклем, большой интерес представляют три тетради выписок из Вагнера и о Вагнере, по которым можно проследить подход Мейерхольда к творчеству этого композитора, изучение его мировоззрения.

К постановке «Тристана и Изольды», а также к более поздним постановкам Мейерхольда на Мариинской сцене («Борис Годунов» М. П. Мусоргского, «Орфей» Х. Глюка, «Электра» Р. Штрауса и др.) имеются монтажки, списки действующих лиц, замечания на репетициях.

Монтажка «Бориса Годунова» содержит в себе не только обычный перечень необходимых элементов вещественного оформления, но режиссерскую экспозицию каждой картины, зарисовки мизансцен с подробной аргументацией их построения. Фактически это режиссерская разработка Мейерхольдом всей оперы. В этом спектакле, поставленном в январе 1911 года, участвовал Ф. И. Шаляпин.

По постановке «Дон Жуана» Мольера в Александринском театре в 1910 году материалы сохранились полнее. При знакомстве с ними раскрывается метод работы Мейерхольда над спектаклем: он изучал не только историю постановки этой пьесы, но внимательно штудировал другие произведения Мольера. Особенно много выписок сделано Мейерхольдом из исследований о Мольере и воспоминаний о нем. Кроме того, имеются режиссерский экземпляр пьесы, планы репетиций и черновые записи к дневникам театра о ходе репетиций «Дон Жуана».

Весной 1911 года Мейерхольд приступил к работе над спектаклем «Живой труп». По этой постановке сохранилось больше предварительных материалов, нежели непосредственно репетиционных. В письмах директору императорских театров В. А. Теляковскому

и в контору императорских театров Мейерхольт раскрывает свой план работы над пьесой Л. Н. Толстого:

«Пьеса строго выдержана в подлинно реалистической манере. Пьеса ни разу не впадает в тон натуралистических пьес, обильных бытовыми подробностями и все-таки не дающих изображаемым образам тех метких очертаний, какими блещет данное произведение Толстого. [...]

Режиссеры и художник пьесы (кто — мы еще не знаем), приступая к разработке планов, должны прежде всего уберечь на сцене эту характерную особенность старого языка и тонкое взаимоотношение главного и второстепенного в пьесе. Фон пьесы не должен быть перегружен подробностями, и все характерное должно изображаться почти импрессионистически, двумя-тремя штрихами. Такой подход к пьесе должен быть, однако, обставлен с большою осторожностью, так как экономизирование выразительными средствами может привести к излишней схематизации, что может пьесе, написанной художником-реалистом, придать нежелательный модернистский оттенок...» (ф. 998, оп. 1, ед. хр. 869, лл. 2, 3).

«1) Инсценировка пьесы «Живой труп» должна вытекать из особенностей подлинно реалистической манеры автора и стремления его отмечать в изображаемых событиях и образах лишь самое главное и намеренно бледно обрисовывать все второстепенное.

2) Деление пьесы на короткие картины (с быстро развертывающимся ходом изображаемых в них событий) — сама эта форма подсказывает необходимость так инсценировать пьесу, чтобы картины следовали одна за другой почти без перерывов (в пьесе возможны только два антракта, еще лучше один).

3) Картины требуют такой концентрации внимания зрителя на главном в каждой из них, что кажется необходимым погрузить раму в полный мрак, сосредоточив освещение лишь на картинах. Достичь этого эффекта можно с помощью черного бархата, каковым предлагается обрамить картины» (ф. 998, оп. 1, ед. хр. 28, л. 2).

В том же 1911 году Мейерхольт начал работу по подготовке драмы М. Ю. Лермонтова «Маскарад». Работа эта длилась в общей сложности шесть лет: премьера «Маскарада» состоялась только в 1917 году.

Мейерхольд все эти годы разрабатывал и перерабатывал план постановки «Маскарада», собирал материалы о Лермонтове, изучая его биографию и произведения. В период этой подготовительной работы над «Маскарадом» Мейерхольд увлекся другой драмой Лермонтова — «Два брата» — и осуществил ее постановку в Александринском театре в 1915 году. Спектакль этот не имел успеха, и Мейерхольд в сохранившихся черновиках статьи об этом спектакле и драматургии Лермонтова вообще высказывает горькое сожаление о непонимании публикой этой драмы Лермонтова:

«Итак, «Два брата» сыграны. Самая совершенная пьеса вполне законченного драматурга Лермонтова. Что бы там ни говорили, а Лермонтов как сценический мастер не признан. [...] Господа несколько беззаботные насчет литературы не пожелали признать за театром Лермонтова нечто самостоятельное и цельное и, главное, значительное. Ученым критикам казались драмы Лерм[онтова] чуть ли не комментариями к основным мотивам его поэзии. Актеры не усмотрели всю значительность драм Лермонтова, не найдя в них для себя достаточно выигрышных ролей...» (ф. 998, оп. 1, ед. хр. 292, л. 1).

Интересно также письмо Мейерхольда к дочери композитора В. И. Сафонова — В. В. Сафоновой от 5 ноября 1916 года.

«В Алекс[андринском] театре поставил «Два брата» — Лермонтова и «Романтики» — Мережковского. 30-е годы. Лермонтов оказался актерам совсем не по плечу. Зато в Мережковском они нашли свою радость «жить на сцене». Лермонтова сняли после шести-семи спектаклей, Мережковский делает аншлаги. Теперь я в Мариинском театре. Ставлю «Каменного гостя» Пушкина — Даргомыжского. Как счастлив, что Студия моя открывается в дни, когда я пьян от пенящейся влаги пушкинских стихов, влитых в тончайшее стекло изысканного Даргомыжского» (ф. 998, оп. 2, ед. хр. 20, л. 1).

По спектаклю «Каменный гость» очень интересным документом является режиссерский экземпляр партитуры оперы, где ясно видна работа режиссера над музыкальным материалом, его стремление тесно увязать свой режиссерский замысел с характером музыки. Между строчками партитуры размечены мизансцены, есть

указания Мейерхольда на интонации, даны краткие характеристики действующих лиц.

Отношение Мейерхольда к музыке как основному компоненту в создании спектакля характерно не только в постановке оперных спектаклей. Мейерхольд в музыкальном оформлении драматического спектакля предъявлял четкие и ясные требования к композитору, согласовывал с ним весь замысел и сам работал по клавиру или партитуре. В этом смысле интересен сохранившийся клави́р музыки А. К. Глазунова к «Маскараду».

Вообще по «Маскараду» сохранилось наибольшее количество материалов. Здесь есть наброски к статье о постановке «Маскарада», где выражены основные идеи и задачи будущего спектакля.

«Идею пьесы надо искать именно во взаимном отношении «света», толпы и героя. [...] Надо помнить, что Лермонтов хотел написать резкую критику на современные нравы. Необходимо, следя за драмой ревности, все время видеть ту канву, по которой расшиты узоры драмы Арбенина и Нины. И только созерцание вышивки вместе с канвой может дать полное представление о всей значительности «Маскарада» (ф. 998, оп. 1, ед. хр. 268, л. 3, 7).

Сохранилось несколько монтаровок «Маскарада». Одна из них относится к началу работы — к 1911 году. Она сделана для художника А. Я. Головина. Монтаровка 1913 года уже дает изменения в обстановке по картинам. На этой монтаровке написано: «Последняя редакция». Есть еще отдельный вариант: «Окончательная редакция» 1913 года. Более поздний вариант дает разметку музыки в монтаровке. Здесь же есть чертежи мизансцен, графические изображения переходов всех действующих лиц в наиболее сложных картинах.

Много внимания уделено характеристике действующих лиц драмы, особенно Неизвестного. Отдельно есть черновые записи к беседе об Арбенине после читки 21 августа 1911 года. На первом листе пометка Мейерхольда: «Чайльд-гарольдовский плащ очень опасен в роли Арб[енина]» (ф. 998, оп. 1, ед. хр. 268, л. 20).

Сохранилось большое количество выписок из различных книг по биографии Лермонтова, которые пока-

зывают, что Мейерхольд через личность Лермонтова пытался понять персонажи «Маскарада».

В набросках к образу Арбенина все время проходят фразы: «Арбенин не любил света, как и Лермонтов», «Арбенин, как и Лерм[онтов], не скрывал своего презрения к свету» (там же, л. 4). «Лерм[онтов] предсказал свою смерть. Лерм[онтов] и в «Маск[араде]» угадал, какую роль сыграет в его судьбе «свет» и его наемники» (там же, л. 12).

По остальным постановкам Мейерхольда на драматической и оперной сцене сохранились либо режиссерские экземпляры пьес и либретто, либо черновые и вспомогательные материалы к ним, либо эскизы костюмов и декораций.

Как говорилось выше, Мейерхольд в период 1908—1917 годов не довольствовался только постановками в Александринском, Мариинском и Михайловском театрах. Параллельно с этой работой Мейерхольд продолжал экспериментировать в небольших театрах и клубах: театре «Лукоморье» (1908), Доме интермедий (1910), театре А. С. Суворина (1913—1914), в студии В. Э. Мейерхольда (1914—1915), в театре «Привал комедиантов» (1916) и др.

Материалов по постановкам в этих театрах сохранилось очень мало. Наиболее интересные из них — это рисунки С. Ю. Судейкина и Н. Н. Сапунова к спектаклю «Обращенный принц» Е. А. Зноско-Боровского, поставленному Мейерхольдом в Доме интермедий; либретто пантомимы А. Шницлера «Шарф Коломбины», поставленной в «Привале комедиантов». Есть также воспоминания бывшего сотрудника Дома интермедий А. Гурина о том, как открывался Дом интермедий, и об огромном организаторском таланте Мейерхольда (ф. 998, оп. 1, ед. хр. 2497).

Значительно большее представление об этой стороне деятельности Мейерхольда дает переписка его с писателями, художниками, композиторами: А. А. Блоком, Ю. К. Балтрушайтисом, В. Я. Брюсовым, М. Ф. Гнесиным, М. А. Кузминым, Е. А. Зноско-Боровским, Ф. К. Сологубом и др. за 1900 — 1910-е годы.

Интересна также переписка с художником Л. С. Бакстом о постановке в Париже «Пизанеллы» Г. Д'Аннунцио, которая была осуществлена Мейерхоль-

дом в театре Шатлэ в 1913 году с Идой Рубинштейн в главной роли.

Л. С. Бакст пишет Мейерхольду 10 августа 1912 года: «Пишу Вам под свежим впечатлением пьесы «Pisanelle, ou la mort parfumée»<sup>1</sup>, которую мне вчера читал Д'Аннуцио и которую он написал только что (вчера) для Иды Львовны. Я знаю, что она поручает Вам постановку ее, и я очень счастлив, ибо редко, когда пьеса так может быть благодарна постановке, как эта — вся изумительно патетическая и декоративно великолепно задуманная. Все ново, безумно, страстно и пластично — чего больше желать; прибавьте к этому язык Д'Аннуцио и оригинальность все время сценических положений. Я думаю, что Вы сделаете шедевр, и я ото всего сердца помогу своею частью...» (ф. 998, оп. 1, ед. хр. 997, л. 2).

По спектаклям студии Мейерхольда сохранились программы вечеров с показом интермедий, этюдов, пантомим (1915). Работа студии этого периода нашла свое отражение в некоторых материалах фонда Мейерхольда. Сохранились фотографии студийцев и сотрудников студии, в числе которых М. Ф. Гнесин, Ю. М. Бонди и др. Имеются также черновые наброски выступлений Мейерхольда перед студийцами, краткие характеристики студийцев. Вот одна из заметок Мейерхольда о задачах студии: «Задача студии — создать актеров для театра с новыми принципами игры. Широко открыты двери студии для тех молодых, кто чувствует себя могущим принести пользу в деле создания нового театра» (ф. 998, оп. 1, ед. хр. 149, л. 51 об.). На другом листе — запись для себя: «Ничего в Студии не должно быть не относящимся к сфере искусства (вон «дела», «делов[ые] разгов[оры]» из Ст[удии]), все такое д[олжно] вершиться в каб[инете] на Театр[альной] пл[о]щади» (ф. 998, оп. 1, ед. хр. 149, л. 50). Кабинет на Театральной площади — имеется в виду кабинет Мейерхольда в Мариинском театре.

Вопросы творческой работы студии нашли свое отражение в другом разделе фонда — разделе материалов, относящихся к изданию журнала доктора Дапертутто «Любовь к трем апельсинам». Журнал этот, издаваемый

<sup>1</sup> «Пизанелла, или благоуханная смерть» (франц.).

Мейерхольдом в 1914—1916 годах (доктор Дапертутто — псевдоним Мейерхольда), был самым тесным образом связан со студией: основные авторы журнала одновременно читали лекции в студии. Поэтому не удивительно, что в сохранившейся «Летописи» редакции журнала за 4 сентября — 1 ноября 1915 года описаны не только все события, касающиеся журнала — от совещаний по творческим вопросам до переезда в новое помещение, но и все вопросы работы студии — от репертуарных планов студии до формы сценической одежды и реквизита.

