

Виктор Борзенко

Максим Горький

и Театр имени Вахтангова

«**Смотрите же,
чтоб было
посмешней**»

**«Смотрите же,
Максим Горький и Театр имени Вахтангова чтоб было
посмешней»»**



Издание Государственного академического
театра им. Евг. Вахтангова

«Смотрите же,
чтоб было
посмешней»»

Виктор
Борзенко

Максим Горький и Театр имени Вахтангова

Москва
«Театралис»
2019

УДК 821.161.1.09-2+792.2(470-25)
ББК 83.3(2=411.2)6+85.334.3(2)6
Б82

Виктор Борзенко

«Смотрите же, чтоб было посмешней». Максим Горький и Театр им. Вахтангова.
М.: Театралис. 2019. – 156 с. : илл.

В книге, основанной на документах и мемуарах, восстанавливается история дружбы и сотрудничества Максима Горького и Театра им. Вахтангова, начавшаяся с постановки спектакля по пьесе «Егор Булычов и другие». Некогда популярный сюжет с годами забылся, однако не утратил своей значимости. И сейчас, с высоты XXI века, являет собой интереснейшую страницу, как в истории Театра им. Вахтангова, так и в судьбе самого Горького. Незадолго до смерти писатель передал вахтанговцам для постановки еще одну свою пьесу «Достигаев и другие».

В последующие годы Театр им. Вахтангова еще не раз обращался к творчеству Горького, неизменно подчеркивая свою дружескую приязнь. И всякий раз театр «вскрывал» эти произведения с живой интонацией времени, ведь у каждой эпохи — свой Горький.

ISBN 978-5-902492-47-4

© Борзенко В.В., текст. 2019
© Осенева А.Б., дизайн. 2019
© Государственный академический театр
имени Евг. Вахтангова. 2019
© Издательство «Театралис». 2019

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие	6
«К нам приехал Горький»	8
Первая встреча с писателем	9
«Столовая в богатом купеческом доме»	16
Мечты и планы Павла Антокольского	26
«Егор Булычов» Бориса Захавы	32
«Смотрите же, чтоб было посмешней»	33
«Этого нельзя, это вы уберите»	40
«Все старались убедить Алексея Максимовича...»	50
После премьеры	58
«Спектакль у вахтанговцев мне очень понравился»	59
У микрофона — Щукин	66
Сотрудничество продолжается	70
«Режиссёры не берутся за эту постановку»	71
Двойная игра	74
Нагоняй от Горького	78
Неоконченная пьеса	84
Власть компромиссов	86
«Плохая ваша медицина»	87
«Жизнь оборвалась на полном ходу»	94
«Зачем же ставить себя под удар?»	98
Диалог поколений	100
«Лукьянов неохотно согласился работать»	101
«Перевожу со шведского рассказ „Коновалов“»	110
Биография страны в зеркале сцены	116
Эпилог	148
Именной указатель	150

В одном из очерков 1920-х годов Максим Горький называет Евгения Вахтангова «почти гениальным режиссером». Он спешит оставить о нем след, рассказать читателям, но, отправляя материал в редакцию, получает трагическое известие. «Только что узнал, — пишет он, не скрывая горечи, — Вахтангов уже скончался».

Произошло это в 1922 году. Евгению Богратионовичу было всего 39 лет. Он только недавно заявил о себе как первоклассный режиссер, сформировал свою Студию (впоследствии на ее основе возникнет театр) и получил от властей для спектаклей национализированный особняк на Арбате. Наступало время расправить плечи, сплотить вокруг себя учеников и двигаться к новым высотам, однако судьба распорядилась иначе. Горький считал, что режиссер умер «от непосильной работы». В самом деле, у многих современников складывалось такое же впечатление (трудоголизм вкупе с колоссальной увлеченностью театром были налицо), но все же причиной смерти стала неизлечимая болезнь.

Вахтангов умер раньше своих блистательных учителей, не успел осуществить и половины намеченных планов, среди которых была и постановка спектаклей по пьесам Горького. Хорошо известна симпатия Евгения Богратионовича к творчеству писателя (сохраним интригу; подробнее об этом — в главе «*Перевожу со шведского рассказ „Коновалов“*»). И то, что симпатия была обоюдной — не возникает сомнений. Горький помнил Вахтангова начинающим артистом, видел некоторые его постановки, а главное — даже много лет спустя с удовольствием посещал Театр им. Вахтангова, наблюдая

как бережно и со вкусом бывшие ученики развивают идеи своего выдающегося предшественника.

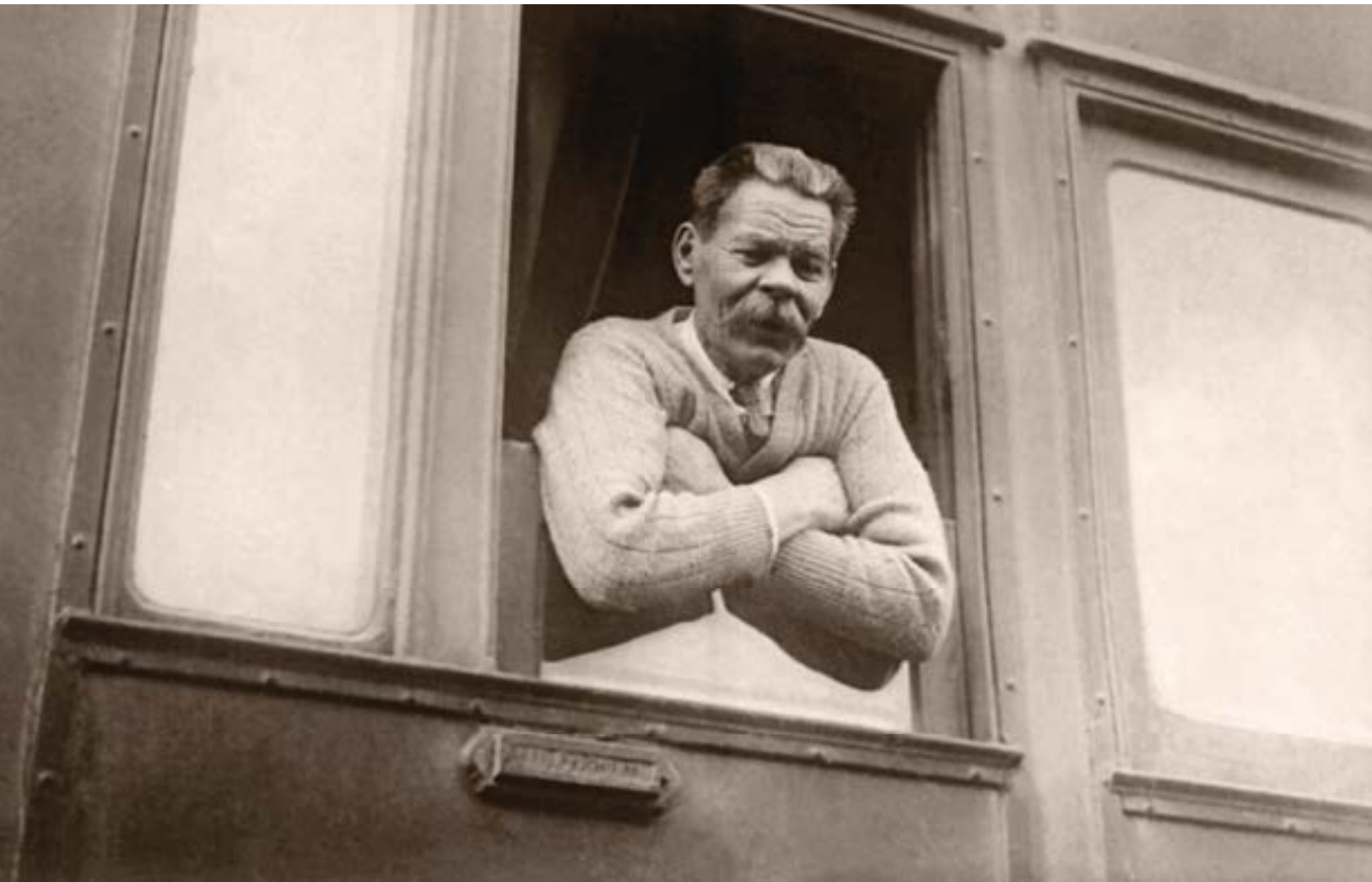
Летом 1931 года во время визита в Москву (писатель жил тогда в Сорренто) он неожиданно появился в зрительном зале театра и, посмотрев первое действие «Льва Гурыча Синичкина», уже в антракте предложил вахтанговцам для постановки свою новую пьесу. Вскоре выяснилось, что Горький и вовсе предлагает театру поставить задуманную им трилогию (в нее входили «Егор Булычов и другие», «Достигаев и другие», а также в итоге ненаписанная пьеса «Рябинин и другие»).

Книга, которую читатель держит в руках, — попытка реконструировать отношения Театра им. Вахтангова с Максимом Горьким, поскольку это сотрудничество оставило довольно значительный след в истории театра и литературы.

Писатель не раз посещал репетиции, встречался с артистами, вносил свои коррективы, дописывал диалоги героев, а постановка «Егора Булычова» с Борисом Щукиным в заглавной роли по праву считается одной из лучших на советской сцене тридцатых годов. Все эти факты отразились в богатом документальном наследии, хранящемся в Музее Театра им. Вахтангова (оно и составляет основу данного издания). Впрочем, не только довоенный «Егор Булычов», но и постановки по пьесам Горького, появившиеся на Вахтанговской сцене в последующие годы, отличались примечательной актуальностью: театр «вскрывал» их с живой интонацией времени, а у каждого времени, разумеется, — свой Горький.

Выражаю сердечную благодарность директору театра Кириллу Кроку и художественному руководителю Римасу Туминасу за поддержку идеи этой книги, научным сотрудникам Музея — Ирине Сергеевой и Маргарите Литвин, а также доктору искусствоведения Дмитрию Трубочкину.

Виктор Борзенко



«К нам приехал Горький»

Первая встреча с писателем

Субботним вечером 13 июня 1931 года перед началом спектакля «Лев Гурыч Синичкин» администратор сообщил артистам, что в театр приехал Максим Горький. Весть прозвучала неожиданно в особенности потому, что начиная с 1928 года пролетарский писатель жил в Сорренто, лишь изредка посещая Советский Союз.

Через несколько минут об этом визите знали даже те вахтанговцы, которые не были заняты в спектакле. Администратор, вооружившись служебной записной книжкой, набирал домашние номера телефонов:

— К нам приехал Горький. Приходите! — торопливо говорил он и звонил следующему. Событие.

Актриса Нина Русинова, проживавшая в Большом Лёвшинском переулке — в кооперативном доме, построенном в 1928 году для первого поколения вахтанговцев — прибежала в театр, когда спектакль едва только начался.

1

Цит. по: Русланов В.Л.
Дом в Лёвшинском. М., 2008.
С. 160.



До этого я никогда не видела Горького, — напишет она в мемуарах. — Я завидовала тем людям, кто знал его близко. Этот сильный и непримиримый человек восхищал меня. И вот я имею возможность видеть Горького у нас в театре, беседовать с ним. Его высокая тонкая фигура с угловатыми широкими плечами, неторопливые движения, несколько сумрачное выражение лица, вероятно, скрывавшее застенчивость, басистый голос с характерным ударением на «о», большая внутренняя собранность — все это приковывало напряженное внимание к нему¹.

Вместе с ним были его невестка Надежда Пешкова, секретарь Петр Крючков, глава Госиздата Арташес Халатов и дочь выдающегося певца, актриса Ирина Шаляпина. В антрактах Горького с делегацией принимали в директорской ложе. Заглядывали туда и участники спектакля. Последующее известно из описаний артиста Льва Русланова:



Алексей Максимович казался немного усталым, но был оживлен, с интересом смотрел спектакль и за чаем в общей беседе много говорил о театре, о репертуаре, о необходимости играть комедию.

— Надо, чтобы в спектакле был смех, чтобы зритель смеялся. Смех воодушевляет, это — проявление силы и здоровья, — сказал он.

Мы обратились к нему с просьбой посоветовать нам, что ставить.

— Комедии Шекспира, Островского надо ставить, — ответил он.

— А из современных авторов?

Алексей Максимович на минуту задумался, что-то соображая, и вдруг медленно, точно разговаривая сам с собой, сказал:

— Да, вот есть один автор, есть одна пьеса, можно ее посмотреть, может быть, вам она подойдет.

— Какая пьеса? — заинтересовались мы.

— Да так... один неизвестный автор, — нехотя ответил А.М. и обратился к П.П. Крючкову: «Я подумал было, может быть, им показать „Булычова“».

П.П. Крючков утвердительно наклонил голову. Тесной гурьбой мы придвинулись к Алексею Максимовичу и начали его оживленно спрашивать об этой пьесе, об авторе, но он опять нехотя и, как будто неуверенно, повторил:

— Да автор он неизвестный, пьеса новая, вот почитаете, тогда поговорим.

— А когда можно почитать?

— Мы сговоримся. Как-нибудь на днях. Может быть, вместе почитаем. Только не знаю, подойдет ли. Как вы думаете? — спросил он А.Б. Халатова.

— Это очень интересно, — ответил А.Б. Халатов и, как мне показалось, хитро улыбнулся. — Мы, Алексей Максимович, вместе с ними к вам приедем на днях на дачу, и вы им покажете пьесу.



Николай Петров / ТАСС

«К нам приехал Горький»

— Ну, что ж, можно, — согласился Алексей Максимович. — Собирайтесь компанией и приезжайте ко мне.

На другой же день я был у А.Б. Халатова, чтобы сговориться о поездке к Алексею Максимовичу.

— Нам показалось, — сказал я А.Б. Халатову, — что эта пьеса...

— Это пьеса самого Алексея Максимовича, — докончил за меня А.Б. Халатов.

О Халатове следует сказать отдельно. В 1930-е годы имя его на слуху. Бессменный член ВЦИК и Моссовета, председатель всевозможных (преимущественно продовольственных) комиссий и коллегий, с молодости заявил о себе как сын революции, где было не только следование марксизму, но и организация продотрядов и карательных экспедиций (в том числе во время голода в Поволжье). Как председатель правления Госиздата и ОГИЗа (Объединение государственных книжно-журнальных издательств), сыграл колоссальную роль в идеологизации советской литературы и становлении цензуры. Именно Халатов в 1929 году запретил журналу «Печать и революция» опубликовать приветствие по случаю 20-летия творческой деятельности Маяковского. По его



Дача в Горках «заменила»
писателю итальянский курорт

приказу уже напечатанная страница была вырезана из всех пяти тысяч сброшюрованных экземпляров. Кроме того, он гневно обвинил редакцию в том, что она дерзнула назвать «попутчика» Маяковского великим революционным поэтом, и требовал установить автора столь «возмутительного приветствия».

В 1931 году Халатов по-прежнему в фаворе. Его имя носят Театр детской книги и школа ФЗУ (т.е. фабрично-заводского ученичества) в Москве. Он мнит себя душеприказчиком Горького, прекрасно зная, что каждое новое произведение официально признанного пролетарского писателя будет проходить через него. И, судя по приведенной выше цитате, Халатов фактически одобряет порыв Горького предложить пьесу Театру им. Вахтангова.

Проходят три недели, и вахтанговцы действительно едут в Горки-10 — на ту самую дачу, которую советское правительство предоставило писателю в безвозмездное пользование. На деле двухэтажный загородный дом

с изящной колоннадой, огромными окнами, мраморными лестницами и анфиладой богато обставленных комнат, ничем не отличался от дворца (национализированное имение коннозаводчика Ивана Морозова).

Алексей Максимович, загорелый, в мягкой светло-синей рубашке, встречал немногочисленных (из-за отпуска) гостей у входа. Делегацию составляли руководители театра, артисты Василий Куза, Константин Миронов, Лев Русланов и заведующий постановочной частью Иван Баранов. Позже Русланов опишет подробности той встречи:



Крепко пожав всем нам руки, он приветливо улыбнулся и сказал:

— Хорошо, что приехали. Устали с дороги. Хотите, может быть, отдохнуть, выпить чего-нибудь холодного?

Мы поблагодарили и попросили разрешения вымыть руки. Он провел нас к умывальнику, подождал нас на ступеньке лестницы во второй этаж и, мягко ступая, пропустив нас вперед, ввел в свой кабинет. Это была большая светлая комната. Около окна стоял простой письменный стол, покрытый светло-синим сукном, на нем книги, газеты, рукописи, исписанные листы бумаги.

Усадив нас вокруг стола, он стал быстро переставлять на столе книги, перекладывать бумагу, доставать папиросы.

— Курите? — спросил он. — Вот папиросы, спички. Да-а... — вдруг перебил он сам себя. — Вот какая история с географией.

Он сел за стол. Мы смотрели на него, заражаясь его волнением еще больше. Наступила маленькая пауза. Он быстро закурил, положил зажженную спичку в пепельницу, она зажгла другие спички, вспыхнул огонь, и мне показалось, что А.М. не заметил этого.

— Да, так вот какие дела, — сказал он, перелистывая рукопись, которая лежала перед ним. — Давно не читал я своих драматических произведений. Можно начинать?

— Пожалуйста, Алексей Максимович, — ответили мы и затаили дыхание.

— Называется пьеса «Егор Булычов и другие», — с трудом сдерживая волнение, начал Алексей Максимович. — Название такое... условное, может быть, придется переменить.

Мне приходилось слышать многих авторов, читавших свои пьесы, но никогда я не видел, чтобы автор так волновался.

Он прочитал список действующих лиц и начал читать пьесу:

«АКСИНЬЯ. Ох, Шурка, спишь ты...

ШУРА. Не шипите, не поможет...»

Читал он негромко, как будто нехотя, ничем не подчеркивая характеры действующих лиц, много курил, все время зажженные спички оставлял догорать в пепельнице, и я понял, что это, по-видимому, одна из его привычек. Кроме нас в комнате были Е.П. Пешкова, П.П. Крючков и работник Государственного издательства Владимир Михайлович (фамилии его не помню). Иногда во время чтения у Алексея Максимовича начинался кашель, он торопился откашляться. Кашель мешал ему, он глубоко вздыхал, набирал воздух и продолжал чтение.

Мы сидели, впившись в него глазами, не пропуская ни одного его движения, взгляда, которым он изредка окидывал нас.

Замечательный язык, образный, наполненный музыкой, силой и страстью, сразу же зачаровал нас. Сочные, живые образы, сложная паутина человеческих взаимоотношений, личная и социальная трагедия Егора Булычова глубоко волновали нас:

— Ну, как, годится?

...мы сразу в один голос радостно ответили:

— Да, Алексей Максимович. Дайте, дайте нам вашу пьесу.

Он вздохнул, устав от чтения, и, затянувшись папиросой, медленно ответил:

— Хорошо. Пожалуйста. Берите.

— А роли есть, как по-вашему? Я ведь драматург плохой. Играть есть чего? — спрашивал он нас.

Наши впечатления и оценки были единогласны. Мы заявили от имени театра, что берем пьесу немедленно в работу.



Через несколько дней после встречи дирекция театра направила Горькому письмо с просьбой прислать им копию «Булычова», обещая осуществить постановку к маю 1932 года. Он выслал машинописный экземпляр, но что значит актерская среда. Сразу по возвращении из отпуска многие вахтанговцы, которые не успели в июне навестить писателя в Горках, просят устроить для них отдельную читку — всем хочется услышать произведение из уст классика (в числе участников — Борис Захава, Рубен Симонов, Борис Щукин, Павел Антокольский, Освальд Глазунов и др.).

На сей раз встреча проходит в московском доме — роскошном особняке Рябушинского на Малой Никитской, 6, куда, по предложению правительства, писатель вселился в мае 1931 года — сразу по возвращении из Сорренто.

По свидетельству Щукина, во время читки Горький был «необычайно взволнован, с трудом преодолевал смущение, у него дрожали пальцы, голос был тих и часто срывался»². По окончании он спросил: «Ну, как, устали?» В ответ раздались благодарные аплодисменты.

«Столовая в богатом купеческом доме»

Действие пьесы развивается в 1916–1917 годах, то есть вскоре после начала Первой мировой войны и незадолго до начала революции. Главный герой — богатый промышленник Егор Булычов — тяжело заболел и, предчувствуя смерть, сожалеет, что жил неправильно. «Не на той улице жил». То есть с чуждыми по духу людьми. Из последних сил он спорит с проворовавшимся управляющим Башкиным, духовным наставником попом Павлином, членами семьи и близкими, которые с железной хваткой начинают делить наследство... Он понимает, что война — трагическая ошибка; от нее погибнет не только империя, но и люди. И в то же время Горький наделил Булычова почти своим собственным характером, и эта черта делает пьесу на порядок выше других произведений для сцены, которые Алексей Максимович написал в тридцатые годы.

Дело в том, что Булычов так же, как и Горький, обеспокоен вопросом неизбежного конца человеческой жизни. Его герои не раз размышляли о том, как это я, такой единственный, замечательный и столько сделавший, умру? Как это, человек — венец творения, и смертен? Но в «Егоре Булычове» эта тема накладывается на проходящую фоном гибель империи и потому звучит особенно остро. Это драма обреченности больного человека, вопль протеста против биологического закона. Умирает человек, привыкший к кропотливому честному труду, а положиться не на кого. Он умирает собственной смертью, равно как умрет и капитализм, состоящий из людей черствых и невежественных.



Встреча Горького
с ваханговцами — «стандартный»
сюжет советской фотохроники

Впрочем, к сюжету мы еще вернемся. Примечательно другое. Пьесу про обреченное царство и обреченного человека в нем Горький начинал писать в Сорренто незадолго до возвращения в Советский Союз, но точку поставил в Москве. И что-то пронзительно-личное послышалось уже в первой ремарке, когда Алексей Максимович зачитал экспозицию действия:

”

Столовая в богатом купеческом доме. Тяжелая громоздкая мебель. Широкий кожаный диван, рядом с ним — лестница во второй этаж. В правом углу фонарь, выход в сад.

Далее автор перешел к чтению пьесы, но у вахтанговцев не оставалось сомнений в том, что действие «Булычова» он перенес в свой особняк — особняк миллионера Рябушинского. Здесь была точно такая же столовая с широким диваном и громоздкой мебелью, а буквально за дверью виднелась ажурная мраморная лестница «во второй этаж». И все уже знали, что Горький в силу неважного своего самочувствия никогда по ней не поднимается (сердцебиение, одышка) — все писательские комнаты располагаются внизу: здесь и личный его кабинет, и спальня, и библиотека. Разве что столовая — общая для всех членов семьи. И есть еще одна комната вблизи кабинета, это комната секретаря Петра Крючкова (он живет тут же). Остальные обитатели дома, включая гувернантку Олимпиаду Черткову, занимают второй этаж. Имея среднее медицинское образование, Олимпиада Дмитриевна была медиком по призванию, всегда находилась рядом с Алексеем Максимовичем и еще до прихода врачей умела принять необходимые меры. Она строго следила за неукоснительным выполнением Горьким строжайшего режима дня, чем, несомненно, продлила ему жизнь. Полноправным же хозяином второго этажа являлся сын писателя Максим Алексеевич. Он жил вместе с женой Надеждой и дочками Марфой и Дарьей³.

3

Дарья Максимовна Пешкова
(род. 12 октября 1927)
с 1949 года — актриса Театра
им. Вахтангова.



Сегодня в доме Горького — мемориальный музей

В пьесе есть эпизод, где Егор Булычов, хорохорясь и превозмогая подступающую боль, намеревается выпить померанцевой водки — идет к буфету, но дверца не отпирается. «Заперли, черти. Эки свиньи! Оберегают. Похоже, что я заключенный. Арестант... вроде», — говорит он под занавес первого действия.

Горький тоже чувствовал себя арестантом. Литературный критик Александр Воронский рассказывал, что





Особняк Рябушинского.
Здесь Горького навещали
многочисленные
гости — от деятелей
культуры до первых лиц
государства

однажды за ужином Алексей Максимович попросил коньяку, но когда ему отказали — стукнул граненой чернильницей об обеденный стол. На скатерти образовалась лужа, а он сидел и размешивал в чернилах сливки. Похожим чудаковатым образом в минуты отчаяния ведет себя и Егор Булычов (в очередной раз удивляешься, как органично сплетаются в пьесе голос героя и голос автора), но если говорить о самом Горьком, то причина подобного поведения заключалась, видимо, не только в тревожных предощущениях от надвигающегося финала, но еще и в том, что дом, предоставленный советским правительством, стал для него фактически золотой клеткой. Не дом, а тюрьма, ведь с момента вселения в особняк каждый шаг Алексея Максимовича был под контролем Ягоды: у двери сидел комендант (из числа чекистов, конечно же), к которому поступала вся корреспонденция писателя. За внешним размахом и барской роскошью скрывалась совершенно другая, непарадная жизнь. И думается, что вахтанговцы со временем это поняли. Но все же особняк оставался символом величия — домом писателя, труды которого Сталин называл образцовыми.

Это была не только попытка «купить» Горького, как утверждали враги и завистники, но и дальновидная стратегия, смысл которой заключался в установлении возможно полного контроля над контактами, звонками и корреспонденцией писателя, — пишет Любовь Суматохина в комментариях к письмам Алексея Максимовича. — Дом и дача выполняли также представительские



Горький
с Петром Крючковым
(слева) и Генрихом
Ягодой

функции: на Малой Никитской и в Горках члены правительства встречались с писателями, учеными; там проходили заседания редколлегий книжных серий, проектов и журналов, созданных по инициативе Горького. Здесь были созданы все условия для более частых встреч Сталина с писателем. В 1931 г. Сталин нередко приезжал в дом Горького в сопровождении членов правительства⁴.

Впрочем, особо пристальное внимание к себе со стороны властей Горький испытывал уже давно. Но наиболее отчетливо это проявилось в 1930 году, когда писателя, оставшегося в Сорренто и не запланировавшего визит в СССР, стали одолевать расспросами люди из окружения Сталина.

4

Горький М. Полное собрание сочинений и писем. В 24 т. Т. 20. Письма август 1930 — ноябрь 1931. М., 2018. С. 376.



За этот год мы издергались, уж не рады были звонкам из Москвы, — говорил сын писателя Максим. — Горький нервничал после каждого такого разговора⁵.

В 1931 году по прибытии в столицу тревога усилилась. Осенью он пишет Ромену Роллану:

В этом году мой визит в Союз Советов был уже не визитом наблюдателя, а поездкой работника.

Точнее не скажешь. К Горькому тянутся тысячи невидимых нитей, и во всем он чувствует себя если не главным, то уж точно ответственным. Ведь помимо кураторства многочисленных изданий, встреч с пролетарскими писателями, заседаний во всевозможных комиссиях и комитетах, сбора материала для дальнейших трудов, редактирования собственных произведений, переписки с самым разнообразным кругом лиц, Горький считал себя обязанным откликаться на человеческую боль и беду. В дневнике Льва Русланова есть запись:

Летом 1931 года на даче под Москвой я случайно встретил одну свою знакомую, которую давно потерял из виду. Она рассказала мне о своей жизни, скитаниях, смерти мужа, болезнях детей, о том, что у нее было безвыходное материальное положение. Она находилась далеко от Москвы. Она стремилась домой, но все ее усилия были тщетны.

— Что мне было делать. Я написала письмо одному человеку, прося его помощи. Я не надеялась на ответ и отклик. Послав письмо, я стала страшно сожалеть, раскаиваться, что послала его. Это было безумие с моей стороны. Но представьте себе, случилось чудо. Я получила ответ. Он помог мне вернуться домой,

5

Там же.

прислал денег, помог найти работу. Теперь я здесь, дома, работаю.
Дети со мной, здоровы... Теперь всё хорошо...
Глаза ее наполнились слезами, которые она старалась скрыть,
жмурясь на солнце. Помолчав, она тихо добавила:
— Это был Горький...⁶



Но всё это — общий фон. Факты и события, позволяющие лучше понять, что представляла собой жизнь Горького к моменту встречи с вахтанговцами.

Итак, 21 августа 1931 года Алексей Максимович прочитал «Егора Булычова». Сохранились фотографии: писатель в окружении артистов стоит перед фасадом своего особняка. Пасмурный день, но не холодно — мужчины в костюмах, дамы в летних платьях и босоножках. Все окружили Горького, внимательно смотрят на него, словно ждут какой-то важной реплики, которая может прийти в голову только выдающемуся человеку. На лицах улыбки, хотя фигуры напряжены, неестественны. Кадр, конечно, постановочный, снятый, как полагалось, для официальной хроники, но пленка запечатлела важные детали. Во-первых, встреча неспроста проходила днем: писатель придерживался строгого графика, работая над собственными произведениями с 9 утра до 14 часов. Это было свято (самое продуктивное время суток!). Далее после обеда он отвечал на письма бесчисленных корреспондентов, редактировал рукописи, готовился к заседаниям и лишь в исключительных случаях устраивал деловые встречи. Читка «Булычова» — исключительный случай. Праздников и выходных в доме не существовало. Самодисциплина довлела над всем и, по словам писателя, рождала вдохновение, которое и является наградой за каждодневный труд. Результатом такой работы стали 25 томов только художественных произведений, не считая статей и писем.

Во-вторых, обращает на себя внимание излишняя «правильность» постановочного кадра. Рассматриваешь фотографию, но глаз сопротивляется: официоз, излишний пафос. И в самом деле, при внимательном чтении

6

Цит. по: Русланов В.Л.
Дом в Лёвшинском. М., 2008.
С. 170.



В день встречи вахтанговцев
с писателем. 21 августа 1931 года

7

Захава Б. Искусство
исключительной силы
// Вахтанговец. 1937. 2 окт.

8

Там же.

архивных документов убеждаешься, что поводов для радости в тот летний день у вахтанговцев было немного.

По свидетельству Бориса Захавы, читка вызвала растерянность и недоумение, поскольку Горький лишил свой сюжет «внешнего действия, занимательной интриги, внешне-интересной фабулы»⁷. Всё это компенсировалось, конечно, «напряженнейшим внутренним сценическим действием»⁸, но такой стиль противоречил режиссерской традиции Театра им. Вахтангова, отличавшейся остротой формы, гротеском, тяготением к «праздничности». И даже годы спустя Борис Евгеньевич вспоминал о том дне без особого восторга:



Мы собрались в большой столовой за длинным обеденным столом, в торце которого сел Алексей Максимович. Он нещадно курил одну сигарету за другой и, по-видимому, очень волновался. Читал он от волнения плохо, недостаточно внятно, все время курил и прихлебывал чай. Когда он кончил, все вышли в садик около дома, чтобы немного вдохнуть свежего воздуха, покурить и обменяться впечатлениями. Обмен этот происходил главным образом при помощи мимики. Разводили руками. Пожимали плечами. Старались делать это не очень заметно. Пьеса почти никому не понравилась. Всем показалась она нетеатральной, бездейственной. На протяжении трех актов умирает строптивый и озорной человек и никак не может умереть. Вот, казалось бы, и всё содержание.

Однако два человека среди нас были увлечены пьесой. Это были [поэт, литератор, режиссер] Павел Григорьевич Антокольский и [директор театра, артист] Освальд Глазунов. Мы их сейчас же мобилизовали на выступление в качестве первых ораторов, остальные всячески старались уклониться.

Антокольский и Глазунов высказали свое положительное впечатление от пьесы. Горькому показалось этого мало. Он попросил высказаться и других. Другие говорили неопределенно и уклончиво. Однако ушли мы, получив пьесу в полное свое распоряжение⁹.