В «Летописи» нашли отражение творческие планы журнала, подбор тем для статей, встречи с авторами. Интересно отметить, что в 1916 году намечался целый номер журнала, посвященный «Маскараду» Лермонтова, со статьями Мейерхольда, Блока, Головина, а также С. Э. Радлова, В. Н. Соловьева, К. А. Вогака, В. Н. Княжнина, М. Ф. Гнесина. Однако издание это прекратило существование на 3-м номере, и номер, посвященный «Маскараду», не вышел.

Последние предреволюционные годы в творчестве Мейерхольда характерны его обращением к новому виду искусства — кино. Мейерхольд выступил в кино и как актер и как режиссер. Он ставил и одновременно участвовал в трех фильмах: «Портрет Дориана Грея» (1915), «Сильный человек» (1916—1917) и «Навыи чары» (1917). Последний фильм не был завершен.

Ни один из этих фильмов не сохранился. Почти не сохранилось и материалов о работе Мейерхольда в кино. Известно несколько опубликованных кадров из «Портрета Дориана Грея». В фонде сохранились и текстовые материалы к этому фильму. Имеется разработка либретто фильма, черновые и беловые варианты титров, перечни исполнителей, планы съемок. Весь этот материал наряду с отзывами прессы создает безусловно определенное представление о несохранившемся фильме.

С другими фильмами дело обстоит значительно хуже. Ни текстовых, ни иллюстративных материалов по «Сильному человеку» не имеется. Косвенное представление о работе Мейерхольда над этим фильмом могут дать записные книжки за 1916—1917 годы, где

записаны время съемок, встречи с участниками фильма (без анализа этих событий).

Аналогичные записи есть и о съемках фильма «Навыи чары». Здесь, кроме записных книжек, отдельно сохранились перечни отснятых для фильма сцен, планы предстоящих съемок на период с 4 по 17 июля 1917 года. В этих материалах и в записных книжках за этот период часто упоминается В. Е. Татлин, который был художником фильма. Съемки проходили в Горенках, под Москвой. В связи с этим лето 1917 года Мейерхольд провел в Москве.

В письме к В. В. Сафоновой от 4 июня 1917 года он пишет:

«...Я ненавижу Москву и вот сижу здесь. Как в ссылке. Ставлю Сологуба. «Навыи чары». Художник у меня хороший: Татлин. Помощник тоже хороший: Инкижинов. И все-таки бежал бы, как Мопассан, бежавший (помните у Чехова в «Чайке»), бежавший от Эйфелевой башни» (ф. 998, оп. 2, ед. хр. 20, л. 2).

Из Москвы Мейерхольд стремился обратно в революционный Петроград, где назревали большие события, где начиналась борьба за новую власть.

Сохранился черновой автограф Мейерхольда, содержащий обращение к правительству от имени «людей искусства». Документ не датирован. Скорее всего, он относится к первым дням после Октябрьской революции, но его хочется привести в заключение, так как документ этот ярко характеризует мировоззрение Мейерхольда — передового художника.

«Россия, протянувшая руку помощи народам, подавленным военной машиной империалистов, Россия; останавливающая потоки крови невинных жертв милитаризма, Россия стала центром внимания всего мира.

Россия, пока остающаяся без поддержки пролетариата других стран, неуклонно идет вперед, изменивши лишь фронт. Прежде она слепо верила своим полководцам, и шли брат на брата, теперь Россия борется за свободу. [...]

Мы, люди искусства, позволяем себе напомнить правительству, что у него есть еще одно средство борьбы. Это искусство. Страна, которая еще до войны имела международное влияние в сфере искусства, не может быть объявлена побежденной.

Наши художники, актеры, поэты и музыканты готовы напрячь все силы своих талантов, чтоб заставить Европу и весь мир понимать, что лозунги подлинного социализма прозвучат в вольном размахе подлинного искусства, и вольное движение артистических артелей государства есть проявление освободившейся страны» (ф. 998, оп. 1, ед. хр. 607, лл. 132—133).

\* \* \*

Мейерхольд прошел сложный творческий путь.

Много споров вызывали его искания и раньше и теперь, и теоретикам театра еще предстоит объективно оценить все этапы творчества Мейерхольда. Сейчас ясно только одно: всю свою жизнь Мейерхольд боролся за новое искусство, за передовой театр. Он никогда не был в стороне от революционной мысли и поэтому сразу понял и принял Великую Октябрьскую социалистическую революцию. Весь свой накопленный годами опыт театрального новатора он отдал на служение новому строю.

Организованный в советское время Театр им. Вс. Мейерхольда просуществовал семнадцать лет, сыграл большую роль в истории и советского и мирового театра.

В этом обзоре, не преследующем цели анализировать весь творческий путь Мейерхольда, была сделана попытка рассказать о богатстве и многообразии документальных материалов Мейерхольда за дореволюционный период. Конечно, приведенные отрывки из документов и писем не дают исчерпывающей характеристики отдельных периодов творчества Мейерхольда. Но они должны привлечь внимание исследователей к этим материалам.

В ЦГАЛИ за последние годы по теме «Мейерхольд» работало более тридцати исследователей, среди них советские, польские, чешские, болгарские, американские, шведские, голландские и другие театроведы и историки искусства.

Материалы Мейерхольда, хранящиеся в ЦГАЛИ, использованы в статьях и публикациях, помещенных в периодических изданиях; в дипломных студенческих работах; в воспоминаниях театральных деятелей; в

практической работе режиссеров различных театров. В подготовленный издательством «Искусство» двухтомник В. Э. Мейерхольда включено значительное количество материалов из фондов ЦГАЛИ, но главным образом по послереволюционному периоду. Это же, кстати, характерно и для большинства публикаций и статей.

Можно с уверенностью сказать, что исследователь, заинтересовавшийся дореволюционным периодом жизни и творчества Мейерхольда, найдет для себя в ЦГАЛИ много интересных, новых материалов.

## ПУТЕШЕСТВИЕ ПО АРХИВУ МИХАИЛА СВЕТЛОВА

Обзор В. В. Кулешовой<sup>1</sup>

Это путешествие мы начнем с 1962 года, когда Михаил Аркадьевич Светлов получил из ЦГАЛИ СССР письмо с просьбой бережно хранить все творческие материалы, все черновики, а материалы, не нужные в повседневной работе, передать в наше хранилище...

Получил и... не ответил.

Поэтому вскоре я, волнуясь, просила к телефону Михаила Аркадьевича.

— Девочка, я тебя слушаю!

Растерявшись, почему-то ответила:

— Мы вам писали.

— Я прочел...

Дальше все было удивительно просто — 20 декабря 1962 года я уже шла в гости к Светлову говорить об его архиве...

Выяснилось, что архива нет, он не собирался и не сохранялся, а все имевшиеся материалы нужны для работы. На вопрос, а где же автографы «Гренады»,

---

<sup>1</sup> Обзор архива М. А. Светлова составлялся по неописанным материалам в процессе поступления их в ЦГАЛИ; поэтому в обзоре отсутствуют указания на архивные шифры. В настоящее время фонд М. А. Светлова обработан ст. научным сотрудником Э. В. Харольской.

«Каховки», «Итальянца», стихотворений и пьес 20—40-х годов, не всех, но хотя бы некоторых, Светлов ответил, что их у него нет, а есть ли они у кого-то, он не знает, и, успокаивая меня, рассказал, что совсем недавно он переписал «Гренаду» для Литературного музея — «оказалось очень длинное стихотворение».

Долг врача — говорить о вреде табака курильщикам, даже если они его не слушают. Вероятно, в каком-то смысле мы, архивисты, похожи на этих врачей.

И сейчас, разбирая архив Светлова, который был передан в ЦГАЛИ близкими поэта после его смерти, видя большие пробелы в материалах даже самого последнего времени, я понимаю, что «архивная прививка» не помогла — поэт остался поэтом, считающим «бумажки» ценностью весьма относительной.

В 1949 году Светлов, выступая в несколько необычном для себя амплу архивного эксперта, писал в ЦГАЛИ об архиве своего погибшего друга Иосифа Уткина: «И. Уткин, не рассчитывая преждевременно умереть, не очень заботился о своем литературном архиве. Скажем, о его взаимоотношениях с В. В. Маяковским могут рассказать только друзья И. Уткина. Но этих материалов нет, и приходится с этим мириться...»

Эти слова, видимо, еще в большей степени, можно отнести и к рукописному наследию самого Михаила Аркадьевича.

А теперь мы можем начать путешествие в мир мыслей, строчек и строф поэта, в поэтическую страну Светлова, сохранившуюся в пожелтевших блокнотах, записных книжках и на листках календарей.

В этой стране нам многое знакомо: здесь старые наши друзья — стихотворения, пьесы, сценарии. Встречи с ними начинаются сразу же, с первых перевернутых страниц записных книжек:

Мечтая о неслыханных победах,  
Несутся через дальние края  
Два ангела на двух велосипедах —  
Любовь моя и молодость моя.

Еще тепло все то, что в сердце грелось,  
А старость уж приходит, как родня.  
Не только юность, молодость, а зрелость  
На цыпочках уходит от меня...

«Два ангела на двух велосипедах» знакомят нас с одним из вариантов стихотворения «Бессмертие».

Вариантов стихотворений у Светлова очень много: «Ямщик», «Сулико», «Советские старики», «Гость», «Так живу я...», «Пятница, суббота, воскресенье...». А это последнее стихотворение мы находим всюду, в записях и блокнотах, и его грустные строки долго преследуют нас:

Пятница, суббота, воскресенье,  
Нет у нас от старости спасенья,  
Будто пред тяжелою разлукою  
Я по жизни хожу и аукаю.

Пятница, суббота, воскресенье...  
Нет у нас от старости спасенья.  
До чего ж вы густо поседели,  
Все мои прошедшие недели.

Юношеская гордость позади —  
Патриаршьи годы впереди.  
Годы, как сенсация, висят,  
Скоро, скоро стукнет шестьдесят.

Будут все желанья, все порывы  
Лишь благовоспитанные взрывы.  
Мальчик мне кричит из-за забора:  
Дядя дедушкой станет скоро!

Для мальчишки годы прозвучат —  
Станет он воспитывать внучат...  
Пятница, суббота, воскресенье...  
Нет у нас от старости спасенья.

Процесс становления стихотворения от замысла до последнего варианта сложен и необычайно интересен, и исследователь имеет возможность воочию увидеть этапы работы поэта над стихотворным текстом.

Мы в так называемой творческой лаборатории поэта. На наших глазах стихотворные строчки превращаются в стихотворение. Вот вариант стихотворения «Нине»:

Ты поверь мне на честное слово —  
Я всего лишь чуть-чуть староват.

Я тебя уверяю

\* \* \*

Я клянусь

\* \* \*

Все, что смерть приготовила мне —

\* \* \*

И беспамятство, и бессмертье —  
Все, что смерть приготовила мне

\* \* \*

наяву

Все что живо, пока я живу.

\* \* \*

И так дорого мне бесконечно.

\* \* \*

Я даю тебе честное слово,  
Что всего лишь чуть-чуть староват,  
Я — не полностью седоголовый,  
Счастлив в обществе малых ребят.

Под большими дождями измокший,  
Все ухабы дороги кляня,  
Я влюбиться хочу в педагогшу,  
Да учительниц нет у меня.

Я клянусь тебе детской мечтою,  
Взрослым подвигом, счастьем земли —  
В мире самой счастливой четою  
Мы с тобою прожить бы могли.

Ты поверь мне, прошу, я недаром  
В комсомольские годы дерзал,  
Под великим вселенским пожаром,  
Как на солнышке, я загорал.

И по самой, по скряжеской смете  
Я сегодня владею вполне  
И беспамятством, и бессмертьем, —  
Всем, что смерть приготовила мне.

И выходит навстречу мне вечность,  
Чтоб увидел я все наяву,  
И так дорого мне бесконечно  
Все, что живо, пока я живу.

В одной из записных книжек поэта среди многочисленных заготовок для рифм «шалость — дышалось», «жалкой — фиалкой», «последней — обедней», «градинки — сладенький» читаем строки удивительно светловские по интонации:

Мне людей не надобно,  
Мне делиться хочется  
С белыми медведями  
Черным одиночеством.

А потом в тетради с переводами случайно обнаруживаем неизвестное стихотворение поэта: «Есть земля на севере Францева Иосифа».

Первыми это стихотворение услышали и полюбили мы, цгалийцы; в архивных коридорах долго звучали светловские строчки.

Теперь это стихотворение стало широко известным. Оно впервые опубликовано в сборнике стихотворений и поэм Светлова, изданном в большой серии «Библиотеки поэта» (М. — Л., 1966).

Много строк и мыслей Светлова, иногда шуточных, иногда печальных, разбросано в записных книжках, на отдельных листочках и даже на ресторанных салфетках:

Голод одиночества  
Мною не забыт.  
Все мое пророчество —  
Одинокий быт.

\* \* \*

Так и проживу я астрономом,  
Есть вселенная и нет жены.

\* \* \*

Милая, дорогая, необеспеченная старость! Я нашел старую-старую газету, на которой я разложил еще более старую студенческую селедочку...

«Миллион единственных друзей» и «черное одиночество», — может быть, и в этом Михаил Светлов...