Наметили, что театр приступает к работе и о ходе репетиций будет информировать Горького. Правда, точная дата премьеры пока не обозначалась. При этом Алексей Максимович выразил желание помогать вахтанговцам в реализации замысла (за деликатностью просьбы скрывался вполне ясный намек на то, что произведение не сможет увидеть свет рампы без резолюции пролетарского писателя). Договорились так: в октябре Горький возвращается в Сорренто (ориентировочно до середины весны 1932 года), но театр будет посылать ему письма с экспликацией действий и всевозможными корректировками.

Мечты и планы Павла Антокольского

Для 35-летнего Павла Антокольского это был, несомненно, подарок судьбы — прекрасный шанс утвердиться на поприще режиссуры. На тот момент он, известный московский поэт, литератор и драматург (еще при жизни Вахтангова в Студии шли три постановки по его пьесам), выпустил весьма успешный спектакль «Коварство и любовь», и теперь, взяв реванш, получил право ставить Горького.

В середине сезона Антокольский отправил в Сорренто подробное письмо с собственным видением сюжета и получил похвалу писателя. Главная мысль режиссера заключалась в том, чтобы показать, как *«кончается русская буржуазия»*, ведь все персонажи «Егора Булычова» — последние представители ушедшей империи.

На заглавную роль назначили, как и следовало ожидать, Освальда Глазунова. Режиссер так обозначал основной конфликт:



Булычов — умный, жесткий, талантливый по-своему, «не на той улице жил», человек больших страстей. Как в кино бывает замедленная съемка, так и здесь перед нами замедленно, напряженно и туго падает это огромное тело, в одно и то же время инородное в своей среде и всецело ею обусловленное. И вот — его семья. Жена — тихая, неудачная, суетная. Главная ее цель, чтобы всё было «как у людей»: и жить как у людей, и умереть, спаси бог, не иначе. Дочь Варвара — острая, боевая дамочка в пенсне, заправила домашней интриги, «общественница» (спектакли, раненые). Очень существенно, что по всей пьесе она занята

прослушиванием. Ревнива. Несмотря на видимое превосходство мужа, умеет вовремя прикрикнуть и берет верх во всех серьезных делах. Муж — москвич, адвокат, с белой крахмальной выпуклой грудью — даже дома и даже по утрам. Красавец и нахал. Говорун, покоритель женских сердец и, кроме всего прочего, «классово сознательный» кадет.

Это ближайшие к Булычову — родственники, претенденты на наследство, «домашние черти». Здесь варится интрига, идет постоянная, дурно скрываемая, секретная борьба и между собой, и со стариком, и с Шурой — за наследство, за влияние, за семью. Наша задача — отчетливо вскрыть эту борьбу в пьесе, личный хищный интерес у всех действующих лиц этой группы, показать острые клыки даже у такого по виду убогого и забитого человечка, как Мокей <...> Особо надо говорить о Меланье и Павлине. Правильно и крупно показать их — одна из самых увлекательных для нас задач¹⁰.



Письмо Антокольского стало в каком-то смысле хрестоматийным, поскольку не раз приводилось литературоведами в комментариях к пьесе. Павел Григорьевич блестяще уловил суть. Горький был настроен благожелательно и подправил режиссера только в одном:

Ваше толкование смысла пьесы и характеров ее действующих лиц я нахожу — в общем — правильным, детали, надеюсь, обнаружатся на репетициях. Очень считаю нужным подчеркнуть, что упор должен быть сделан на комедию, а не на драму, и, поэтому, в каждом лице, не исключая Булычова, нужно искать комическое. Нужно отметить грубый, скептический юмор Булычова <...>¹¹.

Павел Антокольский — первый постановщик «Егора Булычова»

10

Письмо П.Г. Антокольского — А.М. Горькому от 31 марта 1932 г. / Цит. по : Горький А.М. Собрание сочинений. В 15 тт. Т. 8. М., 1948. С. 495.

11

Письмо А.М. Горького — П.Г. Антокольскому от 6 апреля 1932 г. / Музей Театра им. Вахтангова. Ф. 664. Оп. 1. Связка 86. Л. 1.

Павлу АНТОКОЛЬСКОМУ.

Ваше толкование смысле пьесы и характеров ее действующих лиц и героев - в общем - правильным, логичным, интересным, оспариваться не имеет.

Очень считаю нужным подчеркнуть, что упор должен быть сделан на комедию, а не на трагедию, и, поэтому, в спектакле, не исключая Булычева, нужно видеть комическое. Нужно отметить грубую, аполитическую ошибку Булычева. Мне кажется, что характеры будут более живыми для нас, когда перед Вами будет текст второй пьесы "Пасица". /Само собой разумеется, что говоря о второй пьесе, я вовсе не рассчитываю на то, что и она будет взята Вашим театром/. В мои намерения входит усилить комическое во 2-й пьесе вместе с усилением общей драматической атмосферы. Конечно, хотелось бы, чтобы спектакль прошел живо и тепло публики смеялась. Поскольку это в моих силах, я, конечно, позабочусь об этом, но - уверен, что в этом направлении артисты могут сделать больше и лучше автора. Это - не комплимент, а мое представление о силе и степени сотрудничества автора, режиссуры, артистов.

Мой сердечный привет Вам и труппе

А. Делюк

6.IV.72

Копия письма Горького к Антокольскому хранится в Музее Театра им. Вахтангова

Далее Горький рассказал о новой пьесе «Звонцов», которая поможет найти комический ключ к сюжету. Но по воле судьбы замысел Антокольского остался нереализованным, поскольку показанный худсовету эскиз первого акта, подвергся жесткой критике.

Большинство выступавших утверждало, что получилось нечто чуждое стилю горьковского реализма, — свидетельствует Борис Захава. — Я тоже выступал тогда с критикой. Критикуя, частично высказал свои соображения и о том, как, по-моему, следовало бы ставить эту плохую пьесу, раз уж приходится ее ставить! Да, именно так я и сказал: «плохую пьесу»! Имея в виду, разумеется, не литературное ее качество, а ее, на мой взгляд, серьезные драматургические недостатки.

Павел Григорьевич Антокольский, насколько мне помнится, решал спектакль в русле символических приемов, которые отчасти перекликались с мейерхольдовской постановкой «Ревизора».

У Антокольского в финале «Булычева», подобно немой сцене мейерхольдовского «Ревизора», вместо живых актеров, предполагались резиновые куклы, которые в конце концов должны были лопаться, наподобие надувных игрушек или мыльных пузырей. Если не ошибаюсь, то и весь дом Булычева должен был разлететься в куски.

Всё это должно было символизировать гибель старого мира.

Нам казалось тогда, что в этих замыслах Антокольского было много надуманного, нарочитого и чуждого горьковскому стилю. Ошибкою казалось и то, что главную роль играл Глазунов — великолепный актер, но по национальности

латыш. У него был отличный темперамент, играл он с большой силой, но говорил с легким латышским акцентом, что с данной ролью никак не вязалось.

<...> Больше всего нас озадачивало то, что Горький в этой пьесе решительно отказался увлекать внимание зрителей внешней занимательностью сюжета, неожиданными поворотами интриги и другими испытанными средствами драматургического искусства.

Вероятно поэтому Антокольский и старался создать хоть какую-нибудь видимость интриги: он придумал какой-то бумажник или портфель в красном сафьяновом переплете, который должен был лежать под подушкой у Булычова, — предполагалось, что в этом бумажнике Булычов хранит завещание, которое действующие лица пьесы наперебой будут пытаться выкрасть. Однако все такого рода изобретения вступали в резкий конфликт с материалом пьесы и органически никак с ней не сливались. Именно это и послужило, насколько мне помнится, основанием для довольно резкой критики сцен, показанных художественному совету¹².

Примечательно, что сквозь критический отзыв Захавы проступает довольно любопытный замысел постановки, придуманной Антокольским. Лопающиеся фигуры, рухнувший дом, красный портфель с завещанием, темпераментный Глазунов в главной роли (подумаешь, «легкий латышский акцент», кому он мешает!) — даже эти черты говорят о том, что Павел Григорьевич намеревался изложить горьковский сюжет энергичным языком режиссуры, насытить его живыми приемами, представить как бытовую семейную драму¹³. Но вахтанговцев насторожила излишняя смелость подобных исканий. Захава говорит, что многое было чуждо горьковскому стилю. Он прав, хотя вряд ли причина только лишь в этом. Спектакли Театра им. Вахтангова всегда отличались мастерством интерпретации. Гротеск, органика, динамичное развитие действия — эти черты главенствовали при постановке любого спектакля и порой (вполне оправданно) вводили режиссеров от первоисточника. Но только вот на сей раз от первоисточника уклониться было нельзя: слишком уж значимым для

12

Захава Б. Указ. соч. Л. 4.

13

Яркими образцами такой драмы являются «Смерть Тарелкина» Сухова-Кобылина, «Смерть Пазухина» Салтыкова-Щедрина, «Дети Ванюшина» Найдёнова.

В последующие годы тенденция распространится на все отрасли культуры. Сокрушительный удар газета «Правда» нанесет Дмитрию Шостаковичу, написавшему оперу «Леди Макбет Мценского уезда». Статья, называвшаяся «Сумбур вместо музыки», обвинит композитора в формализме. Затем подвергнутся разгрому в прессе спектакль по пьесе Булгакова «Мольер» во МХАТе, работы художников, оформлявших детские книги («О художниках-пачкунах»), творчество ряда зодчих («Какофония в архитектуре») и т.д. Даже разумная с точки зрения художественных критериев критика приобретет агрессивный характер (достаточно вспомнить рецензию на балет «Светлый ручей» из жизни колхозников Кубани или статью о фильме «Прометей» режиссера Ивана Кавалеридзе). Обоснованием деструктивных оценок, которые подавались под лозунгом критики, станет и статья Горького «О формализме», под который подводились произведения новаторского характера.

театра являлось сотрудничество с Горьким, чьи пьесы на тот момент шли по всей стране. И ладно бы только пьесы... С именем Горького связывалось целое направление общественной мысли. Его памфлет «С кем вы, мастера культуры?» (фраза стала крылатой), опубликованный в «Правде» 22 марта 1932 года, положил начало обличительным статьям, требующим от творческих людей внятной политической и нравственной позиции¹⁴.

В начале тридцатых Горький в литературе не просто знаковая — главная фигура. На томике с его сказкой «Девушка и смерть» Сталин собственноручно (в присутствии самого писателя, Молотова и Ворошилова) вывел фразу, которая тоже стала крылатой: «Эта штука сильнее, чем „Фауст“ Гёте (любовь побеждает смерть)». От пролетарских литераторов требуется «равнение на Горького». В январе 1932 года Михаил Пришвин раздраженно записывает в дневнике:

”

Свершилось падение Демьяна [Бедного]. Вот слава-то Богу! Редко ведь сукины дети достигают такого высокого положения. Говорят, из Кремля чуть-чуть не выперли... В конце концов, становится забавно глядеть, как все непременно падают. Интересно, как кончится Горький, успеет умереть до падения или тоже рухнет¹⁵.

Но нет, Горький не рухнет. Советское правительство объявит 1932 год — юбилейным годом Алексея Максимовича, поскольку 40 лет назад (а именно 24 сентября 1892 года) в тифлисской газете «Кавказ» за подписью «М. Горький» был напечатан рассказ «Макар Чудра», ставший отправной точкой в творчестве певца революции. Юбилею придадут необычайный размах. В одном только 1932 году именем Горького будут названы театры (в том числе



Горький, Каганович,
Ворошилов и Сталин
на трибуне Мавзолея

МХАТ и БДТ), дворцы культуры, парки, санатории, библиотеки, школы, заводы, вузы и бесчисленное множество улиц в городах СССР, включая главную столичную артерию — Тверскую, начинающуюся напрямик от Кремля. Нижний Новгород на долгие годы станет Горьким. Та же участь постигнет десятки населенных пунктов, поселков и деревень. Мало того, правительство объявляет, что следом за юбилеем планируется провести I-й съезд советских писателей и основную работу по его подготовке возлагают опять же на Горького¹⁶.

Понятно, что процессы эти происходили не одновременно, но все же, в апреле 1932 года, когда вахтанговцы незадолго до возвращения писателя из Сорренто смотрели первый эскиз спектакля, — уже было ясно, что значит для партии и правительства Максим Горький. Ощутимым стал ореол. И сколь бы новаторскими и самодостаточными не были режиссерские искания Павла Антокольского, — становилось очевидным, что «Егора Булычова» нужно ставить без рисков, максимально опираясь на канонический текст.

15

Пришвин М.М. Дневники. М., 1990. С. 53.

16

По возвращении из Сорренто Горький продолжит свое общение с пролетарскими писателями, создаст множество газет и журналов («СССР на стройке», «Наши достижения», «Литературная учеба» и т.д.), возобновит книжную серию «Жизнь замечательных людей», откроет серии «История фабрик и заводов», «История гражданской войны», «Библиотека поэта», «История молодого человека XIX столетия».



«Егор Булычов» Бориса Захавы «Смотрите же, чтоб было посмешней»

На другой день после просмотра директор театра Екатерина Николаевна Ванеева¹⁷ пригласила в свой кабинет Бориса Захаву и сказала, что она «консультировалась с партийной организацией театра, с членами Совета и наиболее авторитетными членами коллектива», и все в один голос требуют, чтобы постановку спектакля поручили именно Борису Евгеньевичу.

О закулисной стороне дела никогда не рассказывалось в печати. Но благодаря стенограмме выступления Захавы в 1967 году в Кабинете драматургии ВТО, известны некоторые подробности:

Я стал отказываться, говоря, что совсем не знаю, как надо ставить эту пьесу, что она мне совсем не нравится и что поэтому у меня ничего не получится. Но Екатерина Николаевна была настойчива, и я в конце концов заявил так:

— Вы, Екатерина Николаевна, дадите мне отпуск на две недели, я уеду на дачу, возьму с собой экземпляр пьесы, подумаю, помечтаю, и, если у меня родится что-то похожее на режиссерский замысел, то вернусь с положительным ответом. Если же ничего не родится, то уж извините!



После неудачи Антокольского Борис Захава согласился спасти положение

17

Екатерина Ванеева (1881–1943) руководила театром в 1932–1939 гг., сменив на этом посту Освальда Глазунова (1891–1947).

Она согласилась, и я уехал. Каждый день, взяв с собой экземпляр пьесы, я отправлялся в лес, усаживался там у ручейка, и под его говор читал, размышлял, фантазировал. И случилось так, что, не дождавшись истечения назначенного срока, я вернулся в Москву не только увлеченный пьесой, но буквально влюбленный в нее. Со мной была тетрадь с подробным изложением плана. Этот план я тотчас же доложил художественному совету и получил его полное одобрение.

Свою работу я начал с того, что произвел перераспределение ролей. На главную роль я взял Бориса Щукина. Некоторые актеры остались на прежних местах. К репетициям я решил не приступать, пока Горький не апробирует мой замысел¹⁸.

В тот год из Сорренто Алексей Максимович вернулся 25 апреля. Встречу провели в те же дни у него на даче. И снова, как бы по заведенному обычаю, писатель встречал вахтанговцев на крыльце своего загородного дворца.



Я прочитал ему то, что у меня было в тетради, — продолжает Борис Захава, — на свое красноречие в данных обстоятельствах я не рассчитывал. Волновался, разумеется, невероятно.

Единственное замечание, которое Горький сделал в ходе чтения, заключало в себе протест против помещения ломберного столика под иконами:

— Этого не может быть. Купцы не станут играть в карты под иконами, — сказал Горький.

Когда же я закончил чтение, он произнес всего одну фразу:

— Я думаю, что у вас хорошо получится, публика будет смеяться.

Вторая фраза по поводу «Булычова», которую я от него услышал, была сказана при прощании. Пожимая мне руку, Горький сказал:

— Смотрите же, чтоб было посмешней!

И это всё! Следующая моя встреча произошла уже на генеральной репетиции¹⁹.

18

Захава Б. «Пять постановок...»
Л. 5.

19

Там же. Л. 6.

Изначально наметили выпустить «Булычова» к январю 1933 года (8 месяцев для постановки — оптимальный срок для театра тех лет). Но тут как раз-то и выяснилось, что в сентябре 1932 года вся страна «в едином порыве» готовится отмечать писательский юбилей и получалось, что зимняя премьера будет выглядеть запоздалым откликом на столь значимое событие.

Стало быть, приступать к репетициям следовало незамедлительно. Но впереди отпуск, у артистов личные планы, заранее приобретенные путевки в санатории и потому на работу оставалось всего лишь два месяца.

Сохранилась редкая запись выступления Бориса Щукина, в которой он, ведущий артист Театра им. Вахтангова, рассказывает о том, как это было:

Я получил роль. Страшно было приниматься за нее. Роль большая, сразу не знаешь, с какого конца подойти. Мы начали читать пьесу заново, и открывали в ней новые и новые ценности. <...> Без нарушения звучания пьесы мы ни одного слова не могли вымарать, ни одного слова нельзя было переставить.

Что нужно было делать мне? До отпуска оставалось 25–27 дней и после отпуска еще месяц. В течение этого времени нужно было сделать роль. Несмотря на конец сезона и переутомление, коллектив работал охотно. <...> Для удобства преподнесения отдельных кусков Захава разделил каждое действие на эпизоды и разбросал их в разных местах сцены, которая представляла четыре комнаты булычовской квартиры. Таким образом, он дал публике возможность с неослабевающим вниманием следить за действием.



Борис Щукин — непревзойденный исполнитель роли Егора Булычова

«Егор Булычов» Бориса Захавы

Начались репетиции за столом. Они продолжались до самого отъезда. <...> Уехали в отпуск. У меня началась самостоятельная работа. Отпуск я провел очень удачно в Калининской (ныне Тверская. — В.Б.) области, на Волге. Там все говорят на «о». На второй день я принялся за пьесу и работал все полтора месяца. Часов с 9 вечера до 3–4 утра ходил я по берегу Волги с палкой и прицеливался — искал походку, ритм, тембр. Воображал, как Булычов чувствовал себя на Волге, ведь он лесовик. Я сам не Булычов и темперамента у меня такого нет, а его надо было сделать так, чтобы перед ним расступались

Ваханговцы. 30-е годы



и давали дорогу. И голос надо было делать. все нужно было делать, подкладывая, вылеплять фигуру и снаружи и изнутри. Твердость вообще не в моей натуре. <...> Я занимался днями и ночами. Собирал материалы. Это мне не было в тягость <...>.

За лето я всю роль выучил наизусть — все куски разобрал. Для себя я роль сделал. Примерно недели через три вдруг, в какое-то ночное путешествие я открыл, что Булычов обычно начинал говорить медленно, к концу несколько убыстряя. Я нашел какой-то ритм его речи, даже некоторую напевность на основном слоге:

— Шурок, ты на лыжах бежать собралась?

Это шло от костромского говора, я этого не выдумал. Я там часто разговаривал с крестьянами; они говорят на «о». У них это круглое «о», среднее между «о» и «а».

Я специально срезал себе можжевелевую дубину и все мечтал с этой палкой играть, ведь он лесовик, он должен с палкой ходить, но режиссура не дала ей места. Так она в углу у меня и стоит — любимая палка на всю жизнь²⁰.

20

Цит. по : Щукин Б. Работа над Булычовым. Из беседы в Клубе театральных работников 19 марта 1933 года // «Егор Булычов и другие». Материалы и исследования. М., 1947. С. 79–80.

Вернувшись во всеоружии, Борис Щукин приступил к репетициям. И всё бы хорошо, но отпуск в раздумьях над спектаклем провел не только он. Оказалось, что другие артисты и режиссер на сей раз изменили решение целого ряда сцен. Появились расхождения. По словам Щукина, роль пришлось перерабатывать в кратчайший срок.

21

См., напр. : «Егор Булычов и другие»: голос истории и голос автора // Литературная учеба. 2015, № 4. С. 116–145; Иезуитов С.А. Пьесы А. М. Горького 1930-х годов (текст и контекст). СПб., 2007. С. 10.

В Музее Театра им. Вахтангова сохранились режиссерские экземпляры пьесы, благодаря которым детально можно проследить, как менялся текст и какие коррективы вносились в облик будущего спектакля. К этой теме не раз прибегали литературоведы²¹. Скажем лишь только, что Захава работал строго в соответствии с горьковским планом постановки и любые поправки, любые решения непременно согласовывал с писателем.

Так, например, перед поездкой в отпуск, 5 июля Захава сообщал Алексею Максимовичу:



Внешнее оформление спектакля театр поручил ленинградскому художнику В.В. Дмитриеву. Его кандидатура нам показалась более подходящей к данной теме, чем Н.П. Акимов. Он меньше формалист, чем Акимов, прекрасно владеет бытом, умеет в своей работе отталкиваться от существа в содержании пьесы. К тому же, Акимов сильно устал после огромной работы в «Гамлете» и ему пришлось бы работать через силу. Дмитриев привезет макет между 15-м и 25-м июля. Мы, как он приедет, Вас тотчас же известим. Было бы чрезвычайно желательно Ваше участие в рассмотрении и принятии макета²².



Впрочем, Горький утвердит макет заочно и появится в театре только 19 сентября — на специально устроенном для него черновом прогоне спектакля. Все вопросы на протяжении лета будут решаться в немногословной переписке (помимо срочных дел у Горького ответственная поездка в Париж) и множество нюансов Борис Захава будет утрясать вне ведома писателя, полагаясь на собственный вкус.

До сей поры в истории Театра им. Вахтангова не было случая, чтобы спектакль играли только для автора. В 1926 году на генеральном прогоне Михаил Булгаков смотрел свою «Зойкину квартиру», в 1927 году Леонид Леонов — «Барсуков», в 1929 году Юрий Олеся — «Заговор чувств», в 1930 году Валентин Катаев — «Авангард», а Николай Погодин — «Темп». И всегда это были полные залы, множество гостей — почти премьера.

В случае с «Булычовым» никто не мог утверждать, что премьера вообще состоится — настолько всё зависело от реакции Горького. Опасались, что он забракует спектакль, а внести и согласовать коррективы вахтанговцы не успеют, поскольку в преддверии юбилея слишком насыщенный период выпал на долю писателя. В Москву из Европы он вернулся лишь 4 сентября, после чего не проходило и дня, чтобы газеты не сообщали известий, связанных с Алексеем Максимовичем. То писатель награждается орденом Ленина, то в Москве создается Литинститут имени Горького, то Журнально-газетное объединение открывает сбор средств на постройку агитсамолета «Максим Горький». И всем он должен был ответить, всех охватить своим вниманием.

Но как бы то ни было, 19 сентября писатель, заметно постаревший, уставший с момента прошлогодней встречи, приехал в Театр им. Вахтангова, где все его ждали и волновались. А больше других волновался, конечно, постановщик Борис Захава.



Это волнение нетрудно понять, — говорил он, — если учесть всё то, что мы сделали с пьесой, мы разделили акты на эпизоды, перемонтировали текст, в результате чего отдельные куски из одного акта попали в другой, сочинили пролог, вмонтировали в текст чтение газет, стихов и т. п., кое-где осмелились даже — страшно подумать! — вставить в горьковский текст реплики нашего собственного сочинения. Всё это, не считая чисто театральных моментов, всякого рода режиссерских и актерских красок, вроде булычовской пляски под граммофон, которые не были предусмотрены авторскими ремарками и целиком являлись изобретением театра. Неизвестно было, как ко всему этому отнесется Горький. Не оскорбится ли он?²³

Мелания — Нина Русинова,
Егор Булычов — Борис Щукин.
1932 год

23

Захава Б. Из воспоминаний режиссера // М. Горький в воспоминаниях современников. М., 1955. С. 641.

«Егор Булычов» Бориса Захавы



Алексей Максимович занял место в правительственной ложе. В зале находились люди из администраторской и технической части театра, несколько официальных лиц (о них скажем отдельно в конце главы), но вахтанговцы знали, что сегодня они играют спектакль для одного главного зрителя — настолько главного, что расположившийся за режиссерским столиком Борис Захава, на протяжении всего действия краем глаза наблюдал за ним.

Уже в первом антракте стало ясно, что спектакль ему нравится, — говорится в воспоминаниях режиссера. — Но меня это мало успокоило: авторская редакция первого акта претерпела сравнительно немного изменений. Правда, сочиненный нами пролог (чтение отрывков и газет на просцениуме) Горький принял, и это меня порадовало. Однако самое главное было впереди.

Начался второй акт. Подошли к сцене Булычова с игуменьей Меланией — той самой сцене, где Егор, во всем разочаровавшийся, от многого разуверившийся, распекает служительницу церкви, пришедшую под видом сердобольной богомолки, напомнить ему про завещание.



МЕЛАНИЯ. Не помогают доктора-то? Видишь: господь терпит день, терпит год и век...

БУЛЫЧОВ. О господе — после, давай сначала о деле. Я знаю, о деньгах твоих говорить приехала.

МЕЛАНИЯ. Деньги не мои, а — обители.

БУЛЫЧОВ. Ну — все едино: обители, обидели, грабители. Тебя чем деньги беспокоят? Боишься — умру — пропадут?

МЕЛАНИЯ. Пропасть они — не могут, а не хочу, чтоб в чужие руки попали.

БУЛЫЧОВ. Так, вынуть хочешь из дела? Мне — все равно — вынимай. Но — гляди — проиграешь! Теперь рубли плодятся, как воши на солдатах. А я — не так болен, чтобы умереть...

МЕЛАНИЯ. Не ведаем ни дня, ни часа, егда приидет смерть. Завещание-то духовное-то написал?

БУЛЫЧОВ. Нет!

МЕЛАНИЯ. Пора. Напиши! Вдруг — позовет господь...

БУЛЫЧОВ. А зачем я ему?

МЕЛАНИЯ. Дерзости свои — оставь! Ты — знаешь, слушать их я не люблю, да и сан мой...

БУЛЫЧОВ. А ты — полно, Малаша! Мы друг друга знаем и на глаз и на ощупь. Деньги можешь взять, у Булычова их — много!

МЕЛАНИЯ. Вынимать капитал из дела я не желаю, а векселя хочу переписать на Аксинью, вот и — предупреждаю.



Диалог усложняется. Темп и накал возрастают. У Горького сцена кончается тем, что Егор показывал кукиш («вместо денег вот что получишь у меня — на!»), и взбешенная игуменья вылетала из комнаты со словами «Змей... Дьявол...» Однако вахтанговцы нашли для этой сцены оригинальное решение, о чем Алексею Максимовичу предстояло узнать лишь на прогоне.

Началась сцена Булычова с игуменьей, — продолжает Захава. — Щукин подошел к граммофону, пустил завод. Продолжая разговор, он начал слегка приплясывать. На лице Алексея Максимовича отразилось беспокойство. У меня сердце упало. «Не примет, ни за что не примет!», — подумал я. — Щукин-Булычов тем временем лихо подбоченясь и ухая, боком пошел на игуменью и вдруг пустился вприсядку. «Нельзя, нельзя, — взволнованно и сердито зашептал Горький. — Этого нельзя, это вы уберите, — он же больной!» — «Всё кончено!» — подумал я. Но в это время Щукин, удерживая стон, схватился рукой за правый бок. Казалось, что Булычов напрягает всю свою волю, чтобы не зарычать от боли. «Ах, так, — сказал Горький, — ну, тогда ничего, тогда можно». Я облегченно вздохнул, а сидевшая в зале немногочисленная публика разразилась бурными аплодисментами. «Это, конечно, озорство, — прибавил Горький, — но это хорошее озорство, допустимое».

После второго акта Борис Захава появился за кулисами и на ходу, стремясь поскорее попасть на мужскую сторону к Щукину, говорил артистам:

— Нравится, нравится, хвалит.

Нина Русинова дает такой штрих в своих мемуарах:

”

Возвращаясь обратно и увидев меня, стоявшую в ожидании приговора себе, Захава поспешил меня ободрить и сказал: «принял, принял» (имея в виду исполнение образа игуменьи — и передал драгоценную для меня фразу Алексея Максимовича — «игуменья нравится»²⁴.

24

«Егор Булычов и другие» : материалы и исследования / под общ. ред. Б.А. Бялика. М., 1970. С. 270.

Борис Захава уже было думал, что пик пройден и страшное позади, как вдруг в середине третьего акта писатель поднялся со своего места и ушел. Режиссер побледнел и крикнул артистам на сцену:

— Стойте! Алексей Максимович ушел!



Воцарилась гнетущая пауза. На сцене и в зале — замешательство. Несколько человек вышли в коридор — узнать, в чем дело, но вернулись смущенные. Оказалось, что Горький отлучился в уборную. Вскоре он вновь появился в правительственной ложе и, поняв, что спектакль без него не играли, сказал:

— Ну, зачем же остановили действие? У каждого человека могут быть свои потребности.

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ТЕАТР ИМЕНИ ЕВГ. ВАХТАНГОВА

25, 28 сентября 1932 г.

в ознаменование 40-летия литературной и общественной деятельности

МАКСИМА ГОРЬКОГО

(1892 — 1932)



М. Горький

ПРЕМЬЕРА

ЕГОР БУЛЫЧЕВ И ДРУГИЕ

еще в трех актах

Время действия — начало Октябрьской Революции (конец 1916 года и начало 1917 года)

Режиссерские интервюэки: сцены из газетных статей и исторические документы, газетные сообщения, сцены из речи члена Государственной Думы (Милонов, Родзенак, Филоненко и др.), стихи А. Блока, Э. Гиппиус, Игоря Северянина и др.

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

ЕГОР БУЛЫЧЕВ	В. В. Шукин	АНТОНЧИНА, дочь	В. Ф. Тумская
НЕСИЯ, его мать	А. И. Захарович	АЛЕКСЕЙ, его первый жених	М. М. Сидоркин
БАРБАРА, его дочь от Меланьи	Д. А. Андреев	ПАВЛИН, сын	М. С. Доржанин
АЛЕКСАНДРА (Шура),		ГЛАВРИА, горничная	Е. Г. Алексеева
любовная дочь	В. Д. Наксунин	ДОКТОР	В. М. Корсаев
МЕЛАНЬЯ, женщина, сестра матери	К. П. Русская	ТРУБАЧ	В. Г. Кольцов
ЗВОНЦОВ, адвокат, муж Барбары	Д. П. Русская	ЗОБУНОВА, актриса	Е. Д. Ронцова
ТРЕТИН, его двоюродный брат	К. И. Марков	ТАКСОВА, монастырская служанка	В. Ф. Сажина
МОНЕЙ БАШКИН,		МОНРОВУСЬЕ, пом. пристав	З. М. Бондарова
старший приемный сын	К. И. Лебашин	ГНОС ПАТТЕР, приемщик	В. М. Шукин
ВАСИЛИЯ ДОСТИГАЕВ	Ф. К. Басов	ДОНАТ, ласкин	К. И. Поширин
ЕЛИЗАВЕТА, мать его	В. С. Макаров		В. В. Зайка

Постановка — **Б. Е. ЗАХАВА**

Художник **В. В. ДМИТРИЕВ**

Режиссеры **О. Н. Басов** и **А. Д. Коаловский**

Дирекция исполнений под руководством **В. М. Герасимова**

Носители — под руководством **Д. А. Ваньковича**

Художественная конструкция по постановке **И. В. Давыдова**

Звук постановочной частью **А. И. Горюнов**

Пом. режиссера **А. И. Павлова**

Парки — под руководством **Д. И. Галкина**

Заместитель ассистента **И. Ф. Толькина**

Машинисты лампы — **В. К. Скитинин**

Начало в 7½ ч. веч.

Продолж. 2-го 1932, 25-го 1932

До финала оставалось недолго. Спектакль продолжился, всё шло хорошо, как вдруг в заключительной сцене едва не случился скандал. Подробно об этом рассказал в своих мемуарах артист Михаил Сидоркин, который играл Алексея — сына Достигаева:



Казалось, что Горькому в общем всё нравится... И вдруг... После последнего крика Булычова: «Эх, Шура...», — Щукин падал... Свет выключался, и в темноте возникала панихида...