В последние годы Светлов много работал, писал пьесы, статьи, стихотворения, сочинял песни для спектаклей, выступал по радио и по телевидению. Критики говорили о новом творческом подъеме поэта. Казалось, что все хорошо. И вот в «Юности» мы однажды прочитали: «Неужели мы безмолвны будем, как в часы ночные учрежденья». Поэт лежал в больнице, он был серьезно болен, но мы верили в «рассветы впереди».

Сам же Светлов знал, что их не будет:

От слабости, от крика удержи,  
Ничьи другие, а свои страданья,  
Разрушены надежды блиндажи,  
Осенние окопы ожиданья.

\* \* \*

И вот начинаются муки  
Котенка встретил удав,  
Сначала связали руки,  
Чтоб, значит, сдачи не дал.

Часто приходили друзья, приносили книги, обсуждали новости, писали письма.

Последний день рождения Михаил Аркадьевич встретил в больнице, здесь была написана и последняя тетрадка стихов. Перелистаем ее страницы: черновики стихотворений «В больнице», «Александру Жарову», «Столкновения все чаще, чаще!..» и вдруг какими-то неистово-зелеными чернилами написаны еще неизвестные нам строки:

Я в игрушечном заведении  
К продавцу несусь во всю прыть:  
— Мне веселому привиденью  
Надо галстучек подарить!

\* \* \*

Сказка — родина первых чувств.

\* \* \*

Не эстетскому побирушке,  
Не какому-нибудь Пьеро —

Разухабистому Петрушке  
Я Жар-птицы куплю перо.

\* \* \*

Это сказка живого веса,  
Это юность и карнавал...

\* \* \*

Им, как интересную книгу, он жизнь свою  
преподнесет...

Может быть, это самое большое мужество — знать, что умрешь, и работать так, как будто впереди у тебя вечность, рассказывать смешные истории, чтобы не видеть печальных глаз близких людей, улыбаться друзьям так, как будто ты их увидишь не только завтра, но и после послезавтра. Михаил Светлов учил нас мужеству не только своей поэзией...

Умер поэт, но его герои живут.

Недавно фронтовой друг Светлова, литературовед Борис Бялик рассказал на страницах «Юности» о работе поэта в последние годы над поэмой о герое-пулеметчике Феде Чистякове. Следы этой работы повсюду в записных книжках: «Всегда со мною Федя Чистяков, и это очень много».

Едет память моя, едет, едет,  
Воспоминания теребя,  
И сейчас, извини меня, Федя,  
Я на свете живу без тебя.

Едет память моя по сугробам,  
По земле и по жизни родной.  
Я и Федя! Мы вместе. Мы оба  
Представители власти одной[...]

Исаакия позолота  
Для туристов невиданный клад.  
Нам с тобой драгоценней болота,  
Охранявшие Ленинград.

Но у записных книжек Михаила Светлова есть еще одна героиня — маленькая девочка, по следам которой часто идет поэт: «Ах, как здорово она идет... Если бы я мог сообщить вам, о чем она сейчас думает, я стал

бы великим писателем... Девочка остановилась у самой обочины этой строки и задумалась...»

Все, о чем думала эта девочка, как она жила, мы должны были узнать из светловской сказки, которая не была написана. И лишь немногочисленные сохранившиеся наброски рассказывают нам историю этой девочки.

«Идет таежный еврейский медведь, и волшебная русская девочка спит на его волосатых, сильных, но очень усталых лапах.

Мела поземка. Как по-еврейски поземка? Не помню — неужели я так ассимилировался, — с грустью подумал таежный медведь...

Медведь шел по шпалам.

Всё шпалы, шпалы, шпалы.

Всё спало, спало, спало.

Но медведь не привык ходить по шпалам, и потому он скоро устал. Впереди горел огонек. И вдруг огонек погас, и тогда всей грудью задышала сказка...»

«Девочка идет к тете в Курск, она устала, она похоронила медведя и бабочку-однодневку. И тогда город со всеми домами, улицами, мостовыми пошел навстречу девочке. Булыжники тоже ушли навстречу девочке, и потому легко стало класть асфальт».

«Девочка похоронила бабочку и поставила муравья сторожить ее могилу.

Я не хочу, чтобы ее тело растерзали дикие звери. Зиму сменила весна, весну лето, муравей умер, не сходя с назначенного места».

«С правой стороны выскочил страдающий бессонницей заяц, с любовью поглядел на девочку и сказал:

— Ничего не бойся, девочка, во мне ты всегда найдешь верного защитника.

Стрекоза, усевшаяся на ее блузочке между третьей и четвертой пуговицей, ничего не сказала, она от рождения была глухонемой.

Ночь была очень торжественна, девочка шла и шла, и луна возвышалась над нею, как старая вдовствующая императрица, которая все еще мечтает выйти замуж за какого-нибудь короля».

И это путешествие девочки и медведя по снежной

России — только одна из десяти «взрослых» сказок, задуманных Светловым.

А почему сказок десять и почему они сказки, автор объясняет в предисловии к единственной сохранившейся полностью (даже в двух вариантах) сказке «История одного самоубийства»:

«Человек в своей короткой жизни бывает счастлив дважды: в первый раз, когда он слушает их (сказки.— В. К.), во-второй раз, когда он их сочиняет.

Наша денежная реформа не застала меня врасплох. Уже несколько лет я мечтаю написать повесть о том, как некий Рубль разбился на десять гривенников.. И вдруг — денежная реформа. И число «10» в этой реформе. Мне кажется, что это не случайное совпадение. Много лет тому назад я написал «Гренаду», после чего произошли всем известные события в Испании. Затем я написал «Каховку», после чего там выросла великая гидростанция...

Все это я говорю вовсе не для хвастовства. Просто мне кажется, что во мне есть нечто от прорицателя. И я искренне удивляюсь тому, что ко мне не съезжаются политические деятели разных стран с тем, чтобы я предсказал им их будущее».

Итак, истории гривенников в том виде, в котором их сохранили нам черновики и наброски:

«А второй гривенник был очень разумный мальчик, он сразу же попал в детдом, там его воспитали, он стал инженером, потом судили за растрату, он сел и так и будет сидеть в тюрьме до конца этого моего повествования».

«Набережная.. И я порылся в своих карманах. Я нашел гривенник. Я выбросил его в море. Кругов на воде не было. Это и есть моя восьмая сказка».

В другом, более подробном наброске к восьмой сказке мы опять встречаемся с девочкой (может быть, она шла через все сказки и объединяла их?):

Девочка стала фантазировать. Она приняла обыкновенную будку обходчика за волшебную, и, как это ни странно, будка оказалась действительно волшебной.

Кассирша, утомленная семейными дрызгами, взглянула на нее пьяными глазами, потому что и у пьянства, и у горя глаза одинаковые.

— Девочка, я устала от того, что все, буквально все, приходят ко мне за звездами. Девочка, будь доброй, попроси у меня пылинку...

Девочка обнаглела:

— Дайте мне самую большую пылинку, какая у вас есть.

И тогда старая, утомленная кассирша, у которой плохие соседи и у которой всю ночь в ушах было трамвайное движение, выдала ей пылинку величиной с земной шар.

Девочка сказала:

— Пожалуйста, пригласите меня в гости.

И вот она пошла к ней в гости. (Показать жизнь рядовой трудовой женщины. Малейшую трещинку в табуретке показать)».

И своим детским впечатлениям Михаил Светлов тоже хотел посвятить одну сказку:

«Мальчик бегал в Английском саду. Этот Английский сад находился на Украине, в городе Екатеринославе. Время действия 1913 год. Мальчик катил большое деревянное колесо. Он был очень счастлив. В течение нескольких недель он собирал десять копеек. Билет в Английский сад стоил десять копеек.

Этот мальчик еще не подозревал, что он когда-нибудь станет старым человеком и напишет «Повзрослевшие сказки». И что то обстоятельство, что вход в Английский сад на Украине стоит один гривенник, послужит ему темой для одной из сказок. [...]

Само собой разумеется, что мальчиком, катившим впереди себя большое деревянное колесо, был я».

Кончились «Взрослые сказки», а девочка идет дальше.

«Идет старик. А девочка полна сказки, полна мечтаний.

— Слушай, старик, ты когда-нибудь был мальчиком?

— Не помню,— угрюмо ответил старик.

— А ты помнишь девочку, которую ты любил?

— Давно это было.

— Куда ты идешь?

— Я иду за пенсией».

А потом девочка появляется в сценарии мультипликационного фильма «Смерть Бабы-яги» в больнице у Бабы-яги.

Баба-яга стала так стара, что ее не пускают ни в одну сказку; от печали и от старости она умирает, но просит перед смертью найти ей замену. А звери находят очень добрую, маленькую девочку. «Ты не умрешь! — в отчаянии кричит девочка. — Потому что люди без сказок не могут».

На этом мы прощаемся с маленькой светловской девочкой и продолжаем наше путешествие уже по драматургии.

Первая пьеса Светлова — «Глубокая провинция» была поставлена Алексеем Денисовичем Диким в Театре им. ВЦСПС в 1935 году — это был один из самых поэтических спектаклей того времени.

И сама пьеса была воспринята и зрителями и драматургами как театральное событие. На состоявшемся в июле 1935 года обсуждении пьесы в секции драматургии ССП многие отмечали ее мужественность, обаяние и лиричность:

«В этой пьесе не только теплая струйка, здесь есть и очень горячие вещи, которые не обязательно показаны сорока градусами жары. Это внутренняя накаленность, которая действует почти как электрическая проводка...

Обаятельность и шарм этой пьесы именно в том и заключаются, что Светлов остается такой как раз, как он есть, — немного скептический, немного язвительный, вовсе не такой благодущный. Он иногда посмеивается себе в ус, но это не оскорбляет. Он делает это не со злобой, а как будто переходит в зрительный зал и там садится рядом со зрителем и подталкивает его в бок: смотри, вот ты иногда бываешь в глупом положении», — сказал в своем выступлении Н. Н. Асеев (ф. 631, оп. 2, ед. хр. 93, лл. 13, 14).

Сам же автор на этом обсуждении говорил о своей работе над пьесой и о трудности ее написания: «Вообще нужно сказать, что сейчас очень трудно найти театральную форму, которая бы дошла до зрителя, и потому, вероятно, пишут мало пьес. Нужно быть каким-то Мичуриным в драматургии, чтобы создать такой

драматургический гибрид, который бы соединил в себе всю сочность Шекспира и морозоустойчивость Кирشنا» (там же, л. 27).

В 1938 году новую пьесу Светлова «Сказка» ставит в Ленинградском ТЮЗ Н. С. Рашевская. Спектакль не получился. «Подробно описать то, что я видел в Ленинграде — это значит еще раз пережить весь этот ужас. Такого страшного спектакля я уже давно не видел», — пишет Светлов своей знакомой.

И когда в 1939 году Московский государственный театр для детей начал работать над постановкой «Сказки», Светлов, наученный «горьким ленинградским опытом», ходит на все репетиции. 2 марта 1939 года состоялся общественный просмотр спектакля, присутствовали В. В. Вишневский, А. А. Фадеев, К. Г. Паустовский. «Я не видел еще ни одного общественного просмотра, который бы прошел лучше. Совершенно чудесный спектакль. Я все время смотрю и не могу нарадоваться», — записывает Светлов.

Александр Яковлевич Таиров, тоже смотревший этот спектакль, был увлечен им, в его архиве сохранился неопубликованный отзыв на пьесу:

«Это очень хорошо, что вся его пьеса настолько пронизана песнями, что она сама становится, как песнь. Это очень хорошо, что многократно использованный прием двупланового построения пьесы, смешения сцены и жизни, пользующийся обычно драматургами именно как прием, как трюк, как форма, у Светлова наполнен подлинным содержанием и является органически вытекающим из всей идейной концепции пьесы [...]

Моск[овский] театр для детей показал очень хорошую работу, чудесную светловскую сказку — одинаково, я думаю, увлекательную и для детей и для взрослых» (ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 147, лл. 9, 10, 16).

Дружеское отношение к режиссерам и артистам, осуществившим постановки его первых пьес — А. Д. Дикому, С. Х. Гушанскому, З. А. Сажину, О. И. Пыжовой — сохранил М. А. Светлов на всю свою жизнь.

Сохранились письма военных лет Светлова к Дикому (ф. 2376, оп. 1, ед. хр. 183, лл. 1—5). В них поэт пишет о многом: о своих фронтовых впечатлениях, вспоми-

нает театр, встречи с самыми разнообразными людьми, упоминает в письмах драматурга Георгия Георгиевича Штайна, директоров театров им. Евг. Вахтангова Якова Филипповича Рыжакина и им. ВЦСПС — Морица Мироновича Цлуглейта, артистов театра им. Евг. Вахтангова Р. Н. Симонова, А. И. Горюнова, А. А. Казанскую, Ц. Л. Мансурову, М. Д. Синельникову, тогдашнего председателя Комитета по делам искусств М. Б. Храпченко. Вот эти письма, адресованные А. Д. Дикому и его жене Александре Александровне:

«Алеша и Шура!

Пишет вам, наверно, давно забытый вами автор «Глубокой провинции».

Пишет ночью, в землянке, бойцы спят, а я не сплю. Сейчас два часа ночи, и как раз в это время я всегда в Доме актера заказывал второй графинчик. Рефлексы остались — графинчика нет. Такова диалектика жизни.

В Москве мне дали броню, мне стало противно, подвернулась возможность, и я уехал на фронт. Ручаюсь вам — плохого вы обо мне ничего не услышите.

Мне рассказывали, что вы думаете, будто я бросил вас в Москве. Это неверно. Я со Штайном отправился на Курский вокзал искать вашу машину. Мы надорвали себе горло, выкрикивая фамилии уполномоченных, но так и не нашли ее. А вы без ваших бебехов не уехали бы. Только потом, уже в поезде, нам сообщили, что машину отпустили, не позаботившись о вас.

Друзья! Я очень тоскую о вас. Вы мне очень нужны и творчески и лично. Алеша, милый! Выпей за мое здоровье! Шура! Как только икнете, поймите, что это я вспомнил о вас.

Как живет театр, как вы живете в театре? Напишите мне. Вы, наверно, поленитесь, и это будет большое преступление. Война кончится, многие друзья будут потеряны, давайте не терять дружбы, пока мы живы.

А еще кланяюсь Симонову, Горюнову, Казанской, Мансуровой и всем милым и добрым друзьям. Напишу

более подробно, когда получу ответ от вас. Иначе — зачем же писать неблагодарным?

Ох, как хочется вас видеть!

Целую вас.

Миша.

Мой адрес: Действующая армия. ППС № 15—16, редакция «На разгром врага», мне.

30.VIII.42 г.

\* \* \*

Алеша, милый!

Получил твое письмо и читал его с упоением. Сразу вспомнил и нашу жизнь, и наши выпивки, и главное — нашу работу. Ты прав — она соединяет на всю жизнь.

Сейчас я начал пьесу, которая, наверно, не пойдет. Дается с трудом. Я уже неделю сижу над одной страничкой[...]

Если пьеса мне удастся, меня с ней отпустят в Москву, а оттуда постараюсь катнуть в Омск! Вот будет встреча! Земля содрогнется от грохота наших тостов.

Недавно со мной произошел забавный случай. Недалеко от передовых собрались бойцы, и я читал им стихи. Налетели три немецких бомбардировщика. Все упали, а я, батальонный комиссар и политрук продолжали стоять. Самолеты спикировали на нас, но я чтения не прервал. Сам понимаешь, как меня слушали! Самолеты сбросили бомбы, не долетев до нас.

А вообще, я теперь встречаюсь со смертью чаще, чем Рыжакин с Храпченко[...]

С грустью вспомнил сейчас о нашем милом Морице Мироновиче. Умер не только он, умерло целое поколение. И мы с тобой подошли сейчас вплотную к позициям этого поколения.

Мне очень нравится, что ты дружишь с Рубеном. У вас могут получиться хорошие вещи. Сердечно приветствуй его от моего имени[...]

Шуру подними на руки и поцелуй от моего имени.

Кланяйся Синельниковой и Мансуровой и всем милым людям.

Крепко обнимаю тебя и жажду видеть.

Миша.

\* \* \*

Друзья мои дорогие!

Сколько вы, наверно, водки выпили, и ни разу за мое здоровье, а я нахожусь далеко и одиноко, как декабрист.

Какие у вас новости?

Как ты выглядишь, Алеша, с орденом Ленина? Не пора ли позаботиться о медали для Шуры?

Напишите мне обо всем длинно и нежно.

Я урывками пишу пьесу. Первый акт вчерне закончил, тараню второй. Получается, мне кажется, неплохо. Во всяком случае, свежо. Могут или очень трахнуть, или вознести.

Я жду от вас скорых писем и целую вас.

28.V.44 г.

Миша.

\* \* \*

Друзья дорогие!

Пишу вам из страны «высшей расы». Будь она трижды проклята! Ничего более противного представить себе нельзя. Когда-нибудь приеду — все расскажу.

Пьеса стоит на месте, ибо — писать никакой возможности. Правда, я придумал еще несколько интересных сцен, но они сохнут на корню. А жаль! Может быть, все-таки скоро окончится эта волынка с немцами, и тогда я, вернувшись, в два месяца изложу на бумаге все свои роскошные мысли и вдохновения.

Умоляю — пишите. Скучаю, как буйвол на парашюте. Исхудал так, что легко вмещаюсь в водопроводную трубу.

Обнимаю и целую.

25.II.45 г.

Миша.

Уже после войны «все свои роскошные мысли и вдохновения» Михаил Светлов изложил в пьесе «Бранденбургские ворота».

Рукописи этой пьесы, так же как рукописи пьес «Сказка», «Двадцать лет спустя», «Любовь к трем апельсинам».

синам», «С новым счастьем», шедших на сценах советских театров, составляют значительную часть «драматургического портфеля» архива Светлова. Но здесь есть и пьесы, не только не увидевшие огней рампы, но и просто неопубликованные: «Мыс Желания», «Нарисованная дверь», «Чужое счастье», «Укрощение строптивой» («вольный перевод» В. Шекспира).

Многие из этих пьес заслуживают, чтобы на них остановиться немного подробнее. Но как это сделать?

Рассказывать о содержании светловских пьес не имеет смысла, ибо их необычность и очарование не в сюжете, но в близкой человеческой интонации, настроении, улыбке, которую долго помнишь.

По-моему, именно такова пьеса «Чужое счастье».

Все эти пьесы тесно связаны с темами, постоянными в творчестве Светлова.

Интересно, что уже в пьесе «Мыс Желания», написанной в 1940 году, мы встречаемся с размышлениями о судьбе рубля и 10 гривенников (знакомыми нам по сказкам):

«Есть люди, которые упорно сколачивают десять гривенников, и получается рубль. А есть люди, которые свой рубль меняют на мелочь».

А пьеса «Нарисованная дверь» ведет нас вместе с ее героями Павликом, Женей и Сережей в страну быстрого времени, к розовым старичкам, у которых не было детства и нет воспоминаний и которые хотят сделать всех на себя похожими. С героями происходят совершенно невероятные приключения, но, как и полагается в пьесах для детей, все кончается хорошо. Добро торжествует.

Вольный перевод Светловым шекспировской пьесы «Укрощение строптивой» несомненно должен заинтересовать театры. Шекспир и Светлов — это уже интересно.

Когда мы говорим о кино и Светлове, мы вспоминаем песни, написанные им для многих кинофильмов. И, конечно, «Каховку» в «Трех товарищах». Вспоминаем и рецензии, может быть, лучше назвать их статьями-размышлениями о кино, об искусстве вообще: «Искусство — это не копирование действительности, а вера в нее. Вот почему я предпочитаю романтизм ре-

лизму. Для меня Красная шапочка куда более реальное существо, чем «Кавалер Золотой звезды», а волк значительно более опасный классовый враг, чем кулак во многих поверхностных произведениях» (из статьи о кинофильме «Молодая гвардия», 1949).

Но мы не знаем фильмов по сценариям Светлова — разве только «Если завтра война» по сценарию, написанному вместе с Е. Л. Дзиганом и Г. С. Березко.

А Светлову очень хотелось написать романтический сценарий о комсомоле. «Я сейчас нахожусь только в периоде размышлений. Но я по-настоящему увлечен,— пишет он в 1955 году на Ленфильм.— Главная задача — показать Комсомол во всем его развитии: гражданская война, начало строительства, пятилетки, Магнитка, колхозы, Отечественная война, послевоенное время, освоение целины и др....

Мне хочется, чтобы зритель, просмотрев эту картину, хоть на один сантиметр приблизился к коммунизму, чтобы он понял, что главное — это не жалованье, а устремление. Поэтому весь фильм будет романтическим.

Мне думается, что мальчик и девочка, показанные в начале этой картины, должны стать партийными работниками в самом идеальном смысле. Я вообще люблю показывать мир не таким, как он есть, а таким, каким он должен быть...

Может быть, в картине будет мало происшествий, да я за ними и не гонюсь, потому что происшествия — это газета, а события — это искусство...

Песня обязана быть лучшим текстом сценария. Никакой «лиричности», а действие и действие...

О музыке. Ее надо бояться, как огня. Надо, чтобы этот огонь согревал, а не сжигал. И все время надо следить, чтобы она была не паровым отоплением, а сердечной теплотой. Тут можно поскользнуться на любой грани.

О художественном оформлении. Не надо строить декорации с точным расчетом времени происходящих событий. Это хорошо для историков, а не для людей. Декорации должны служить задаче фильма, а не точности изображаемого... Оформление должно быть подчинено индивидуальности художника, который по-своему понимает индивидуальность времени».

Такого сценария Светлов не написал.

Но в его архиве сохранились другие: «Чайка» о Лизе Чайкиной, «Музыка над Невой», написанный в содружестве с О. Я. Ремезом, «Евгений Онегин», очень своеобразно прочитанный, и другие. Все они не увидели экрана.

Художник и время, писатель и современное поколение, счастье личное и всеобщее — проблемы, которые всегда волновали Михаила Светлова и как поэта и как гражданина.

И сейчас, когда мы перечитываем отзывы, предисловия к книгам, его критические статьи о тогда еще молодых поэтах Евгении Евтушенко, Евгении Винокурове, Андрее Вознесенском, Юнне Мориц и других, когда впервые знакомимся с его воспоминаниями, когда мы видим их в архиве, собранными вместе, они перестают быть просто статьями и просто воспоминаниями, а вырастают в философское раздумье поэта о своем месте в жизни, о поэзии, о трудностях поэтического мастерства.

Из критических статей Светлова мы приведем лишь некоторые афоризмы, а воспоминания перелистаем более внимательно.

«Художник — это абсолютная мобилизация рядом с небрежностью.

Относись к борьбе, к идеям, к самопожертвованию, к любви, к женщине так, чтобы самые изысканные английские джентльмены почувствовали себя рядом с тобой обыкновенными дворняжками.

В наше время на любимую смотрели, как на мировую революцию: — Ты самая желанная! — А сколько я сейчас знаю случаев, когда любимый смотрит на любимую, как на революцию местного значения! Не правда ли, как многие Ромео и Джульетты стали обывателями?

Мещанство — это облачко, возомнившее себя тучей. И в чем трагедия тучи: в том, что она родилась и с детства хотела быть облаком.

Тепло ощущается только тогда, когда тебе холодно. Другое тепло неощутимо. Нет больше жажды тепла, чем в снежинке, вместе с тем ей таять не хочется.

Лирика — не изложение чувств.

Конфликт — не только между людьми, но и между твоим утренним состоянием и вечерним.

Если бы не было общества, никто из нас не мог бы быть одиноким.

Отговорить бездарность всегда труднее, чем поцеловать талант.

Учитель в искусстве — это человек, который помог тебе стать самим собой.

В старости есть своя прелесть — она из отдельной тарелки может сделать целый сервиз.

Без необходимого жить можно, без лишнего нельзя.

Идея — это океан. И как только делаешь из нее бассейн для домашних потребностей, вода сразу мутнеет.

И если нашу работу сравнить с работой парового двигателя, то как часто сила нашего пара уходит на гудки, а не на движение.

Художник — это одиночество, вошедшее в коллектив.

Когда я читаю стихи какого-нибудь поэта, то первое мое опасение — можно ли ему верить, ведет ли он меня в нарисованное или существующее.

Искусство — это продолжение благородства».

В одной из заготовок к сказке об официанте райпищеторга Светлов писал, что хотел бы быть на свадьбе официанта с ослепительной молнией.

Свадьба официанта с молнией! В этом Светлов видел одну из задач искусства. «Искусство,— пишет он,— соединять несоединимое». И далее в этой же сказке в шутовском тоне писал о «главной дороге» и о «тропинках» в искусстве.

«Искусство — соединять несоединимое. Я лично не в силах сделать это сам, но ведь существует стоящий дорого партии и правительству Союз советских писателей. Члены этого союза очень мне дороги, и я их очень люблю. Но иногда они так тесно толпятся, что мне, их любящему, приходится идти по обочине, чтобы не мешать им идти по главной дороге.

— Идите, милые, идите по главной дороге, а я пойду по тропинке, но это будет моя, мною протоптанная тропинка! И я дойду не к высотным зданиям, я подойду к избушке, где живут ведьмы и лешие, далеко не советские люди. И потом я получу повестку на заседание,

где меня будут осуждать за мое легкомысленное поведение...»

Ну, а теперь о воспоминаниях Светлова, вернее тех мемуарных набросках, которые сохранились в его архиве.

«Я вовсе не собираюсь рассказывать анекдоты. В старости тебя сопровождает не шумящая листва, а только тени отшумевшей листвы. И воспоминание, кажущееся на первый взгляд пустяком, влечет за собой бесчисленные ассоциации. Бывает в жизни такое состояние, когда пятно заменяет картину. У меня сейчас такое состояние. Поэтому, не обладая усидчивостью, чтобы написать роман, достойный внимания всех слоев общества, я буду, как бабочка, летать с воспоминания на воспоминание. Может быть, и моя пыльца оплодотворит нашу общую ниву.

Недавно я зашел к Николаю Николаевичу Асееву. Он впервые читал Артема Веселого и был в полном восторге. Артем Веселый — это моя юность. Мы все проходили сквозь заросли новаторства, и каждый из нас, идя к коммунизму, хотел иметь собственную походку. Поэтому, читая Артема Веселого, надо пробиться сквозь джунгли дани времени и прийти к сути этого большого писателя.