Когда свет зажигался снова, поп Павлин в полном облачении с кадилом в руках служил панихиду по усопшему. Вот тут и началось неожиданное. Горький вепрем сорвался с места и закричал на весь зал:

— Не то!.. Не так!.. Не нужно! Зачем? Почему панихида?
Таким разгневанным и огорченным Горького никто из нас никогда не видал.
— Почему умер? Кто вам сказал?.. У меня не написано! Никакой панихиды не нужно! Он умер значительно позже.

Много лет спустя я прочел эту главу Б.Е. Захаве, он заметил:

— А знаете, Михаил Николаевич, ведь тогда при Горьком это была не панихида... Хотя по существу это, конечно, ничего не меняет.

— Как так не панихида? Да ведь я сам слышал крик Горького!

— И я слышал. Алексей Максимович кричал, а я стоял перед ним как гимназист перед экзаменатором и не смел возражать, настолько меня потрясло его величие в ту минуту. Но когда мы вышли из зала и вошли в кабинет дирекции, я набрался смелости и сказал: «Алексей Максимович, вот вы сказали — панихида. А ведь это было соборование, а не панихида».

— А доходит как панихида! — оборвал меня Горький. — Это вы уберите! Обязательно уберите!²⁵



Впрочем, убрать предстояло не только «панихиду». После недолгого перерыва (ждали, пока артисты переоденутся, разгримируются) наступал самый ответственный момент — услышать замечания Максима Горького. Некоторые из них он уже произносил в антрактах Захаве и другим представителям театра, однако судьба спектакля, его дальнейший облик оставались пока не ясны — всё зависело от общего собрания или же, говоря современным языком, обсуждения на труппе.

Собрались в кабинете директора за чайным столом.

25

Сидоркин М. Пути и перепутья. М., 1982. С. 102.

”

Горький сидел собранный, взволнованный, — писала Русинова. — Мы просили его что-нибудь съесть. Он отказывался и пил только чай: «Есть не хочу и не могу. И вообще, есть надо как можно меньше, — шутил он. — А чай пить можно всегда»²⁶.

26

Цит. по: «Егор Булычов и другие»: материалы и исследования... С. 275.

27

В функции Главреперткома (Главного комитета по контролю за репертуаром при Народном Комиссариате по просвещению РСФСР) входило рассмотрение всех драматических, музыкальных и кинематографических произведений, предназначенных к публичному исполнению, составление и опубликование списков разрешённых и запрещённых произведений, контроль за соблюдением установленных правил.

Предстояло решить судьбу спектакля. Решали не тайно — коллегиально, в присутствии нескольких официальных лиц. И если юный сотрудник исполкома коммунистического интернационала Аркадий Шумский был личностью мало что значащей (рядовой представитель молодежи), то одиозный критик Осаф Литовский вызывал опасение и тревогу. Прежде в Театре им. Вахтангова он появлялся не раз. И все уже знали, что именно Литовский был в числе тех людей, из-за которых театр в 1928 году лишился своей любимой «Зойкиной квартиры», где блистали Мансурова, Щукин, Глазунов, Козловский, Захава и многие другие вахтанговцы. Литовский не любил Булгакова, яростно выступал против его произведений (именно он наряду с Александром Орлинским внедрил термин «булгаковщина») и стал одним из зачинщиков травли писателя. Правда, Булгаков со временем ему отомстил, навсегда увековечив в своем бессмертном романе под фамилией Латунский. Квартиру Латунского первым делом громит Маргарита, превратившаяся в ведьму.

На прогоне «Егора Булычова» стало понятно, что к официально признанному, бесконечно титулованному Горькому у Литовского — нежное чувство. Это обнадеживало, поскольку к тому моменту литературный функционер занимал в советском театре ключевую должность, став начальником Главреперткома²⁷.

Все замечания, которые Горький сделал 19 сентября, с годами были растиражированы в бесчисленных переизданиях его произведений. Алексей Максимович говорит о структуре «Егора Булычова», о характерах персонажей, о языке,

походке, манерах. И всегда непременно подчеркивается, что перед нами — стенограмма беседы с артистами. Однако любого читателя смутит чрезмерная строгость и выстроенная последовательность горьковских замечаний, словно участвует он не в обсуждении спектакля, а читает заготовленный доклад на какой-нибудь конференции. Объясняется это просто: оказывается, вскоре после премьеры Горькому привезли стенограмму той встречи, и он кропотливо ее отредактировал — иссушил, оставив лишь самую суть. В духе советской традиции расчет делался на то, что собранные замечания станут ориентиром для многих других режиссеров, которые будут ставить «Егора Булычова».

К счастью, в Музее Театра им. Вахтангова сохранился исходный экземпляр стенограммы, благодаря чему Горький предстает во всей своей человеческой полноте. Он говорит, например, о том, что «все артисты хорошо играют» и что «вероятно, публика будет смеяться здорово». Есть и такие слова:

28

Замечания А.М. Горького по «Егору Булычову» 19 сент. 1932 г. Стенограмма / Музей Театра им. Вахтангова. Ф. 664. Связка 89. Оп. 1. Л. 9.



Главное, что мне хочется сказать, это то, что я приятно удивлен тем, что театр сам привнес от себя в эту вещь, и что, мне кажется, такая форма сотрудничества театра и автора в высшей степени ценна и сама по себе, и для нашего времени.

Сейчас опытный театр должен помогать неопытному молодому автору. И если вы сумели помочь старому автору, который, надо полагать, в этом собаку съел, то тем более вы должны остановиться на этом приеме и применять его также и к старым, и к молодым. Вы этим сделаете существенную, большую и ценную работу. У театра есть все данные для этого.

Я в первый раз говорю это. Я был раньше связан с Художественным театром, которому я таких вещей говорить не мог. Тогда я в этих делах еще меньше понимал, чем теперь. Этот прием сотрудничества с автором в высшей степени интересное дело, и вы должны тем молодым авторам, которые будут задираться, сказать, что вот, мол, мы с Горьким вот как общались, а вы что, у вас молоко на губах не обсохло, а еще тут задираетесь. Молчать²⁸.



Итак, в целом Горький одобрил спектакль за исключением некоторых частностей, которые не составляло труда исправить. Например:

”

Пропотей чрезмерно страховиден. Его надо чуть-чуть причесать и не делать такой бороды²⁹.

Таисье не надо ходить мышинными шагами.

Она тихонькая, но не такая³⁰.

Достигаев немножко невнятен. Может быть потому, что он быстро говорит. Он должен быть быстр в движениях, но не в речах, и я бы сделал его более тощим³¹.

<...> Некоторые, например, Шура — излишне «окают». Шуру от этого избавила гимназия. Иногда ставят ударения неправильно. Глафира — Егору — говорит: «Не хворай!» — повелительное наклонение, а на сцене произносят: «Не хворый»³².

29

Там же. Л. 10.

30

Там же. Л. 8.

31

Там же.

32

Цит. по: Горький М. Собрание сочинений. В 30 тт. Т. 18. М., 1952. С. 416–417.

Борис Захава, стремясь обозначить время действия пьесы и противоречивые политические взгляды героев, придумал пролог, состоящий из чтения документов и газет. В его интерпретации спектакль начинался так:



ТЯТИН. 20-го июля 1914 года Германский посол передал министру Иностранных дел от имени своего Правительства объявление войны России.

ПАВЛИН. Высочайший манифест! Божию милостью, Мы, Николай Второй, Император и Самодержец Всероссийский, Царь Польский, Великий князь Финляндский и пр. и пр. и пр. объявляем всем нашим подданным: Союзная Австрии Германия вопреки нашим надеждам на вековое и доблестное соседство внезапно объявила России войну. Мы непоколебимо верим, что на защиту Русской земли встанут все верные наши подданные. В грозный час испытания, да будут забыты внутренние распри.

ЗВОНЦОВ. Речь Родзянко. Господа члены Государственной Думы! Государю Императору благоугодно было в трудный час, переживаемый отечеством, созвать Государственную Думу во имя единения Царя с верным народом. В этот исторический момент нет деления на правых и левых. По требованию некоторых депутатов, Дума и публика на хорах стройно исполняют национальный гимн.

ЛАПТЕВ. Российская социал-демократическая рабочая партия Пролетариату Петербурга. Долой войну. Войне должно катиться по градам и весям широкой Руси. Рабочие должны помнить, что у них нет врагов по ту сторону границ.

ТЯТИН. 28-го июля русские войска перешли австрийскую границу.

БАШКИН. В октябре Правительство получило сведения о предполагаемом созыве тайной конференции представителей Социал-демократических организаций с участием некоторых членов Государственной Думы. Совещание было посвящено обсуждению проекта резолюции, в котором признается наименьшим злом поражение Царской монархии и ее войска. Участники собрания заключены под стражу.

ЛАПТЕВ. Товарищи! В ночь на 5-е ноября подлое Царское правительство бросило в темный сырой каземат депутатов Российской Социал-демократической Рабочей Фракции. Тридцатимиллионному рабочему классу России брошен смертельный вызов.

ЗВОНЦОВ. Крепость Перемышль сдалась нашим войскам.

БАШКИН. Нами взят Перемышль!

ТЯТИН. 22 мая 1915 года. В виду невозможности самостоятельной обороны Перемышля наши войска после вывоза из крепости имущества и батарей оставили северные и западные позиции Перемышля.

БАШКИН. Наши войска оставили Перемышль.

ПАВЛИН. Высочайший манифест. На основании статьи 99-й основных Государственных законов — Повелеваем: Занятия Государственной Думы прервать. Николай.

БАШКИН. Заседание Государственной Думы 4-го сентября 1915 года. Председатель приглашает членов Думы выслушать Указ Правительствующему Сенату. Товарищ Председателя читает указ о роспуске Думы. Государю Императору ура, провозглашает Родзянко. Раздаются возгласы ура.

БАШКИН, ЛАПТЕВ, ПАВЛИН, ЗВОНЦОВ. На Австро-Германском фронте без перемен³³.

Горький одобрил пролог:

”

Пролог отличный. Очень верный прием, который могу поставить в заслугу театра <...>. [Персонажи] люди грамотные политически — это ясно видно. И в бытовом отношении тоже грамотные. Приладить в пьесу... вот такую отсебятину — это чудесная штука³⁴.

33

РГАЛИ ф. 3034. Оп 1. Ед.хр. 698. Л. 2.

34

Замечания А.М. Горького по «Егору Булычову»... Л. 6.

Были и другие «отсебятины»: еще Павел Антокольский, работая над постановкой, просил Алексея Максимовича противопоставить миру купечества какого-нибудь революционера. Да и зацепка для этого была. В первом варианте пьесы говорилось о том, что крестник Булычова Яков Лаптев стал оппозиционером, который «связался с неблагонадежными людьми и на ярмарке в Копосове говорил мужикам противуправительственные речи». Изначально на сцене он не появлялся. Но Горький пошел навстречу вахтанговцам, написав эпизод с Лаптевым, хотя не видел в этом острой



Шура Цецилии Мансуровой — одна из самых колоритных женских ролей спектакля

необходимости. По его мнению, капиталистическая империя рухнула под тяжестью собственных пороков (отражение этих пороков — главное в «Егоре Булычове») и потому большевик, казалось ему, отвлекал от сути, уводил в сторону.

Но все же драматургический канон тридцатых годов требовал антитезы, и потому Захава, перенявший эстафету от Антокольского, не только попросил Горького дописать реплики Лаптева, но и придумал финал, усиливающий акцент на торжестве революции. В его интерпретации спектакль заканчивался наподобие советских агиток, что сильно не понравилось Алексею Максимовичу.

На отчаянный крик Егора, заметавшегося в предсмертном страхе, сбегались все домочадцы и уводили его в кабинет. Начались приготовления к соборованию умирающего. Появлялся поп Павлин с дьяконом (этого персонажа не было у Горького, но его придумал Захава), на ходу поспешно облачались в церковные одежды и проходили в комнату Егора. Там в дверях, понятно, со свечами в руках собирались уже все члены семьи.

— Паки и паки миром господу помолимся, — раздавался голос дьякона.

Служанка Таисья отвечала тоненьким голоском:

— Гос-по-ди, по-ми-и-луй...

Начиналась церковная служба, а за окнами слышалась песня приближающейся толпы демонстрантов.

Некоторое время церковное пение конкурировало со звучащей на улице «Марсельезой». Но «Марсельеза» нарастала всё громче и громче, и, наконец, вступал оркестр. Церковные песнопения тонули в его звуках. Шура бежала по лестнице на чердак, распахивала окно. Ворвавшийся ветер развеивал ее волосы. Победно звучала музыка революционного гимна. Закрывался занавес.



Когда я поставил этот финал, на рядовой репетиции товарищи, сидевшие в зрительном зале, выразили свое одобрение аплодисментами, – говорил Борис Захава. – Это в нашем театре бывает нечасто. Ясно было, что финал понравился коллективу³⁵.



Однако, как мы уже знаем, Алексей Максимович категорически запротестовал против такого решения. И даже с годами Борис Евгеньевич не мог понять причину.

Советское театроведение не раз обращалось к истории спектакля, называя его главным в репертуаре Театра им. Вахтангова наравне с «Принцессой Турандот»³⁶; публиковались многочисленные очерки о постановке, воспоминания о работе с Горьким и т.д. Но все же полнее всего споры с писателем в отношении финальной сцены отразились в выступлении Бориса Захавы на встрече в Кабинете драматургии ВТО. Вот как это было:

Протест Горького был чрезвычайно решительным, несмотря на единодушную защиту моего финала со стороны всех принимавших участие в обсуждении генеральной репетиции.

35

Захава Б. «Пять постановок...» л. 22.

36

Так же считали и сами вахтанговцы. См., например, сборник материалов по истории коллектива, выпущенный в 1946 году «Театр имени Евг. Вахтангова». С. 34.

Все очень энергично старались убедить Алексея Максимовича в его неправоте. Мне самому почти не пришлось высказываться в защиту моего варианта — за меня это отлично делали другие.

Тем не менее, Горький на другой день передал в театр свое категорическое требование, чтобы «сцена с попами» была уничтожена. Но театр не сдался, послали к Алексею Максимовичу делегацию, чтобы попытаться уговорить его сохранить финал в моей редакции (произошло это 21 сентября, к Горькому делегировали Льва Русланова, Освальда Глазунова и Осипа Басова. — *В.Б.*). Сам я не поехал к Алексею Максимовичу, — решил, что будет лучше, если защищать меня будут другие.

Когда Горького спросили, почему плохо то, что я сделал, он ответил:

«Так вам и позволит Булычов, чтобы над ним издевались.

Да он выгонит этих попов к черту!»

Мои сорежиссеры, ухватившись за это, сказали: «Так вы дайте текст, слова, при помощи которых он мог бы выгнать попов». —

«Ну, какие же тут слова, — ответил Горький. — К черту, к дьяволу, в яму!»

Так, члены посланной делегации добились согласия Горького сохранить сделанный финал, но при обязательном условии, чтобы Булычов в конце концов выгнал попов.

В одну репетицию финал был перестроен. Получалась яркая комедийная сцена. Протекала она следующим образом: сначала из комнаты Булычова вылетали дьякон и поп Павлин, потом через всю сцену, подобрав полы своей мантии, пролетала игуменья, за ними летели кадила, подушки, какая-то посуда, слышался голос Булычова, наконец появлялся и он сам, но тут же падал на пол и корчился от страшных физических мучений. Далее всё как прежде: Шурка — на чердаке, «Марсельеза», занавес.

В таком виде эта сцена шла в течение почти целого сезона. Я считал, что этот вариант хуже первоначального. Появился с моей точки зрения ненужный комизм. Мне хотелось кончить спектакль трагическим противопоставлением жизни и смерти, умирающего и нарождающегося. Но... пришлось покориться³⁷.