Писал он удивительно. Он писал на одной стороне листа. Потом он кнопочками навешивал все эти листы на стенку и шел пешком вдоль своего произведения, на ходу исправляя ошибки. «Ну, как, Миша, ничего?» — «Ничего, ничего, вполне ничего!» — отвечал я. Так писал этот великолепный русский писатель. Это был могучий юноша, и хотя его уже давно нет на свете, мне кажется, что вот-вот он ко мне зайдет.

Мы хоронили Клаву — жену Семы Кирсанова. В крематории была очередь. Мы с Ильей Ильфом прошли по кладбищу. Он обратил мое внимание на смешной памятник: «Здесь похоронена такая-то. Умерла в частной больнице Александрова». Муж мстил врачу. Через несколько дней я хоронил Ильфа. Господи! До чего же мы много хороших людей потеряли!

Отец очень хорошего поэта Михаила Голодного долгое время был убежден, что все передается по наследственности [...]. Проклятый царизм помешал старику выявить себя в полной мере. Три дня этот старик искал рифму на слово «канарейка». Потом торжественно приходит к сыну и объявляет: «Нашел рифму на «канарейка». — «Какая же?» — «Соловейка».

Два отца, мой и Михаила Голодного, очень дружили. Они очень гордились своими сыновьями. Тогда началась наша борьба с формализмом. Идут два старика. Знойный день. Молчание. Один старик говорит: «Что-то моего Мишу перестали печатать в «Правде». Пауза. Мой отец отвечает: «Ну да, если бы не этот формализм, то можно было бы жить!»

Маяковский и Алтаузен как-то столкнулись на лестнице.

— Что это вы несете, Джек?

— Да вот купил Иннокентия Анненского и Каролину Павлову.

— Начитаетесь вы этих Иннокентиев и Каролин, до чего же вам скучно жить станет!

Почему-то в связи с этим наступает мне на ноги другое воспоминание. Была в моем родном Екатеринославе Тихая улица. И жил на этой улице удивительно застенчивый мальчик комсомолец. Он себе выбрал псевдоним Тихий. А я в это время был солдатом революции (люблю красивые слова). Я тогда проштрафился, я обжег руки кипятком и не мог встать на дежурство. Меня отправили на гауптвахту.

Знойный, необычный даже для Украины, день. Моим конвоиром был мой товарищ с уличной фамилией — Тихий. «Миша, — сказал он мне, — я задыхаюсь. Понеси ты винтовку». Я арестованный. Сами понимаете, что я мгновенно согласился. Потом я тоже устал, и он вел меня как арестованного. Так мы менялись раз шесть. Я провел на гауптвахте часов пять, а воспоминание осталось на всю жизнь.

Лил необыкновенно противный дождь. Мои сухие носки промокли не от дождя, а только от впечатления о нем. Стук в дверь. Вошел знакомый мне человек, но где и когда я с ним познакомился, убей меня бог, не помню. Это был Александр Довженко. Он носил довольно красивые туфли, но только у них был один недостаток — у них не было подошв. Я ему отдал свои запасные туфли (какой же это корабль без спасательного круга!), и он долго носил их — до получения всеобщего признания. Тяжело хоронить гениальных людей».

Когда говорят об архивах писателей, очень часто употребляют термин «эпистолярное наследие», но в данном случае он прозвучал бы, как насмешка, — так мало в архиве писем Светлова, и сохранились они в основном в фондах других лиц. С письмами Светлова к Дикому мы уже познакомились, а сейчас ознакомимся с еще одним письмом. Оно адресовано литературному критику и редактору журнала «Новый мир» Вячеславу Павловичу Полонскому. Не будем его комментировать, оно говорит само за себя. Скажем только, что стихотворение М. А. Светлова «Перед боем», о котором здесь идет речь, было опубликовано в журнале «Октябрь», 1927, № 7, и в журнале «Новый мир», 1927, № 9.

Уваж[аемый] Вячеслав Павлович!

Только-только собрался В[ам] написать, но... Здравствуй! — В комнату входит Лирика. Она совершенно нагая, но это ей позволительно, так как она возвратилась с пляжа.

— Здравствуй, — повторяет она и садится ко мне на колени. Я, естественно, начинаю писать. Но пишу я (как это ни странно) не стихи, а письмо. Лирика моя, привыкшая к веселой музыке рифм, при виде прозы закрывает глаза. И пока она дремлет, я хочу рассказать В[ам] о моих сегодняшних настроениях.

Я с Черным морем в большой дружбе: оно не кидает в меня ни одним циклоном, я не читаю ему ни одного упадочного стихотворения. Как здесь чудесно! Какое

роскошное солнце! Это солнце неизмеримо дальше от меня, чем Москва, но греет оно куда лучше Москвы. Я вспоминаю эти пыльные улицы, эти поиски строчек среди булыжников, и я вздрагиваю. Я бы хотел здесь оставаться вечно, но это мечта несбыточная. Я бы хотел здесь остаться до глубокой осени, но здесь не обойтись без «материальных предпосылок».

Лирика моя беспокожно вздрагивает, и я спешу Вам сообщить еще следующее: после того, как я вам сообщил о том, что в «Октябре» печатается исковерканный конец сданной вам поэмы, я в тот же день поспешил в «Октябрь», но редактора не застал. На следующий день я уехал. Три дня тому назад я написал в «Октябрь», чтобы мои стихи сняли, но теперь я ни в чем не уверен.

Дорогой Вяч[еслав] Павл[ович]! Я очень прошу Вас не снимать этот отрывок. Ведь он у вас в совершенно преобразованном виде и идет только как часть целого. А без этого отрывка вещь много потеряет. Посмотрите только, сколько здесь смягчающих обстоятельств:

во-первых, «первая судимость»,  
во-вторых, отсутствие злого умысла,  
в-третьих, чистосердечное раскаяние,  
в-четвертых, то, что стихотворение значительно переделано и,  
в-пятых, что речь идет только об отрывке.

Да, кроме того, очень и очень может быть, что «Октябрь», получив мое письмо, стих[отворения] не напечатает.

Но... хватит об этом.

Вячеслав Павлович!

Перед моим отъездом вы обещали мне выслать деньги в счет ближайшего гонорара ближайших стихов. Если сможете, вышлите, пожалуйста. Это даст мне возможность подольше пробыть на юге. Моя Лирика (которая уже проснулась) подсказывает мне, что на деньгах лучше всего сказывается переход количества в качество.

Всего хорошего.

М. Светлов.

8/VII.27.

Мой адрес: г. Сочи, почтовый ящик № 75, дом отдыха «Работник печати» М. Светлову.

Телегр. адрес: Сочи, Малама, Светлову.

Р. S. Если вышлете денег, то, пожалуйста, телеграфно. Иначе я их получу через очень долгий срок (ф. 1328, оп. 1, ед. хр. 308, лл. 1—2 об.).

Человек заполняет анкеты, пишет автобиографии и заявления, подписывает договоры; попадая в архив, все эти бумаги объединяются архивными работниками и составляют в архивной описи раздел так называемых «биографических материалов». Любопытно, что, заполняя эти официальные бумаги, многие теряют свой стиль.

Но к Михаилу Светлову это не относится.

Анкета 1924 года. Светлов — студент Литературно-художественного института им. В. Я. Брюсова.

На вопрос анкеты о помощи голодающим Светлов ответил: «Больше голодал, чем помогал голодающим». На вопрос, состоит ли членом партии, ответил: «Коммунист, потому что комсомолец».

Министру торговли СССР тов. Павлову Д. В.  
Светлов, Михаил Аркадьевич,  
член правления Московского  
отделения Союза советских  
писателей.  
Москва, проезд МХАТа, 2,  
кв. 20. Тел. Б 9-77-54.

#### Заявление.

Несколько лет тому назад «Литературная газета» продала мне своего старого «Москвича». Это был Джамбул среди автомобилей. Я даже подозреваю, что еще Дмитрий Донской объезжал на нем свои войска.

Недавно Союз писателей выделил мне дачу. Я уже постарел, мне трудно самому добираться до этой дачи, а еще таскать за собой эту рухлядь с кузовом и карбюратором мне просто не под силу.

Прошу помочь мне приобрести нового «Москвича». Я еще не классик, и на приобретение «Волги» у меня просто не хватает средств.

Возможно, что я на этой даче напишу несколько

хороших стихотворений, и, таким образом, Министерство торговли приобщится к дальнейшему расцвету нашей советской поэзии.

М. Светлов.

Москва, 6 мая 1958 г.».

Верность поэта себе во всех обстоятельствах, органическая цельность, романтика и чистота, мягкая ирония и юмор «обыденного мира чудес» поэзии Светлова объединяют в любви к нему людей самых разных поколений. Каждый читатель находит в поэзии Светлова только ему адресованные строки и стихотворения.

«Поэтов любят по-разному. Одного так, другого иначе. Светлова любят нежно, как девушку, — с улыбкой умиления и ласки. Любят не любовью, а влюбленностью. Всякая лирика — это магия, и так как он лирик, лирик чистейшей воды, лирик, несмотря ни на что, он влечет к себе сердца, как магнитом». Таково было письмо К. И. Чуковского к участникам вечера, который состоялся в ЦДЛ в 1963 году и был посвящен 60-летию Светлова.

Очень искренним, нежным и веселым вспоминается мне этот вечер. Читатели и писатели, газеты и журналы, издательства и театры поздравляли юбиляра. Ни зал, ни сцена не вмещали желающих выступить и попасть на этот вечер. И у Михаила Аркадьевича было хорошее настроение: он весело улыбался всем и нам, цгалийцам, когда мы, отчаявшись поздравить его со сцены ЦДЛ, где-то в коридоре сбивчиво поздравляли его, передавали цветы и адрес. «Мы вас любим» — единственные слова, которые были произнесены тогда достаточно отчетливо. На них-то нам Светлов и ответил: «Все вы, дуры, любите красивых мужчин».

А вот что говорили Светлову писатели.

Павел Антокольский:

«Горячо обнимаю и поздравляю тебя в день, праздничный для всей — решительно для всей — нашей поэзии. Твой чистый и светлый характер, твой острый ум и зоркий глаз, твоя вечная молодость, открытая настежь всему, что возвышает и радует человека, твое обаяние — все это становится очевидным при первом

же знакомстве с твоей поэзией. Нечего и говорить о радости быть лично знакомым с тобой. Я не знаю ни одного человека, который не сказал бы: «Михаила Светлова нельзя не любить!» Я хочу присоединить свой восхищенный голос ко всему, что будет сказано о тебе сегодня вечером. Это значит участвовать во всеобщем, равном, тайном и явном голосовании за Светлова. Какое счастливое голосование! Будь здоров и счастлив. Когда ты рядом, легче и веселее дышится».

Иржи Тауфер, чешский поэт и переводчик:

«Вы любимый поэт моего поколения. Первые переводы Ваших стихов мы декламировали в конце 20-х годов на коммунистических вечерах и собраниях. Ваша «Гренада»! Ее декламировал у нас Маяковский. В годы гражданской войны в Испании ее ритмические строки часто звучали среди стихов чешских и испанских поэтов, стихов, которые читали на митингах, организуемых в помощь демократической Испании. Я узнал в Вас человека, самым сильным стремлением которого является приносить людям добро и радость».

Илья Эренбург:

«Обнимаю поэта, стихи которого повторяли в бою испанцы, стихи которого поддерживали меня в дни испытаний».

Николай Тихонов: «Сердечно поздравляю тебя!

Привет поэту песен боевых,  
Воителю лирических сражений  
Пусть звучит лукавый, тонкий стих,  
Твой добрый стих для многих поколений.  
И юности твоей далекой дни,  
Пройдя сквозь лет суровые громады,  
Идут вперед!  
Вокруг себя взгляни:  
Жизнь молода, как и твоя «Гренада»!

Екатерина Алексеевна Островская, сестра писателя:

«Желаем Вам, сверстнику и любимому поэту Николаю Островскому, многих лет счастливой жизни и вдохновенного творческого труда... Хочется сказать Вам, что Николай Алексеевич очень любил Вашу «Гренаду», что в 1936 г. особенно часто приходили ему на память ее строки».

Слава, как сказал один критик, влюблена в Светло-

ва, как кошка, а он не обращает на нее никакого внимания; ни официальные награды, ни юбилейные почести не меняли его характера. Все это Светлов воспринимал спокойно, немного иронически, с присущим ему юмором. Он не был склонен это переоценивать.

Не го, чтобы в славе и блеске  
Другим поколениям сверкать,  
А где-нибудь на перелеске  
Простою березой стоять —

мечтал М. А. Светлов в 1952 году (стихотворение «Россия»).

А на своем творческом вечере Светлов сказал так:

«Что я оставляю после себя? Я пришел к такому выводу: никакого наследства оставлять не надо. Умным детям наследство не нужно, а глупые его только растранжирят... Я оставляю вам в наследство сберегательные книжки моих стихотворений, на счету у которых не осталось ни копейки денег. Но зато вам всегда будет что почитать на ночь».

На этом мы и закончим небольшое путешествие по архиву Светлова.

---

## ДНИ НАШЕЙ ЖИЗНИ

(Из хроники ЦГАЛИ)

---

50-летию Великой Октябрьской социалистической революции был посвящен Научный совет ЦГАЛИ. Во вступительном докладе директора ЦГАЛИ Н. Б. Волковой «Использование документальных материалов ЦГАЛИ по истории Великой Октябрьской социалистической революции» говорилось о документах Октября и первых лет революции, хранящихся в ЦГАЛИ; были названы имена Серафимовича, Блока, Вс. Вишневского, первых пролетарских писателей; говорилось о прижизненных зарисовках В. И. Ленина, сделанных художниками Н. П. Ульяновым и В. Н. Пчелиным, о революционных плакатах Д. Моора, об отражении революционных событий в жизни русских театров, о первых шагах советского кино. Были приведены интересные цифры об использовании этих материалов в читальном зале ЦГАЛИ.

Шесть сообщений было посвящено темам, связанным с развитием советской литературы и искусства:

«А. В. Луначарский и советская литература» (сообщение В. А. Черных): о руководящей роли Луначарского в организации литературного движения 20-х годов, об его неопубликованных письмах, касающихся советского театра и советской музыки.

«Из истории театра первых лет революции» (сообщение К. Н. Кириленко): об отношении старых театров к революции, о массовых театрализованных празднествах и первых революционных театральных постановках.

«Октябрь» Сергея Эйзенштейна» (сообщение Ю. А. Красовского): об истории постановки фильма, сделанного Эйзенштейном

по свежим следам Октябрьских событий; положительное мнение о фильме Н. К. Крупской и А. В. Луначарского.

«В. В. Маяковский и «Окна РОСТА» (сообщение К. Н. Суворовой): о Маяковском — организаторе и создателе новой формы художественной агитации, о содержании и оформлении «Окон РОСТА», в большинстве своем хранящихся в ЦГАЛИ.

«Вс. Мейерхольд и революция» (сообщение М. М. Ситковецкой): о театральном новаторстве Мейерхольда, его первых послеоктябрьских постановках, его участии в строительстве новой театральной культуры.

«А. М. Коллонтай в своей переписке (сообщение В. Н. Колеченковой): о первой женщине-наркome, о первой женщине-дипломате; ее высказывания в письмах о революции, литературе и искусстве.

К столетию со дня рождения В. И. Ленина ЦГАЛИ начал готовиться заранее. Была создана специальная комиссия по подготовке к юбилею. Проведено выявление всех хранящихся в архиве документов, связанных с жизнью и деятельностью В. И. Ленина, с воплощением его образа в литературе и искусстве. Обнаружены воспоминания о В. И. Ленине, некоторые из них остались неопубликованными; статьи и заметки деятелей литературы и искусства о своей работе над образом В. И. Ленина в театре, кино, изобразительном искусстве, художественной литературе. Были организованы два вечера встреч с литературной и художественной общественностью (в Москве и Ленинграде) из цикла «Навстречу столетию со дня рождения В. И. Ленина». Тема «В. И. Ленин и А. С. Серафимович» была одной из основных тем в сообщении представителя ЦГАЛИ на научной конференции, происходившей на родине писателя в гор. Серафимовиче. Подготовлен комплект фотокопий на тему «Образ В. И. Ленина в советской литературе и искусстве». Проведена работа по розыску, приему в архив и описанию личных архивов выдающихся деятелей советской культуры — современников В. И. Ленина; в частности, закончена обработка архива А. В. Луначарского. Приняты в ЦГАЛИ материалы ряда учреждений и организаций, связанных с первыми годами Советской власти. Состоялось 27 марта 1970 года заседание Научного совета архива, посвященное ленинской теме, на котором выступили: Н. Б. Волкова («Образ В. И. Ленина в советской литературе и советском искусстве»), И. С. Зильберштейн («В. И. Ленин и А. В. Луначарский»), М. М. Ситковецкая («Современники о В. И. Ленине — из неопубликованных воспоминаний»). Была организована выставка материалов о В. И. Ленине, на которой экспо-

нировались рукописи А. С. Серафимовича, А. Н. Афиногенова, В. В. Вишневого, А. Е. Корнейчука, И. Л. Сельвинского, сценарий документального фильма Дзиги Вертова «Три песни о Ленине», кадры из фильмов «Октябрь» С. М. Эйзенштейна, «Ленин в Октябре» М. И. Ромма, «Человек с ружьем» С. И. Юткевича, фотографии Б. В. Щукина и М. М. Штрауха в роли В. И. Ленина, а также эскизы к портрету В. И. Ленина, зарисовки В. Н. Пчелина, Н. П. Ульянова; проекты памятника В. И. Ленину работы Е. В. Вучетича, М. Г. Манизера, В. А. Щуко.

Сергей Эйзенштейн — сейчас это имя знают все: о нем много спорят, его теоретические труды тщательно изучаются, о кем пишут исследования, выставки его рисунков находят многочисленных зрителей во многих городах Европы и Азии, его фильмы признаются лучшими в мире. В дни 70-летия Эйзенштейна в Москве состоялась научная конференция, посвященная изучению жизни и творчества великого режиссера. В конференции принял участие ЦГАЛИ, который хранит все его архивное наследие и является участником издания его собрания сочинений в шести томах.

Выездное заседание конференции происходило в здании ЦГАЛИ. В президиуме заседания — лауреат Лезинской премии, народный артист СССР М. М. Штраух, в зале — киноведа из Алжира, Болгарии, Венгрии, ГДР, Монголии, Польши, Румынии, Франции, Чехословакии, Югославии, научные сотрудники Института истории искусств, ВГИК, Госфильмофонда СССР, работники студии «Мосфильм».

Участники заседания тепло приветствовали сотрудников ЦГАЛИ, уже много лет работающих над разработкой архива Эйзенштейна, его изучением, публикацией, — В. П. Коршунову, Ю. А. Красовского, Г. Д. Эндзину, Н. Р. Яценко. Были заслушаны сообщения об истории архива Эйзенштейна и о его новых материалах, поступивших в ЦГАЛИ. С краткими сообщениями выступили также зам. директора Госфильмофонда О. В. Якубович («Кинематографическое наследие Эйзенштейна в Госфильмофонде») и писатель Р. Н. Трофимов («Эйзенштейн в Риге»).

В ЦГАЛИ была развернута выставка уникальных документов из архива Эйзенштейна, которая была с большим вниманием просмотрена участниками заседания.

Тысячи документов по истории советского театра во многих архивохранилищах Советского Союза были разысканы для первого тома обширного документального издания, всесторонне освещающего

сложную жизнь советского театра, трудности и успехи его первых шагов в 1917—1921 годах, политику Коммунистической партии и Советского правительства в области театрального искусства. Это издание будет читать и серьезный исследователь-театровед, специалист по советскому театру и студент, только начавший изучать историю нашего театра. Том объемом в 80 печ. листов содержит богатейший научно-справочный аппарат — подробные комментарии, указатели пьес, списки театров, работавших в те годы, их репертуар; перечни, содержащие сведения о 5500 документах, не включенных в издание. Но не только специалисту интересна эта книга, — в нее включен и материал, интересный для самого широкого читателя: письма, воспоминания актеров, отрывки из дневников — яркие свидетельства бурной жизни театра первых революционных лет. Этот том, озаглавленный «Русский советский театр. 1917—1921. Документы и материалы» — вышел в свет в ноябре 1968 года. Издание рассчитано на шесть томов, и последний том будет посвящен театру 60-х годов. Осуществляется это издание ЦГАЛИ, Ленинградским государственным институтом театра, музыки и кинематографии, Ленинградским государственным театральным музеем и Всероссийским театральным обществом. В составе редколлегии — А. Я. Альтшуллер, Н. Б. Волкова, А. Н. Кочетов, Л. Е. Кошечкина, Б. И. Ростоцкий, Г. А. Товстоногов, А. Я. Трабский, А. З. Юфит. В составлении тома принимали участие сотрудники ЦГАЛИ К. Н. Кириленко, О. А. Холмянская, В. П. Коршунова, С. Ю. Малахова, М. Г. Петрова, Н. В. Саводник.

Александр Петрович Довженко — один из классиков советской кинематографии. Его сценарии, статьи, выступления по вопросам литературы и искусства, его лекции и доклады собраны в 4-томном собрании сочинений, которое подготовили ЦГАЛИ, Институт истории искусств и Союз работников кинематографии СССР. 1-й том открывается автобиографией Довженко; в этом же томе сценарии его фильмов «Звенигора», «Арсенал», «Земля», «Иван», «Аэроград», «Щорс». 2-й том знакомит с литературным творчеством Довженко периода Великой Отечественной войны. В 3-й том включены сценарии «Мичурин», «Зачарованная Десна», «Поэма о море», пьесы и дневники. 4-й том — критика и публицистика.

Составитель издания — Ю. И. Солнцева, главный редактор Ю. Я. Барабаш; члены редколлегии: С. А. Герасимов, Г. Л. Рошаль, М. Ф. Рыльский, Н. С. Тихонов, И. Л. Андроников, С. С. Гивзбург, Ю. С. Калашников, С. В. Дробашенко. От ЦГАЛИ в состав редколлегии входил Ю. А. Красовский. Подготовка текста этого наиболее полного собрания сочинений Довженко — по материалам его архива,

переданного на хранение в ЦГАЛИ Ю. И. Солнцевой, — одна из наиболее крупных публикаторских работ, проведенных ЦГАЛИ в 1965—1969 годах.

Обширное литературное наследие Маяковского хранят ЦГАЛИ, Музей Маяковского, ИМЛИ, Литературный музей. Необходимость учесть все творческие, эпистолярные, биографические материалы поэта, находящиеся на государственном хранении, с каждым годом становилась все настойчивее, ибо неизменно растет число исследователей его творчества. Поэтому ЦГАЛИ совместно с Государственным музеем Маяковского в 1964—1965 годах выпустил два тома научного описания рукописного наследия Маяковского. I том содержит описание «Окон РОСТА» и Главполитпросвета — многокрасочных плакатов на актуальные темы первых лет Советской Республики, созданных Маяковским в сотрудничестве с И. А. Малютиным, М. М. Черемных, А. М. Лавинским и др. II том дает описание рукописей стихотворений, поэм («Облако в штанах», «Хорошо!», «Владимир Ильич Ленин», «Во весь голос» и др.), пьес («Мистерия-буфф», «Клоп», «Баня» и др.), сценариев, статей и очерков; записных книжек, рисунков; афиш и программ литературных выступлений, театральных постановок, кинофильмов; записей голоса Маяковского.

В настоящее время подготовлен к изданию III том, содержащий описание выступлений Маяковского в стенографических и протокольных записях; дарственных надписей и писем поэта и писем к нему (в том числе А. В. Луначарского, А. М. Горького, В. Э. Мейерхольда, Г. Бакалова, Н. Н. Асеева и др.); помет на книгах и записей в альбомах; документов, связанных с литературной деятельностью Маяковского, с работой в театре и кино, с поездками по Союзу и за границей и др. Каждый том снабжен необходимыми указателями — произведений, имен и др.

В подготовке этого справочного издания со стороны ЦГАЛИ участвовали И. И. Аброскина, В. П. Нечаев, К. Н. Суворова, В. А. Черных.

Научно-методическая работа является одним из важнейших звеньев всей научной деятельности архива. Вышли из печати «Методические указания по работе с фондами личного происхождения». В этом сборнике зафиксирован 25-летний опыт работы ЦГАЛИ по комплектованию личных фондов, их экспертизе, научно-технической обработке, каталогизации и другим видам архивной работы. В сборник включено 13 инструкций, правил и других методических пособий, разработанных научными сотрудниками ЦГАЛИ. Большая

работа по редактированию, унификации и объединению пособий в единый сборник проведена методистом архива И. А. Станкевич. Интерес, проявленный архивами, музеями и другими научными учреждениями к этому сборнику как необходимому пособию для изучения методики работы с документальными материалами личного происхождения проявился в том, что тираж сборника полностью разошелся.

Пять лет прошло с момента выхода из печати основного справочника ЦГАЛИ — «Путеводителя» по его литературным фондам. Но архивные богатства ЦГАЛИ растут непрерывно. И вот перед читателем новый (третий по счету) выпуск «Путеводителя», объемом более 30 печ. листов. В нем описаны архивные фонды многих деятелей советской литературы и советского искусства, поступившие в ЦГАЛИ за последнее пятилетие, в том числе А. А. Фадеева, А. С. Макаренко, П. А. Павленко, Е. Л. Шварца, А. Я. Таирова, В. Э. Мейерхольда, А. Д. Дикого, А. А. Яблочниковой, Н. А. Обуховой, Р. М. Глиэра, Н. Я. Мяковского, П. В. Вильямса, К. С. Петрова-Водкина, В. И. Мухиной, А. П. Довженко, а также полученные из-за рубежа материалы Ф. И. Шаляпина, Н. К. Рериха, И. А. Бунина, А. Т. Гречанинова, М. В. Добужинского и др. В «Путеводителе» ЦГАЛИ можно найти также описание фондов творческих союзов: писателей, композиторов, архитекторов; ВТО, Комитета по делам искусств, театров и киностудий; научно-исследовательских институтов и высших учебных заведений, издательств, редакций журналов и газет. Кроме описания хранящихся материалов, «Путеводитель» ЦГАЛИ дает краткие биографические сведения о писателях, актерах, музыкантах, художниках, кинематографистах, а также сообщает данные по истории учреждений и организаций, занимающихся вопросами литературы и искусства.