Пришлось покориться... Не случайная фраза в устах режиссера. Павел Антокольский подметил такую черту Алексея Максимовича:

” Горький — крутой автор для театра, несговорчивый; его пьесы можно испортить, провалить на сцене, но нельзя поставить «по-своему». Их можно и должно ставить только «по Горькому». Тогда они живут и дышат. Великолепный, общезначимый, доступный и щедрый Островский вот уже сколько десятилетий служит театру, служит доблестно, разнообразно и гибко. В этом его сила. Горький не служит театру, а хозяйничает в нем. В этом сила Горького³⁸.

37

Захава Б. «Пять постановок...»
Л. 23–24.

38

Антокольский П. Театр
Горького // Вахтанговец.
28 мар. 1938 г.



Горький с актерами в день премьеры «Егора Булычова» 25 сентября 1932 года

После премьеры

«Спектакль у вахтанговцев мне очень понравился»

Свой писательский юбилей Горький отметил вместе с вахтанговцами, приехав вечером 24 сентября на генеральный прогон «Булычова». В фойе — выставка, посвященная пути Горького-драматурга, в зале — множество гостей виновника торжества, представителей всевозможных организаций, советов, союзов и ведомств. В первом ряду — французский писатель-коммунист, автор афоризма «Сталин — это Ленин сегодня» Анри Барбюс, который по окончании спектакля одним из первых поднялся со своего места и, высоко подняв руки, восторженно и громко зааплодировал. Вскоре он отзовется в «Монде» большой статьей о постановке и, конечно, о Щукине, «дошедшего в отдельных местах до предельного совершенства в своем глубоко реализме».



Анри Барбюс



Щукин — молодой актер, который потратил страшно много труда на создание этой роли, — напишет Барбюс. — Он работал над ней в течение целого года, притом всё последнее время — под руководством Горького. Как вполне правильно заметил в разговоре со мной сын Алексея Максимовича, некоторые жесты Булычова в исполнении Щукина являются точным воспроизведением привычных жестов самого Горького³⁹.

39

Цит. по : [Без подписи].
А. Барбюс о «Егоре Булычове»
// Вечерняя Москва. 29 сент.
1932 г.

В тот вечер, по свидетельству очевидцев, в театре был настоящий триумф. Горького дважды вызывали на поклон. Он, высокий, сутулый, шутился в лучах прожекторов, крепко пожимал руки исполнителям и, смущенно, уходил за кулисы.

Елизавета Алексеева (исполнительница роли Глафиры) добавляет:



А.М. Горького вызвали на сцену. Публика стояла и аплодировала. Я взглянула на Алексея Максимовича — он стоял заслонив глаза, как от солнца, и слезы текли у него по лицу. У меня замерло сердце, и я ощутила, что присутствую на большом празднике нашего театра⁴⁰.

По окончании спектакля писатель еще долго оставался с вахтанговцами.

Потом был ужин, — говорится в воспоминаниях Нины Русиновой. — Он прошел в редкой по своей теплоте и сердечности атмосфере. Окруженный «своими булычовцами», Алексей Максимович был трогательно прост и уютен. Каждого из нас он обласкал своим вниманием и заботой⁴¹.

40

«Егор Булычов и другие» : материалы и исследования / под общ. ред. Б.А. Бялика. М., 1970. С. 317.

41

Русинова Н.П. Указ. соч. С. 168.

42

Для БДТ Горький отдал свою пьесу во время визита в Ленинград 21–22 сентября 1931 года, подчеркнув при этом, что в Москве право первой постановки уже принадлежит Театру им. Вахтангова.

На следующий день, 25 сентября, официальная премьера «Егора Булычова» состоялась не только в Театре им. Вахтангова, но и в ленинградском БДТ (постановка Константина Тверского с Николаем Монаховым в заглавной роли)⁴². Газеты откликнулись залпом рецензий. Вахтанговцев хвалили (местами — превозносили, как открывателей оригинальной темы), к ленинградцам отнеслись более сдержанно, но главное, что за пьесой мгновенно выстроилась очередь: на протяжении всей осени Горький получал письма от многочисленных театров с просьбой прислать экземпляр «Булычова» и дать право на постановку. В декабре 1932 года пришло письмо



Константин Станиславский
и Владимир Немирович-Данченко

от Вл. И. Немировича-Данченко, который интересовался: «Как это могло случиться, что пьесу перехватили у Художественного театра?»⁴³

Премьера во МХАТе состоится 6 февраля 1934 года. Изначально спектакль планировал ставить Константин Станиславский. «В этой пьесе я вижу лучший предлог для того, чтобы раскрыть свое отношение к театру и современности», — говорится в черновике его письма к Алексею Максимовичу⁴⁴. Однако своего намерения режиссер не осуществил. Художественным руководителем постановки был Немирович-Данченко, режиссером назначили Василия Сахновского, а роль Егора поручили Леониду Леонидову. Правда, она далась ему нелегко.

Леонидов пошел совсем не по той дорожке, по которой мне хотелось вести пьесу, — читаем в письме Немировича-Данченко Станиславскому, отправленном в феврале 1934 года. — Бог знает, с чего он решил, что эта пьеса написана на тему смерти. О смерти вообще. Будто бы даже тут что-то есть от «Смерти Ивана Ильича». И сразу же он себя наладил на очень мрачный тон. Сразу начал репетировать Бульчова угнетенным и дряхлеющим. А я хотел — сильным и не сдающимся⁴⁵.

43

Вл.И. Немирович-Данченко — А.М. Горькому. Письмо от 22 дек. 1932 г. // Немирович-Данченко В.И. Избранные письма. В 2 тт. Т. 2 : 1910–1943. М., 1979. С. 398.

44

Цит. по: Горький А.М. Собрание сочинений. В 15 тт. Т. 8. М., 1948. С. 504.

45

Там же.

И в том же письме есть примечательная фраза:

”

Нужно Вам сказать, что спектакль у вахтанговцев мне очень понравился. Но у себя я хотел видеть пьесу в совершенно ином плане. Там было много крикливых эффектов, яркого и резкого уклона в фельетонную политику, у нас спектакль ставится академически, с всевозможнейшим углублением в быт и в текст и с главнейшим упором на актерское искусство⁴⁶.

46

Там же.

Интересно, что в последующие годы, кто бы ни писал и ни говорил о «Егоре Булычове» (по стране прошло множество премьер), то, как правило, сравнивал спектакль с постановкой Театра им. Вахтангова. Было в ней что-то загадочно-притягательное. Борис Щукин считал, что вахтанговцы уловили главное — «темперамент мысли»:

Нам казалось, что для Горького очень специфично то, что все образы думают, все наполнены мыслью, это коллективное мышление на сцене. Оттого, что они коллективно-думающие, у них этот темперамент мысли не укладывается в речевое явление. Нельзя было говорить так, как в Художественном театре — с «простотой». Это было совершенно отброшено. Надо было найти своеобразную приподнятость речи, несколько увести ее из бытового плана⁴⁷.

47

Щукин Б. Указ. соч. С. 81.

Спектакль анализировали, описывали бесчисленное множество раз. Через день после премьеры «Комсомольская правда» откликнулась таким дифирамбом:



В 1932 году не было ни одного массового издания, которое не откликнулось бы на премьеру «Егора Булычова»: о спектакле писали как о крупном событии

Театр Вахтангова сумел в передаче этого благодарного материала подняться на такую художественную высоту, что к литературному событию прибавил событие театральное. Спектакль «Егор Булычов» не во всем еще ровен, но такое яркое воплощение горьковских образов, которого добился театр (и особенно Щукин — Булычов и Мансурова — Шура) дали одну из самых замечательных побед театру и в театре — актеру. Нам думается, что со времени постановок Вахтангова в его театре еще не было спектакля в такой мере «вахтанговского»⁴⁸.

48

«Егор Булычов» у вахтанговцев
// Комсомольская правда.
27 сент. 1932 г.

За советским восторженным стилем читается главное: и пьеса, и постановка уже тогда, в первые дни показа, преподносились как образец «правильного», социалистического искусства. Нет ни одной рецензии, в которой газетчики пытались бы осудить новое произведение Горького. Кажется, что на спектакле перебивала едва ли не вся Москва. Ажиотаж разрастался стихийно. В какой-то момент приехал и Сталин (в сопровождении Горького, разумеется). Расположились в правительственной ложе. Дальнейшие подробности неизвестны, но только по окончании спектакля случилось непредвиденное. Алексей Максимович позвонил из ложи в дирекцию и передал слова вождя, сказавшего, что в спектакле «комсомольский финал, на комсомольскую аудиторию».

Речь идет о том самом финале с убегающими от Булычова священнослужителями и Шурой, слушающей «Марсельезу» на крыше.

Это, в сущности говоря, была правильная оценка, — говорил много лет спустя Захава, — финал выглядел как дешевая антирелигиозная агитка. На другой же день я снял сцену соборования начисто и построил финал точно по пьесе⁴⁹.

49

Захава Б. «Пять постановок...»
л. 24.

Михаил Сидоркин пишет, что новый финал срепетировали при Горьком (актер не уточнил, в какой день это было, но похоже, что сразу после спектакля — когда публика разошлась). И новый вариант писателю понравился.

Интересный факт: в воспоминаниях Захавы и Русланова говорится о том, что недовольство финалом высказывал Сталин, но примечательно, что конечный результат должен был понравиться именно Горькому и что в итоге вахтанговцы пришли к тому варианту, который изначально и был в пьесе: Булычов оставался один, а дочь Шура, так и не услышав его крика, бежала к окну, из которого доносились звуки проходящей по улице манифестации.

К сожалению, доказательств не обнаружено, но очень похоже на то, что во время спектакля Алексей Максимович поделился со Сталиным своим недовольством и тот, посмотрев финал, подтвердил: мол, да, действительно, постановка завершается по-комсомольски.

Как бы то ни было, поправки внесли и в таком виде «Егор Булычов» шел в последующие годы.

В феврале 1933 года Алексей Толстой написал Горькому:

” На днях видел у вахтанговцев «Булычова». Вы никогда не поднимались до такой простоты искусства. Именно таким должно быть искусство, — о самом важном, словами, идущими из мозга, — прямо и просто — без условности форм. Спектакль производит огромное и высокое впечатление. Изумительно, что, пройдя такой путь, Вы подошли к такому свежему и молодому искусству...⁵⁰

17 августа 1934 года в Москве открылся Первый Всесоюзный съезд советских писателей, инициатором которого был Сталин. Председателем съезда (равно как и Союза писателей) назначили, разумеется, Горького. Событие поворотное в истории отечественной культуры, поскольку именно там, с высокой трибуны Колонного зала Дома союзов, певец революции объявил, что соцреализм отныне является главным и единственно возможным методом советского искусства. Доклад сопровождался бурными овациями, утверждал основы культурной политики, но в дальнейшем привел, к сожалению, к очередному витку репрессий (по стране усилился поиск писателей, композиторов и художников, чей творческий метод не вписывался в означенный стиль, что послужило поводом не только для травли, но и для повсеместных арестов и расстрелов). Однако речь сейчас не об этом.

Соцреализм расправлял свои крылья, внедрялся в театре, кинематографе и музыке, пропагандировался как государственный стиль, что порой казалось назойливым. Нина Русинова, часто игравшая в концертах с Борисом Щукиным сцену Егора с игуменьей, отмечает, что «по своей тематике эти концерты никакого отношения к пьесе не имели»⁵¹. Но очевидно, что такие вкрапления (когда сцена из спектакля играет после выступления эстрадных артистов) несли известную идеологическую функцию. Вспомним знаменитую историю, когда Щукин в гриме Ленина ехал на концерт в Большой театр, и машину остановил постовой. Байка была популярной в довоенной Москве,

51

Русинова Н.П. Указ соч.
С. 168.

хотя имела под собой абсолютно реальную почву: в тридцатые годы артисты ведущих театров — постоянные участники концертов. Что касается «Егора Булычова», то и здесь бывали свои курьезы. Из воспоминаний Нины Русиновой:

Нам с Борисом Васильевичем Щукиным часто приходилось играть сцену с игуменьей в самых разных концертных помещениях и в разнообразных по программе концертах...

На этой почве у нас с Борисом Васильевичем иногда происходили разные курьезные происшествия. Играя своих персонажей в концертах, мы придерживались строгих «классических» правил и появлялись на любой сценической площадке в гримах, в костюмах и с необходимой бутафорией — граммофоном с трубой. На концерты, как правило, нас привозили и отвозили обратно. Поэтому никакого беспокойства за эту часть наших гастролей мы не испытывали. Но однажды администратор концерта в самый ответственный момент куда-то таинственно исчез, и мы были вынуждены добираться домой самостоятельно. Дорога наша пролегла мимо Красной площади, где мы и появились со стороны ГУМа в 12 часов ночи — Щукин с граммофоном в руках, завернутым в огромный цветастый узел, а я в черном монашеском одеянии, в клобуке и с посохом в одной руке, другой рукой прижимая к груди большую граммофонную трубу, что выглядело весьма комично. Спасло нас тогда то, что производивший задержание милиционер опознал нас и, остановив случайно вынырнувший из переулка грузовик, посадил в машину, строго наказав шоферу доставить по месту жительства.



Свою коронную роль Борис Щукин играл не только в театре: артиста часто приглашали на радио и на эстраду



Мелания — Нина Русинова

В тридцатые годы на радио получил популярность жанр «театр у микрофона» (артистам платили, как за обычный концерт). В студии не было ни зрителей, ни привычной атмосферы спектакля — шепота кулис, потрескивания софитов, не было необходимости в костюме и гриме, — а значит, исчезал столь необходимый артисту процесс настройки перед выходом к рампе. Впрочем, был другой вариант, известный с конца двадцатых годов, когда в целом ряде театров появились коммутационные узлы, позволяющие включать микрофоны и вести прямой эфир во время спектаклей.

Первыми такие узлы появились во МХАТе, Театре Революции и, конечно, Театре им. Вахтангова. Однако узлом пользовались нечасто, поскольку зрительская реакция мешала радиослушателям понимать спектакль, создавала так называемые акустические загадки и порой до ребуса усложняла восприятие (так произошло, например, во время трансляции лавреневского «Разлома» с участием Щукина и Державина,

где инженерам-радиотехникам приходилось идти на множество ухищрений, дабы правильно передать звучание постановки).

Конечно, одним из первых спектаклей, который, по мнению Радиокomiteта следовало дать в эфире, был «Егор Булычов». Сначала идею подали МХАТу. Однако на репетиции (трансляции тоже репетировались) стало понятно, что центральная сцена — разговор Егора с игуменьей — проваливается. На сцене пляска Булычова насыщает его слова издевкой, страстью, жизнелюбием — всем тем, что составляет суть его характера. Но если не видеть, как пляшет рассерженный Булычов, то этот характер не проявится во все. В итоге, МХАТ от трансляции отказался.

Несколько позднее сыграть спектакль у микрофона согласились вахтанговцы. Правда, во избежание накладок сцену пляски решили дополнить красочным дикторским конферансом. Замена была неравноценная (фигура ведущего немного не вязалась с сюжетом), но все же спектакль таким образом могли услышать во всех уголках Советского Союза.

Впрочем, бывали и разовые выступления на радио. Так совпало однажды, что после окончания «Егора Булычова» в Театре им. Вахтангова, Щукин и Русинова вынуждены были ехать в студию, чтобы в прямом эфире (запись еще не использовалась) сыграть свою прославленную сцену.



Для скорости, мы, не снимая театрального костюма и грима, сели в ожидавшую нас машину и, как было условлено, в нужное время приехали в Радиокомитет (на ул. Горького). Однако, несмотря на оставленный нам пропуск, мы были задержаны дежурным товарищем в милицейской форме, который категорически отказался пропустить нас в студию, заявив, что «не имеет права разрешать доступ к микрофону служителю культа». И никакие наши объяснения на него не действовали, пока нас не позвали из студии: «Скорее, скорее! Борис Васильевич! Нина Павловна! У нас ни минуты времени, передача начинается».