«Путеводитель» создан коллективом научных сотрудников ЦГАЛИ, редактор Ю. А. Красовский; основную работу по унификации издания проводила В. П. Коршунова.

Готовится новый (четвертый) выпуск «Путеводителя». Комплектование ЦГАЛИ продолжается...

Звонок из Ясной Поляны. 26 сентября 1966 года скончался В. Ф. Булгаков — секретарь Л. Н. Толстого. Осталось его завещание: весь свой личный архив он передает в ЦГАЛИ. В этот же день ст. научный сотрудник И. П. Сиротинская выехала в Ясную Поляну. Свыше 8000 документов, тщательно и аккуратно собранных, расска-

зывают о замечательном человеке, посвятившем свою жизнь изучению творчества великого русского писателя. Среди них рукописи работ о Толстом, воспоминания «Как прожита жизнь», дневники, записные книжки, письма В. К. Бялыницкого-Бирули, Б. К. Зайцева, А. И. Куприна, Н. К. Рериха, С. Т. Копенкова, в альбомах автографы Ромена Роллана, Александра Бенуа, Марины Цветаевой. На фотографиях — И. А. Бунин, А. В. Амфитеатров, А. Б. Гольденвейзер, В. Г. Чертков и др.

К уже хранящимся в ЦГАЛИ архивам В. Г. Черткова и И. И. Горбунова-Посадова присоединился еще один «толстовский» фонд.

Александр Блок и Юрий Шапорин — поэт и композитор: в августе 1919 года А. А. Блок подарил молодому композитору Ю. А. Шапорину третью книгу своих стихотворений, вышедшую в издательстве «Мусагет». Если полистать книгу, сохранившуюся в архиве Шапорина, то нельзя не остановиться на страницах со стихотворением «На поле Куликовом». Все поля этих страниц заполнены карандашными записями, говорящими о работе над музыкой к этому стихотворению. Так началась работа композитора над симфонией-контатой на стихи поэта, задуманной им сразу же по окончании консерватории. Симфония-кантата «На поле Куликовом» была закончена только в 1939 году. В архиве Шапорина сохранилась нотная рукопись композитора и подаренная ему книга с дарственной надписью поэта.

Большой и очень ценный архив Шапорина, содержащий рукописи почти всех его музыкальных произведений, статей, докладов, воспоминания, свыше 2000 писем передан в ЦГАЛИ семьей композитора. Всю работу по привлечению этого архива в ЦГАЛИ проводила ст. научный сотрудник М. Г. Козлова.

500 театральные постановки, 50 лет работы в театрах нашей страны — таков творческий путь одного из известных советских режиссеров, народного артиста РСФСР Николая Васильевича Петрова. Н. В. Петров был большим другом ЦГАЛИ; еще в 1960 году он сам передал в ЦГАЛИ часть материалов своего личного архива. Это начатое им дело завершила Людмила Александровна Скопина, передав и остальную часть его архива. В нем — режиссерские разработки пьес, рукописи исследовательских работ, статей, докладов, лекций, воспоминания, фотографии сцен из спектаклей, письма М. Ф. Аставгова, А. Н. Афиногенова, И. Н. Берсенева, Б. Брехта, К. А. Марджанова, В. Э. Мейерхольда, А. Д. Попова, Б. С. Ромашова, Н. П. Россова, А. Н. Толстого, А. А. Яблочниковой

и других деятелей театра и литературы — всего свыше 7000 документов, ярко характеризующих театральную деятельность крупного советского режиссера.

Рукописи Назыма Хикмета будут храниться в ЦГАЛИ — так решила комиссия по литературному наследию выдающегося турецкого поэта под председательством К. М. Симонова. Более 400 стихотворений, 14 пьес, 4 сценария, первый и последний варианты романа «Романтика», записные книжки, статьи, выступления, рецензии, письма, тысячи фотографий — таков архив поэта, полученный от его вдовы В. В. Туляковой. Около 800 документов, в числе которых рукописи стихотворений, пьес, сценариев, письма, фотографии, альбомы и книги с дарственными надписями, приняты от врача Г. Г. Колесниковой. Критик и переводчик Р. Г. Фиш передал сохраненные им рукописи стихотворений, сценариев, пьес, статей Н. Хикмета и его фотографии. Из Грузии получена пленка с записью выступления Н. Хикмета в Тбилисском дворце пионеров в 1954 году. Эту пленку сохранил и прислал персональный пенсионер П. Г. Петрухин, бывший в те годы корреспондентом Всесоюзного радио.

Работа по собиранию материалов Н. Хикмета для пополнения его личного фонда продолжается. Эту работу с самого начала ведет ст. научный сотрудник С. Ю. Малахова.

Возвратилась на Родину из Франции в мае 1966 года известная певица и пианистка Клеопатра Андреевна Мозжухина (по сцене Клео Карини). Она поселилась в Доме ветеранов сцены. С собой она привезла багаж немалой ценности. В нем находились бережно сохраненные архивы двух братьев Мозжухиных: Александра Ильича, талантливого оперного артиста, и Ивана Ильича, знаменитого артиста кино. Более 2000 фотографий в жизни и в ролях, сценарии, рецензии, письма характеризуют сценическую жизнь замечательных русских артистов. В архиве А. И. Мозжухина обнаружены драгоценные нотные автографы двух песен М. П. Мусоргского с дарственными надписями А. Н. Воробьевой-Петровой и О. А. Петрову, а также альбом с рисунками, приписываемыми М. А. Врубелю, и акварель А. Н. Бенуа «Павловск». Выполняя волю мужа — А. И. Мозжухина, Клеопатра Андреевна передала эти бесценные материалы в дар родной стране.

Русские парижане — гости ЦГАЛИ. В конце 1965 года ЦГАЛИ посетила Анна Александровна Евреинова, вдова известного театраль-

ного деятеля Николая Николаевича Евреинова. Она привезла в ЦГАЛИ архив мужа. Рукописи исследований Евреинова по истории русского театра, режиссерские экземпляры пьес, лекции, статьи, фотографии, программы, афиши, рецензии, письма И. Я. Билибина, М. В. Добужинского, А. М. Ремизова, Е. Н. Рошиной-Инсаровой, С. Ю. Судейкина — таков далеко не полный перечень материалов архива Евреинова. Сейчас Анна Александровна готовит к передаче оставшуюся у нее часть материалов.

В мае 1967 года в ЦГАЛИ гостила племянница композитора А. Т. Гречанинова Нонна Григорьевна Имберх. Ей ценою больших усилий удалось сохранить в годы фашистской оккупации Франции часть архива замечательного русского композитора, оставшуюся после его отъезда в США. Авторские рукописи более двухсот музыкальных произведений различных жанров и разных периодов творчества композитора возвращены на его родину. Среди них опера «Сестра Беатриса», 4-я симфония, романсы «На нивы желтые», «Тишина», сборники детских песен, обработки народных песен, много духовных хоров.

«Парижские находки» И. С. Зильберштейна широко известны советскому читателю. Это итог его трехмесячного пребывания в Париже и неустанных поисков личных архивов выдающихся деятелей русской культуры, уникальных рукописей, шедевров русского изобразительного искусства, писем и фотографий. В серии его очерков, которые печатались в журн. «Огонек», можно прочитать о дневнике А. А. Олениной, замечательных иллюстрациях А. Н. Бенуа к «Капитанской дочке», о рисунках декабристов в альбоме А. И. Давыдовой, о ярких, колоритных эскизах М. В. Добужинского к задуманной М. А. Чеховым постановке «Ревизора», об акварелях П. Ф. Соколова и многих других богатствах, найденных им в Париже.

Во Франции И. С. Зильберштейн нашел также рукописи и письма И. А. Бунина, рукописи и рисунки А. М. Ремизова, фотографии А. И. Куприна, Саши Черного, Д. В. Григоровича, Ф. И. Шаляпина, К. А. Варламова, В. Н. Давыдова, И. Е. Репина; разыскал он и письма Полины Виардо.

Большинство этих бесценных документов, а также привезенные им архивы поэта Е. П. Мещерского, журналистов И. Я. Павловского и А. В. Руманова, искусствоведа С. К. Маковского, писателей А. Т. Аверченко, Н. А. Тэффи и Дон-Аминадо (А. П. Шполянского) — всего около 10 000 документов — И. С. Зильберштейн с согласия владельцев передал в ЦГАЛИ.

Поездку за океан совершила весной 1967 года Елена Карловна Зиллер-Беловицкая. В Лос-Анжелесе живет ее сестра Ксения Карловна Чехова, вдова Михаила Александровича Чехова. Зная, что ЦГАЛИ настойчиво собирает архивы крупнейших артистов и режиссеров русского театра, Елена Карловна передала сестре нашу просьбу о возвращении архива Михаила Александровича на родину. Это предложение совпало с желанием Ксении Карловны, и в книгу поступлений ЦГАЛИ был записан архив М. А. Чехова.

Архив Всеволода Вишневского — один из самых больших фондов ЦГАЛИ: в нем более 5000 единиц хранения, или несколько десятков тысяч архивных листов. Научно-техническая обработка этого архивного Левнафана продолжалась не один год. Сейчас фонд Вишневского стал доступен исследователям. Эту большую работу провели ст. научный сотрудник Н. Р. Яценко.

В фонде В. В. Вишневского большой интерес представляют автографы его основных произведений: «Оптимистической трагедии», «Первой Конной», «Мы из Кронштадта». Многочисленные варианты этих пьес помогают раскрыть творческую лабораторию писателя. Здесь же имеются наброски незаконченной эпопеи «Война», посвященной войне 1914 года. В фонде сохранилось большое количество статей Вишневского о литературе, театре, о военных действиях на фронтах Отечественной войны, об осажденном Ленинграде, о штурме Берлина, о Нюрнбергском процессе и др. Интересны стенограммы выступлений Вишневского по актуальным вопросам развития советской литературы, а также его записи обсуждений сценариев фильма «Мы из Кронштадта», спектаклей «Первая Конная», «Оптимистическая трагедия», «На Западе бой», «У стен Ленинграда» и др. Дневники Вишневского, которые он вел на протяжении всей жизни, отражают политические события наших дней, освещают вопросы литературы и искусства и отношение автора к этим проблемам. Кроме творческих материалов, в фонде имеется большое количество документов о литературной и общественной деятельности Вишневского в писательских организациях, в редакциях журналов и газет, в театре и на радио. Интересны ранние фотографии писателя — военного моряка Балтийского флота, члена экипажа лодки «Ваня-коммунист» Волжской военной флотилии. Большую ценность представляет редкая фотография Вишневского в группе с Дорлес Ибаррури, Мих. Кольцовым, И. Г. Эренбургом, Ал. Толстым, А. А. Фадеевым, снятая в Испании.

Старейший русский писатель С. Н. Сергеев-Ценский (1875—1958) оставил большое рукописное наследие. В его фонде, обработанном ст. научным сотрудником Э. Р. Коган, насчитывается более 300 рукописей, основную часть которых составляют эпопеи: «Преображение России», «Севастопольская страда», «Долой войну», романы «Бабаев», «Невеста Пушкина», «Брусилловский прорыв» и др. Большой интерес для изучения творчества писателя представляют многочисленные тетради с набросками к основным произведениям, его высказываниями о русском языке и литературе.

У Сергеева-Ценского большой круг корреспондентов: А. Н. Андреев, С. Я. Маршак, А. С. Новиков-Прибой, М. М. Пришвин, И. Е. Репин, Н. Д. Телешов, К. А. Тренев, К. И. Чуковский, М. А. Шолохов и др. Среди изобразительных материалов имеется интересная фотография Сергеева-Ценского в группе с И. Е. Репиным, Н. Б. Нордман-Северовой, Л. Б. Яворской, О. И. Дымовым, К. И. Чуковским и др. в гостях у И. Е. Репина в Куоккале (1910). Можно отметить также фотографии Сергеева-Ценского в группе с М. П. Арцыбашевым и С. Г. Скитальцем (1907), в группе с молодыми советскими писателями А. А. Фадеевым, В. П. Катаевым, С. Ф. Буданцовым и др. (1919).

Васса Железнова — В. Н. Пашенная. Этот впечатляющий горьковский образ, созданный одной из замечательных русских актрис, навсегда вошел в историю нашего театра, точно так же как и многие другие сценические образы из русской и советской классики, созданные Пашенной. О своей работе над ними Пашенная рассказала в книге «Искусство актрисы» (1954), рукопись которой с многочисленными дополнениями сохранилась в ее архиве.