«Роль игуменьи Меланьи исполняет артистка Русинова», — услышал дежурный из репродуктора и пропустил нас. После передачи, прощаясь с дежурным, который на этот раз с улыбкой нам козырнул, Щукин, добродушно смеясь, сказал: «Ничего, ничего, правильно поступили, товарищ! Микрофон оберегать надо. Всегда поступайте так!»





Сцена из спектакля «Достигаев и другие». 1933 год

Сотрудничество продолжается

«Режиссёры не берутся за эту постановку»

Вернемся к событиям осени 1932 года. После успеха «Егора Булычова» сотрудничество вахтанговцев с пролетарским писателем стало традицией. Возможно поэтому в мемуарных источниках содержатся столь скудные сведения о том, как шла работа над «Достигаевым» — следующим спектаклем трилогии, премьера которого состоится 25 ноября 1933 года.

Итак, осенью 1932 года газеты сообщают, что вслед за «Булычовым» вахтанговцы приступают к репетициям «Достигаева» — пьесы, отражающей жизнь дворянства и купечества в июле, сентябре и октябре 1917 года.

27 октября 1932 года Алексей Максимович читает два акта «Достигаева» Льву Русланову и Осипу Басову. Произведение артистам нравится. Прощаясь, они оставляют Горькому растиражированный его портрет с просьбой написать свои пожелания всем участникам «Егора Булычова». На следующий день курьер доставляет эти фотокарточки на Арбат с автографами, что становится целым событием в истории Вахтанговского театра (любопытно, что этот вроде бы весьма рядовой факт упоминают многие артисты и режиссеры). Не было такого ажиотажа, когда артисты получали автографы от Николая Погодина (автор пьесы «Темп»), Бориса Лавренёва («Разлом») или Льва Славина («Интервенция»). Но к автографу Горького отношение почти что сакральное. Так, например, получив фотокарточку, Нина Русинова прочла:

Меланье Павловне на добрую память. Извините, Нине...

Причина столь восторженного отношения к автографам Горького заключается, видимо, в том, что уже в тридцатые годы многие воспринимали его как живого классика.

В декабре того же года была и еще одна встреча с драматургом, когда в верхнем фойе театра состоялась читка «Достигаева». Правда, читал не Горький, а Василий Куза. Горький сидел рядом с чтецом.

”

Я смотрел на Алексея Максимовича не отрываясь, — говорил Рубен Николаевич. — Он был взволнован. Он робко поглядывал на нас, слушателей. Рука его нервно сжималась и разжималась, рука рабочего и интеллигента, широкая, мощная с длинными пальцами и крепкими суставами. И было странно, что этот старый всемирно известный писатель, живой классик стесняется и робеет, как начинающий автор. Странно и трогательно...⁵²

О том, что Горький всегда волновался в подобных случаях, литературный мир знал давно. Это известная черта писателя. Впрочем, Владислав Ходасевич отмечал, что «когда спадало это умиленное волнение, он требовал критики, выслушивал ее с благодарностью и обращал внимание только на упреки, пропуская похвалы мимо ушей. Нередко он защищался, спорил, но столь же часто уступал в споре, а уступив — непременно садился за переделки и исправления»⁵³.

Судя по переписке Захавы и Горького, некоторым сценам «Достигаева» потребовались не только переделки, но и, как минимум, разъяснения (например, режиссер не понял из пьесы, зачем Достигаев ходит к Мелании и чем объясняется выстрел Звонцова во втором акте). Было ясно, что новая пьеса по своему качеству проигрывает «Булычову». Так что и много лет спустя Борис Захава говорил об итогах работы с сожалением:

52

Симонов Рубен. Творческое наследие. М., 1981. С. 468.

53

Ходасевич В. Воспоминания о Горьком.



Когда мы ставили «Достигаев и другие», у меня <...> сохранилось такое мнение об этой пьесе, что это — творческая неудача великого писателя. Мне казалось, что поднять «Достигаев и другие» на уровень «Егора Булычева» не представляется возможным. Мне казалось, что то обстоятельство, что эту пьесу не ставят и в других театрах и по всему лицу Советского Союза, является не случайным. Товарищ Бялик (литературовед, исследователь творчества Горького. — В.Б.) сообщил нам статистические данные и получается, что ее не ставят.

Очевидно, со мной солидарны и другие режиссеры, которые не берутся за постановку этой пьесы. Мне казалось, что минус ее заключается в том, что в центре ее стоит не положительное лицо или какая-то интересная человеческая индивидуальность, которой зритель может сочувствовать, которую зритель может любить, как это имеет место в «Егоре Булычеве» и в других пьесах мировой литературы; что в этой пьесе не стоит отрицательная могучая фигура вроде Ричарда III, а в центре пьесы стоят, в сущности говоря, мелкие жалкие приспособленцы. Благодаря этому, какие чувства они могут вызвать в зрителе? Его нельзя ни любить, ни до сердца горячо ненавидеть, он действительно серьезная, существенная помеха на пути революционного развития нашей родины. Такие Достигаевы должны быть сметены с пути этого развития и, в сущности говоря, сделать это не так трудно⁵⁴.



Время тоже, увы, не добавило пьесе никаких преимуществ. Современный биограф писателя Павел Басинский так характеризует это произведение:

«Достигаев», пожалуй, самая плохая пьеса Горького, написанная по слишком очевидному заказу из Кремля. Это пьеса о том, как неустранимый гэпэшник Лаптев арестовывает «осиное гнездо вредителей», возникшее в доме Булычова после его смерти. Через дом своего «крестного» Лаптев в этот раз не «проходит». Он входит в него, как один из хозяев новой жизни, которым, увы, решил творчески «поклониться» Горький. К чести Горького, это его единственное законченное художественное творение в данной области⁵⁵.

54

Захава Б. «Пять постановок...»
Л. 13.

55

Басинский Павел. Максим Горький. Миф и биография.
СПб., 2008. С. 495.

Если в первой пьесе рассматривалось предвестие бури (то есть революции), то во второй революция уже кипит. Стачки, митинги, забастовки, общая неразбериха, социальный надрыв. Случился перелом, но осознание этого еще не пришло — многие пытаются жить по старинке в надежде, что со временем всё рассосется.

Действие происходит в купеческом клубе. Здесь комиссар Временного правительства Звонцов, его жена кадетка Варвара, видный в городе человек Достигаев, генерал Бетлинг, черносотенцы Нестрашный и Губин, купцы Троекуров и Целованьев, фабрикант Лисогонов, бывший полицейский Мокроусов, игуменья Мелания и поп Павлин. Все они растеряны, не знают, как им быть, что предпринять.

Достигаев тоже не имеет внятной цели. Он прислушивается, присматривается к разномастной толпе, желая разобраться, к кому примкнуть, чтобы подняться, скажем так, на гребень эпохи. И выбрав противников Советской власти, терпит полный крах. Падение приспособленца — один из замыслов пьесы.

Литературовед, исследователь творчества Горького Илья Груздев обращал внимание на такие ключевые моменты произведения:



Во втором действии, когда Мелания после столкновения с большевиком Рябининым кричит: «До чего дожили! И арестовать нельзя... Ходит разбойник у всех на глазах, а схватить его — запрещено. Что же это?» — Достигаев отвечает: «Схватить — нельзя! Свобода».

И размышляет: «Ежели эдаких Рябининых найдется тысяч пяток, десяток... А их может оказаться и больше... Н-да... Не схватишь. А вот если ножку им подставить на крутом-то пути... на неведомой дороге?»

Здесь мы видим, что Достигаев, не надеясь, что одолеет Рябининых, уже строит планы вредительства.

А когда взволнованный Павлин принес известие об Октябрьском перевороте, Достигаев говорит так, как будто не случилось ничего особенного:

«Значит: в Петрограде образовалось новое правительство, рабочее? Ну, что ж? Деда и прадеды наши из рабочих вышли, отцы с рабочими жили-трудились, почему же и мы не сумеем?»

И Павлин восклицает с огорчением:

«Ох, Василий Ефимович, как неприятно шутите вы!..»

Но Достигаеву не до шуток, он искусно юлит, что в тот же вечер доказал. К нему приходят два дубовых черносотенца, Нестрашный и Губин для того, чтобы вовлечь его в заговор и устроить вооруженное нападение на Совет рабочих и солдатских депутатов.

Достигаев ведет с ними политический разговор, ни к чему его не обязывающий, и в то же время выведывает их секреты, а когда приходят солдаты, чтобы арестовать черносотенцев, он обвиняет гостей в том, что они «явились с фантазиями», которые он «отказался даже выслушать, чему есть свидетель отец Павлин...».

Но Достигаеву не удается выкрутиться⁵⁶.

Горький, давно живущий в райских условиях и получавший благодаря стараниям органов искаженную информацию о жизни Страны Советов, написал пьесу, отличающуюся звонким идеологическим звучанием. Мало того, что в числе действующих лиц «Достигаева» был большевик Рябинин, так еще и в финале появлялся Бородатый солдат, и пьеса заканчивалась обыском (характерная черта советской драматургии тех лет). Но дело было



56

Груздев И.А. Горький. М., 1960. С. 83.

не столько в наличии большевика, сколько в попытке создать соцреалистическую драму на тему революции. Из-за этого произведение заметно уступало психологически тонкому «Егору Булычову».

Бородатый солдат — лицо эпизодическое, но крайне важное для Горького. Этот солдат, к удивлению Достигаевых, остается дежурить при них, и пьеса кончается его диалогом с арестованными. Причем Горький требовал от вахтанговцев акцентировать внимание на этом персонаже:

” Его надо сделать отчетливо. Это эпический солдат. Чорт знает, чего он не видел на своем веку, он был и конюхом, он не то, что понял что-то, но он почувствовал, всем своим существом почувствовал «вот что надо делать — надо хозяев убивать всех»; и вот пришел убивать. Это типичный человек того времени... Он прошел путь от 6-го года. В 12-м году Ленский расстрел, видел, как страдали товарищи, массы страдали. Это какой-то массовый человек, палец какой-то руки. Я не хочу сказать, что он исторически чувствовал эту боль, но лично чувствовал. Так что ему особенно беспокоиться, особенно говорить не нужно, он говорит спокойно, он злорадствовать не будет, но и жалеть не будет. Если нужно, он и сам расстреляет ⁵⁷.

57

Цит. по : [Без подписи].
«Достигаев и другие».
Замечания А.М. Горького
после прогона 7-го октября
1933 г. // Вахтанговец. № 8.
28 марта. 1938 г.

Бородатого солдата в Вахтанговском театре играл Виктор Кольцов — яркий, острохарактерный артист, чьи работы всегда отличались мягкостью, интеллигентностью, лирическим юмором. В «Достигаеве» его образ тоже не был лишен юмора, ведь шуточками Бородатого солдата драматург обставил триумфальное пришествие нового мира.



Горький много повидал таких человек с ружьем в 1917–1919 годах, — пишет Дмитрий Быков, — и отлично знал их деланное равнодушие, эпическое спокойствие, легкость расправ. <...> Горький не оставлял надежды как-нибудь так показать обреченность купеческого класса, чтобы она стала действительно очевидна, чтобы у сильного и властного героя появился внятный антипод⁵⁸.



Над этим и работали вахтанговцы, разбирая, совершенствуя драматургический материал, по наитию закрывая глаза на его недостатки. В самом деле, какие могут быть недостатки, когда пьеса получена буквально из рук классика. На репетициях действовал строгий закон, установленный Борисом Захавой: никаких возмущений. Не нравится что-то — предложи свой вариант. Но эта двойная игра не могла продолжаться долго. Алексей Максимович ее почувствовал даже не на генеральном прогоне, а значительно раньше — при согласовании плана будущей постановки.

58

Быков Дмитрий. Горький. М., 2016. С. 268.

Когда вахтанговцы приступили к работе, Горький был за границей и поэтому решение некоторых сцен Борис Евгеньевич изложил в письме. Ответ пришел очень скоро. Алексей Максимович прислал текстовые поправки и дополнения, дал пояснение к некоторым местам, которые не совсем были понятны, но кончалось письмо отповедью.



За некоторые из своих намерений я получил весьма основательный нагоняй, — напишет Борис Захава в своем очерке, посвященном памяти Горького. — Особенно резкие выражения с его стороны вызвали мои предложения, касающиеся одной из сцен 1-го акта. Содержанием этой сцены является ссора между купцом Губиным и вожаком черной сотни Нестрашным. Протест Горького против моей интерпретации этой сцены был для меня особенно огорчительным, так как мои режиссерские мечты, связанные с этой сценой, мне самому казались особенно интересными. Даже внешнее оформление 1-го акта (художником постановки был Владимир Дмитриев. — В.Б.) я намечал, отталкиваясь от замысла именно этой сцены.

Вот что было сказано в моем режиссерском плане о декорации 1-го акта: «Сцена разделена на две части: одна часть изображает лестничную площадку с подъемом на нее из глубины (из люка); другая — комнату „Правления клуба“. С лестничной площадки одна дверь ведет за кулисы. На ней надписи: „Курильная“, „Буфет“. Другая дверь — в комнату правления (занимающую большую часть сцены). Нужно создать впечатление, что эта комната находится на хорах

концертного зала клуба. Поэтому окна, расположенные на ее задней стене (равно как и окно на лестничной площадке) выходят в верхний этаж двухсветного концертного зала. В эти окна виден потолок зала, большая люстра, капители колонн, верхушки окон на боковых стенах, а на задней стене верхушка золотой рамы, из которой вынут портрет Николая II. В комнате правления мягкая мебель, письменный стол, на стене портрет Александра III, а на полу у стены боком валяется вынутый из рамы разорванный портрет Николая II; в углу свален бутафорский хлам, оставшийся после любительского спектакля: древнерусские мечи, шлемы, щиты и т.п. (примерно из „Руслана и Людмилы“). В эту комнату могут входить только „свои“, постоянные завсегдатаи клуба. Лестничная же площадка и вход в курилку предназначаются для демократической публики, присутствующей на собрании. Из концертного зала глухо доносятся голоса ораторов и гул реагирующей на их речи толпы».

Сцена Губин — Нестрашный была описана в моем постановочном плане так:

«Губин со своими приятелями выходит из буфета. Все они в подвыпитии. Со словами: „Я им хочу речь сказать“ — Губин хочет идти вниз по лестнице. Приятели его удерживают и увлекают в комнату правления, где в это время находится Нестрашный. Нестрашный заметался, чтобы улизнуть, но улизнуть не успел и забился в угол, заслонив себя портретом Николая II. Фабрикант Лисогонов и Троеруков, опасаясь, как бы Губин не наделал бед, все время удерживают его от рискованных поступков. Губин заинтересовался сваленной в углу бутафорией напялил на себя шлем и вооружился огромным бутафорским мечом. Преодолевая сопротивление приятелей, он распахнул окно в зал (оттуда слышно: „Душа народа...“ и т.д.). Друзья оттащили Губина от окна. Он принялся бросать туда что ни попало: окурки, спички, фруктовые объедки... Из зала слышны возгласы возмущения. Губин взял графин и стал поливать из окна находящуюся в зале публику. Там — скандал. Приятели снова оттащили Губина от окна, закрыли окно и задернули штору. В это время Губин замечает, что стоящий в углу портрет Николая II шевелится. Он протыкает его мечом. Из-за портрета истошный крик Нестрашного. Губин выдергивает меч, портрет падает. В это время лестничная



Достигаев –
Осип Басов

площадка наполняется людьми, прибежавшими снизу. Они хотят войти в комнату, но кто-то предусмотрительно запер дверь на ключ. Губин швыряет меч и протягивает Нестрашному руку для примирения. Тот молчит. Губин хватается за шиворот, и в то время, как игуменья отперла дверь и толпа хлынула в комнату, Губин распахивает окно и выпихивает туда Нестрашного. Тот повисает головой вниз. Губин держит его за ноги и вот-вот сбросит его совсем. Толпа, хлынувшая в комнату, замерла. Снизу, из зала слышно общее: „Ах!“ – после чего и там наступает мертвая тишина. Пауза. Тишина нарушается только отчаянными воплями Нестрашного. Губин, придерживая его, победоносно оглядывает присутствующих, как бы говоря: „А вот возьму и выпущу“. Наконец, наскучив этой забавой, он сильным движением втягивает Нестрашного обратно и, схватив

за шиворот, пригибает к земле. Вмешательство Мокроусова с кастетом. Губина схватили. Он рычит. Его уводят через площадку в буфет. Часть толпы хлынула туда. Появляется старуха Чугунова».