Фонд народной артистки СССР В. Н. Пашенной (1887—1962) является одним из интереснейших театральных фондов ЦГАЛИ. В нем рукописи ее статей о театре, о театральном искусстве, воспоминания. Театроведа несомненно заинтересует ее творческая лаборатория — тексты сыгранных ею ролей с ее пометами, разработкой отдельных эпизодов. Среди корреспондентов Пашенной много известных имен; это в первую очередь актеры: А. А. Яблочкина, Е. Д. Турчанинова, В. О. Массалитинова, Е. Н. Гоголева, С. В. Гляцинова, А. К. Тарасова, М. И. Жаров, И. В. Ильинский и др.; из писательских имен назовем Демьяна Бедного, К. А. Тренева, А. А. Фадеева, Б. С. Ромашова, А. Е. Корнейчука и др. С Пашенной переписывались композитор Д. Д. Шостакович, художник К. Ф. Юон, кинематографист И. А. Пырьев. В фонде Пашенной собран обширный биографический материал. Но особенно богато представлена фото-

графическая часть архива — более 700 ее фотографий индивидуальных и в группах с К. С. Станиславским, В. И. Качаловым, О. А. Книппер-Чеховой, В. В. Лужским, А. П. Ленским, А. А. Остужевым, Б. А. Бабочкиным, М. М. Штраухом и многими другими.

Научно-техническая обработка фонда Пашенной произведена ст. научным сотрудником В. Н. Колеченковой.

Архитектурное наследие прошлого, отраженное в архивных материалах, также занимает соответствующее место в хранилищах ЦГАЛИ. Иван Владиславович Жолтовский (1867—1959) — выдающийся советский архитектор, сыгравший большую роль в развитии советского зодчества 20—30-х гг. В его архиве, поступившем в ЦГАЛИ, рукописи его статей и выступлений («О подлинной и ложной красоте в архитектуре», «Каким должен быть центр Москвы» и др.) К нему пишут многие архитекторы, художники, искусствоведы: К. С. Алабян, А. Г. Габричевский, С. В. Малютин, С. Д. Меркуров, В. И. Мухина, И. Д. Шадр, А. В. Щусев и др.; в юбилейные дни его поздравляют И. Э. Грабарь, С. Т. Коненков и Ф. Ф. Федоровский, Ю. А. Завадский и А. Г. Коонен, Г. Г. Нейгауз и многие другие. Особенно обширен раздел биографических документов: здесь материалы о проектировании И. В. Жолтовским Всесоюзного дворца искусств и других общественных зданий в Москве, Таганроге, Сочи, а также списки его архитектурных работ, удостоверения, грамоты, письмо Королевского института английских архитекторов об избрании его почетным членом и др. Фонд И. В. Жолтовского обработан ст. научным сотрудником Э. В. Харольской.

«Стихи Крученых... помощь грядущим поэтам», — писал Маяковский. Соратник Маяковского Алексей Елисеевич Крученых (1886—1968) был не только поэт, но и страстный коллекционер. Им была собрана богатейшая коллекция рукописей, писем многих выдающихся современников; вся эта коллекция уже находится в ЦГАЛИ и частично описана ст. научным сотрудником Н. Г. Королевой. В описи коллекции Крученых тысячи имен. Среди них: Николай Асеев и Виктор Шкловский, Анна Ахматова и Борис Пастернак, Михаил Светлов и Самуил Маршак, Илья Эренбург и Евгений Шварц, Константин Симонов и Александр Твардовский. В коллекции Крученых можно найти рисунки Кукрыниксов, Бориса Ефимова, В. А. Фаворского, А. Г. Тышлера, О. Г. Верейского, фотографии М. Андерсена-Нексе, А. П. Гайдара, П. П. Кончаловского, С. М. Михозлса, Н. К. Черкасова, Д. Д. Шостаковича.

8304 книги с автографами хранятся в библиотеке ЦГАЛИ. Среди них книги, изданные и сто лет назад и недавно еще лежавшие на полках книжных магазинов; на этих книгах — автографы писателей пушкинской поры и молодых советских писателей.

Недавно в библиотеку ЦГАЛИ поступило еще несколько интересных книг с автографами:

Антон Чехов. Рассказы. СПб. 1897.

«Татьяне Львовне Щепкиной-Куперник от старца Антония. 97.20.VIII».

Антон Чехов. Пьесы. СПб. 1897.

«Тюльпану моей души и гиацинту сердца моего милой Татьяне Львовне Щепкиной-Куперник. Мелихово. 98.7.VII. А. Чехов».

Edmond Rostand. La princesse lointaine. Paris. 1895.

"A mademoiselle Tanya, ma "princesse lointaine" dont \* elle a fait sa "Princesse Rêve", — et à laquelle, en Russie, elle a donné sa Gloire! — Son collaborateur lointain Edmond Rostand".\*

Т. Щепкина-Куперник. Письма из далека. М., 1913.

«Той, которая научила меня любить прекрасное и первая открыла моей душе двери и царство светлого идеала — великой М. Н. Ермоловой от Тани — Т. Щепкиной-Куперник. СПб. Май 1913».

В. В. Маяковский. 150. 000. 000. М., 1921.

«Канцлеру — слесарь. Анатолию Васильевичу Луначарскому. Маяковский. 21.V.21 г.».

М. Светлов. Избранные стихи. М., 1932.

«Алексею Крученых — без чудесных чудачков литература немислима. Продолжай им оставаться. М. Светлов. 11/V 42».

Самое тихое место в ЦГАЛИ — читальный зал. Здесь не говорят, здесь шепчут. Тихо шелестят страницы рукописей. В читальном зале работают литературоведы, музыковеды и киноведы, историки и этнографы. Среди них убежденные сединами академики и молодые аспи-

---

\* Эдмон Ростан. Далекая принцесса. Париж. 1895. «Мадемуазель Тане моя «Далекая принцесса», из которой она сделала свою «Принцессу Грезу» и которой она создала славу в России! — Ее далекий сотрудник Эдмон Ростан».

ранты, члены творческих союзов, научные сотрудники различных институтов, работники редакций и издательств, корреспонденты радио и телевидения. Преобладают, конечно, москвичи и ленинградцы, но нередко можно встретить за столиком и исследователя из жаркого Ташкента и заполярного Норильска, дальневосточного Благовещенска и западнопограничного Каменец-Подольска, из Абакана, Карелии, Тамбова и Гарту. Пишутся диссертации, книги, статьи о борьбе КПСС против буржуазной идеологии в первые годы нэпа, о Сергее Есенине и Леониде Андрееве, С. М. Эйзенштейне и С. С. Прокофьеве, о Вере Холодной, о русском балете, об истории Большого театра. В 1966—1969 годах вышло много книг, напечатанных по материалам ЦГАЛИ (П. Пугаенко. «А. В. Луначарский и литературное движение 20-х годов», В. Костин. «Петров-Водкин», Н. Чушкин. «Гамлет — Качалов», Т. Маевская. «Идейно-художественные искания С. М. Степняка-Кравчинского» и др.). Широко использованы материалы ЦГАЛИ в недавно завершенных академических собраниях сочинений А. И. Герцена и И. С. Тургенева. В читальном зале ЦГАЛИ работал народный артист СССР Г. В. Александров над подготовкой нового, озвученного варианта фильма «Октябрь»; его киноколлега Абрам Роом искал материалы для будущего фильма об И. А. Бунине; а Эраст Гарин — для своей книги воспоминаний Цгалийский список «Путешествия из Петербурга в Москву» А. Н. Радищева привлек внимание Г. П. Шторма. Над творческим наследием Анны Ахматовой работал академик В. М. Жирмунский, над рукописями Михаила Светлова — З. С. Паперный. В. Н. Кнущевецкий изучал нотные рукописи И. О. Дунаевского, а Е. М. Шатрова занималась архивом Н. М. Радина. Наши постоянные друзья — сотрудники «Литературного наследства» широко используют материалы ЦГАЛИ для очередных томов, посвященных истории советской литературы. Готовятся телепередачи о В. В. Маяковском, М. А. Светлове, И. А. Ильфе и Е. П. Петрове. Фондом Н. Г. Чернышевского интересуются кинематографисты, приступающие к постановке фильма «Особенный человек». Но есть темы и неожиданные, например, «Русские женщины-путешественницы», «О распространении учения Ч. Дарвина в России», «История острова Валаама на Ладожском озере» и др.; редакция газеты «Советская торговля» вдруг заинтересовалась кулинарными рецептами, собранными за много лет известным мемуаристом генерал-лейтенантом А. А. Игватьевым. Можно смело сказать, что круг интересов наших исследователей необычайно широк, точно так же как их профессиональный профиль; и все же они находят в ЦГАЛИ то, что им нужно.

Работой читального зала ЦГАЛИ руководит ст. научный сотрудник А. Н. Важенкова.

Имя Аркадия Гайдара знает каждый школьник. И поэтому естественно, что наши скромные (пока!) фотовыставки с названием «А. Гайдар» имеют наибольшее распространение. За сравнительно короткий срок они разошлись более чем в 100 экземплярах. Фотокомплекты выставок документальных материалов мы начали создавать 8 лет назад. Наши первые комплекты («А. П. Чехов», «А. И. Герцен», «И. О. Дунаевский») были подготовлены к юбилеям, знаменательным датам и распространялись по домам культуры, народным университетам и школам. Именно школы оказались наиболее активными потребителями наших комплектов, и поэтому дальнейшая тематика фотокомплектов в какой-то степени определилась интересами школьников: «Н. А. Островский», «М. Ю. Лермонтов», «В. В. Маяковский», «А. С. Макаренко» и др. Подготовлен и фотокомплект «А. М. Горький и советская литература». Эту работу архив будет продолжать и в дальнейшем, откликаясь на все крупные события в нашей культурной жизни. Основную работу по подготовке фотовыставок проводит ст. научный сотрудник М. И. Крылова.

Наши встречи с писателями, актерами, художниками, учеными Москвы были особенно многочисленны в 1967—1969 годах. Они происходили в Центральном доме литераторов, Центральном доме художников, в Доме ученых, в других научных учреждениях и творческих организациях.

Вечер в Центральном доме работников искусств готовился для очень серьезной и высококвалифицированной аудитории — для Клуба любителей книги, который существует уже много лет. В программе было и общее ознакомление с ЦГАЛИ (Н. Б. Волкова), и экскурс в неопубликованную переписку А. А. Блока с Л. Д. Блок (К. Н. Суворова), и рассказ о творческих взаимоотношениях С. М. Эйзенштейна и В. Э. Мейерхольда (Ю. А. Красовский), и сообщение о неопубликованных письмах Ф. И. Шаляпина (Э. В. Харольская), и «Путешествие в архив М. А. Светлова» (В. В. Кулешова). Кроме того, были прочитаны неопубликованные письма писателей, композиторов, артистов, отрывки из их воспоминаний; в заключение вечера была показана большая подборка кинодокументов о деятелях литературы и искусства.

Эта программа с небольшими изменениями была повторена в Государственной библиотеке СССР им. В. И. Ленина и в Госплане СССР.

Встречи в стенах архива с интересными людьми, их рассказы о прошлом, о своем творчестве стали традицией в ЦГАЛИ. Неоднократно бывал в ЦГАЛИ М. И. Ромм: он много говорил о работе над своими фильмами. Сергей Смирнов поделился своими литературными

планами, рассказал о героических событиях Великой Отечественной войны. Анна Ахматова читала сотрудникам ЦГАЛИ свои стихи, Лев Славин свои рассказы и воспоминания, Сергей Юткевич говорил о том, как создавался фильм «Ленин в Польше». Автор пьесы «Народовольцы» А. П. Свободин поделился со слушателями своими мыслями о «документальной драме». Яркими, острыми были всегда выступления Н. П. Акимова по самым разнообразным вопросам театральной жизни. Сотрудники архива слушали воспоминания Л. Д. Снежницкого об его встречах с А. Д. Диким, М. М. Садовского об артистической семье Садовских. С устными рассказами выступали Зиновий Паперный и Сергей Львов. О первых днях Великой Отечественной войны вспоминала Е. М. Ржевская, закончившая свою беседу рассказом о штурме Берлина и розысках трупа Гитлера. Обычно эти встречи заканчивались оживленным обсуждением и спорами. Многие из выступлений наших гостей записывались на магнитофонную ленту и таким образом становились литературными «документами».

## **ВСТРЕЧИ С ПРОШЛЫМ**

**Редактор Н. А. Арзуманова**

**Художник А. М. Пономарева**

**Художественный редактор**

**Н. Л. Юфина**

**Технический редактор В. А. Авдеева**

**Корректор Л. М. Логунова**

Подп. к печ. 8/XII-71 г. Форм. бум. 84×108<sup>1/32</sup>  
Физ. печ. л. 12,0+16 вклеек. Усл. печ. л. 21,84.  
Уч.-изд. л. 20,32. Изд. инд. ИЗ-487. Тираж  
75 000 экз. Цена 1 р. 19 к. Бумага № 3,

Издательство «Советская Россия».  
Москва, пр. Сапунова, 13/15.

Книжная фабрика № 1 Росглаволиграфпрома  
Комитета по печати при Совете Министров  
РСФСР, г. Электросталь Московской области,  
Школьная, 25. Заказ № 2871.

*Уважаемые товарищи!*

*Отзывы об этой книге просим направлять по адресу: 125212, Москва, Ленинградское шоссе, дом 50, Центральный государственный архив литературы и искусства СССР.*