Так короткий, но острый эпизод превратился в моем воображении в большую, сложную и громоздкую сцену, насыщенную всевозможными трюками. Весьма возможно, что если бы мой замысел был осуществлен, эта сцена имела бы успех у публики. Однако Горький резко осудил мои намерения и был совершенно прав. Нетрудно заметить, что, помимо увлечения трюковой «театральностью», в моем замысле существенное место занимала театральная символика <...>. Пьяный купец в расстегнутом жилете, в визитке, с богатырским шлемом на голове и мечом в руке — это «символ»; черносотенец, прячущий портрет Николая II, — это тоже «символ». Причем этим «символам» ошибочно придается значение художественного «обобщения», тогда как на самом деле они не поднимаются выше уровня примитивной аллегории. Но предоставим слово самому Горькому. Вот что он написал в своем письме по этому поводу:

«Сцену Нестрашный — Губин Вы превращаете в гротеск так же, как Вами превращен в гротеск конец „Булычова“. Этого не нужно делать. Шлем, меч, поливание публики водой, это — балаган, не достойный серьезного театра. Прокалывание мечом Нестрашного напоминает о Гамлете и Полонии, заставляя подозревать дурное влияние на Ваш театр и на вкус Ваш озорства, допущенного в спектакле „Гамлет“⁵⁹.

Очень прошу понять, что Нестрашный вовсе не трус. Если он не дерется, так это потому, что трезв, хром и слишком не равносителен Губину. Никаких воплей Нестрашный не издает, он в этой сцене более страшен, чем всегда. Еще страшнее он в 3-м акте. Нестрашный, это — фамилия и только, а под нею скрыт зверь, внешне благообразный. Он страшен так же, как вождь астраханских черносотенцев, глухой на оба уха Тиханович-Савицкий, как нижегородский содержатель артели извозчиков Воронов, как доктор Дубровин и других провинциальных болот кикиморы».

Разумеется, эта отповедь отбила у меня всякую охоту к сценическим трюкам, формальным выкрутасам, дешевой символической <...>⁶⁰.

59

Спектакль 1932 года в постановке Николая Акимовича вызвал бурную реакцию. Разгромные рецензии соседствовали с восторженными. Западные критики писали, что такой «Гамлет» произвел бы фурор в Европе. Многие восхищались замечательной музыкой Шостаковича, прекрасной игрой Щукина — Полония, Орочко — Гертруды и Симонова — Клавдия. «Гамлет» шел около года, но был снят в разгар государственной кампании по борьбе с формализмом.

60

Захава Б. Из воспоминаний режиссера... С. 650–653.

Далее Захава говорит об остром чувстве правды, которое было свойственно выдающемуся писателю, о глубоком знании жизни, непринятии фальши и мудром уроке, однако всё это — дежурные слова. Между строк все равно читается досада от расхождения творческих взглядов.

Горький упрекнул Захаву в склонности к гротеску, но для вахтанговцев этот упрек равносителен тому, что если бы Чарли Чаплина обвинили в сочетании буффонады и пантомимы, а Марлен Дитрих — в безупречной киногенности. Природа мастерства наследников Вахтангова всегда подразумевала гротеск, острую форму, ироничность. Они считали это основой своего стиля, развивали, гордились. Но, по мнению Горького, для его пьес такой стиль не подходил. Насколько он прав — вопрос особый. Примечательно другое. В приведенном выше «диалоге» писателя и режиссера есть зачаток той страшной тенденции тоталитарной системы, которая уже через несколько лет накроет всю страну. Выразилось это в противопоставлении соцреализма другим свободным творческим течениям. В результате такого давления и неравного распределения сил (понятно, что государство — на стороне соцреализма) в последующие годы погибнут МХАТ Второй, Театр Мейерхольда, Камерный театр Таирова, множество молодежных коллективов и студий, занимавшихся поиском живой интонации времени, разрабатывавших и отстаивавших собственный стиль.

У вахтанговцев тоже был выбор, какой путь предпочесть, но, как и в случае с Горьким, они порой шли на компромисс, стараясь (хотя бы для видимости) держаться генерального курса партии. И потому, когда 7 октября 1933 года по окончании репетиции «Достигаева» Алексей Максимович заговорил о следующей пьесе — пьесе, завершающей трилогию гибели капитализма, — лица руководителей театра озарились радостью. Получалось, что вахтанговцы раньше Художественного театра приобретают право на современный цикл пьес о революции. Ради такого можно хотя бы отчасти поступиться творческими принципами. Не даром Рубен Симонов говорил:



Встреча с Горьким потребовала от молодежи проверки реалистических основ нашей школы, школы Станиславского – Вахтангова⁶¹.

В этой ситуации слово реализм и имя Станиславского были не то чтобы определяющими, но позволяли сделать своеобразный идеологический маневр. Да и Горький, к тому же, умел завлекать интересной интригой. На одном из черновых показов (без гримов и костюмов), состоявшемся в фойе театра, Алексей Максимович сделал ряд замечаний и рассказал о новой пьесе, завершающей трилогию:

В дальнейшем (если я слажу с этой темой) следующая пьеса будет трудней. Там всё крупный народ пойдёт. Там бабочка одна деревенская будет, жена богатого деревенского мужика – вождь-баба. У Достигаева с ней разговорчик будет. Она умная, и она над Достигаевым будет издеваться совершенно серьёзно: «Купец, хозяином был, слышала, а теперь – с кем знакомится, кого в гости принимает? Знаем мы таких людей – грабители!» Вот тут ему придётся повертеться. Он чувствует, что за этим большая правда, что ведь так миллионы думают. Тут ему придётся очень неудобно. И у Глафиры с этой бабой будут суровые отношения. Глафира – уже партийный человек, гражданскую войну прошла. А Достигаев – у него дача, приёмы, автомобильчик свой. Так что вы разбогатели опять⁶².

61

Симонов Рубен. Указ.соч.
С. 95.

62

Цит. по: Горький М. Собрание сочинений. В 30 тт. Т. 18. М., 1952. С. 432.

Победа была почти уже в кармане. Попутно обсуждали, кто из персонажей «Достигаева» вновь встретится зрителям. И все бы хорошо, но настояжвало одно обстоятельство: новую пьесу Горький еще не написал.

25 октября 1933 года отгремели овации на премьере «Достигаева», газеты откликнулись восторженными рецензиями, но дата выхода заключительной части трилогии не называлась.

Литературовед Илья Груздев, занимавшийся составлением 24-го тома собрания сочинений Горького, прислал Алексею Максимовичу письмо, в котором интересовался, включать ли в него свежие пьесы, на что Горький ответил:

”

«Булычова» и «Достигаева» <...> не надо включать: когда напишу третью пьесу — издадим их все сразу, отдельной книжкой⁶³.

63

Цит. по : Письмо А.М. Горького И.А. Груздеву от 21 дек. 1932 г.
// Горький М. Собрание сочинений. В 30 тт. Т. 30. М., 1956. С. 265.

Третья пьеса — «Рябинин и другие». В представлении Горького Рябинин был подлинный большевик. В «Достигаеве и других» он показан не только умным и веселым, но и бойким агитатором. Рябинин — почти эпизодическое лицо, но запоминается в силу своего темперамента. Он учит Тятину, как писать прокламации, хвалит Доната за его речи, с юмором агитирует Таисию, монастырскую служку. Образ объемистый, скульптуроподобный — очень нужный советской драматургии.



Максим Горький в Театре им. Вахтангова после спектакля «Достигаев и другие»

Дмитрий Быков так пишет об этом периоде в творчестве пролетарского писателя:

Только теперь становится понятно, что его театр — по преимуществу агитационный, пропагандистский, что к драме он обращается не тогда, когда ему надо разобраться в себе или реформировать жанр, а тогда, когда нужно срочно что-то объяснить массам в максимально доходчивой форме. Удачи у него здесь возникают скорее случайно — когда автор имел в виду что-нибудь простое и прагматичное, а получилось у него, в силу таланта, неоднозначное и будящее мысль. Пьесы тридцатых годов⁶⁴, за исключением «Булычова», не представляют собой ничего выдающегося, хотя на советской сцене они держались долго⁶⁵.

64

Помимо названных произведений к ним также относятся пьеса о вредителях, готовивших антисоветский заговор, «Сомов и другие» (1931) и второй вариант «Вассы Железновой» (1936).

65

Быков Дмитрий. Указ. соч. С. 263.

Власть компромиссов

«Плохая ваша медицина»

В тридцатые годы «Егор Булычов и другие» — самый часто идущий спектакль в репертуаре Театра им. Вахтангова. «Достигаева» ставили в афишу чуть реже (своя рука — владыка). Но любопытно, что когда в 1938 году «Достигаева» выпустил Московский Художественный театр, такая же картина повторилась и там. «Егор Булычов» казался на порядок выше, психологически богаче и, проще говоря, по-зрительски интереснее. Как писал про «Булычова» Михаил Кольцов, «давно не было новых пьес Горького, и вот подарок, яркая сильная вещь, полная внутренней динамики, любопытная от первой до последней реплики. Давно не слышали мы такого изумительного текста, такого свежего, гибкого, переливающегося красками русского языка!»⁶⁶

Сарафанное радио работало безупречно. Зрители, которым понравились горьковские спектакли Вахтанговского театра, шли во МХАТ — сравнить постановки. И наоборот. Сделал это и критик Иосиф Юзовский, запечатлев свои наблюдения в солидном труде, где говорил о творческих преимуществах, большей психологической точности спектаклей Вахтанговского театра. Вот, в частности, одно из его наблюдений:

В Вахтанговском театре Шуру играла Цецилия Мансурова, в МХАТе — Ангелина Степанова. Положение Степановой было много хуже, чем Мансуровой. Можно сказать, что у Мансуровой — Шуры был отец Булычов, с которого она брала

66

Кольцов Мих. Спектакль-
праздник // Сов. Искусство.
27 сент. 1932 г.



TACC



Булычов — Борис Щукин,
Глафира — Елизавета Алексеева

пример, стараясь походить на него; у Степановой — Шуры отца в этом смысле не было. Булычов у Леонидова <...> мало интересовался своей дочерью, она была предоставлена самой себе. Пока лишь заметим, что в щукинском Булычове больше, чем в леонидовском, чувствовалась «своя улица», и если мансуровская Шура, устремляясь к «своей улице», имела для этого опору, то у степановской Шуры этой опоры не было, и «чужая улица» больше, чем нужно, наложила на нее свой отпечаток. Озорство ее приобретало несколько сглаженный характер «своенравия», в строптивости были излишние оттенки капризности, в неуступчивости — изысканности. Девушка-подросток, бледненькая, угловатая, она смешно и трогательно вздергивала худенькими плечами и вскидывала головку с болтающимися косичками. Ее сопротивление «другим» вызывало у зрителей симпатию, но не больше, так же, как стремление «других» привести ее «в норму» вызывало

только довольно слабый протест. В конце концов дело сводилось к тому, что Шуре просто не хотелось расставаться со своими повадками, а «другие» просто желали видеть ее более взрослой, и не без основания: уж замуж пора! Картина довольно естественная и характерная не только для купеческого дома.

В Театре имени Евг. Вахтангова Шура и «другие» — это «своя» и «чужая» улица: между ними ведется борьба, и борьба по идейным, а не только бытовым мотивам, которые возобладали в мхатовском спектакле⁶⁷.

По мнению Цецилии Мансуровой, причина успеха постановки заключалась прежде всего в правильном распределении ролей. О многих своих партнерах она отзывалась восторженно. И даже эпизодическую роль Глафиры не оставила без внимания:



В нашем спектакле была замечательная Глафира — Елизавета Алексеева. Она была очень красива, цвела какой-то могучей русскостью, я наслаждалась ее пленительной речью, ее тихим, спокойным достоинством... Я так считала, что моя Шурка не помнит матери. Растили ее отец и Глафира. И Глафира стала ей почти такой же родной, как отец⁶⁸.

Глафира, как известно по пьесе, не только горничная, но и любовница Булычова. И у этого образа был свой прототип — Олимпиада Дмитриевна Черткова, домашняя медсестра, которая оказалась человеком просто незаменимым. Дама сердобольная, радушная, бесконечно любящая Горького, она в последние годы всегда была рядом, опекала, заботилась и оставила при этом ценные воспоминания о последних днях жизни писателя (по ее



67

Юзовский Ю. Советские актеры в горьковских ролях. М., 1964. С. 245.

68

Цит. по: Первая Турандот. М., 1986. С. 74.

словам, Алексей Максимович будто бы шутил: «Начал я жить с акушеркой и кончаю жить с акушеркой»).

Есть у Булычова с Глафирой такой диалог:



БУЛЫЧОВ. Стой! Как по-твоему — умру я?

ГЛАФИРА. Не может этого быть.

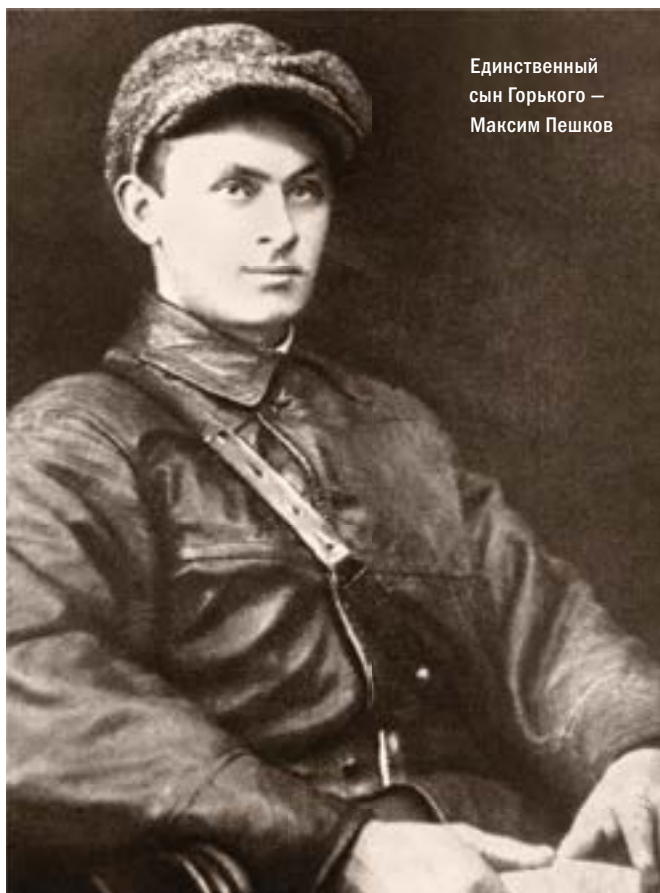
БУЛЫЧОВ. Почему?

ГЛАФИРА. Не верю.

БУЛЫЧОВ. Не веришь? Нет, брат, дело мое — плохо! Очень плохо, я знаю!

ГЛАФИРА. Не верю.

БУЛЫЧОВ. Упряма.



Единственный
сын Горького —
Максим Пешков

Олимпиада Дмитриевна утверждала, что Алексей Максимович действительно не раз говорил о смерти, был обеспокоен этим вопросом. Исследователи поясняют: Горького тревожил не столько уход человека из жизни, сколько медицинские перспективы: удастся ли рано или поздно победить смерть?

На премьере «Егора Булычова» в Театре им. Вахтангова, наклонившись к профессору Сперанскому, писатель задал свой излюбленный вопрос, на что Алексей Дмитриевич ответил: мол, победить смерть невозможно, но увеличить срок жизни — реально вполне. Люди будут жить сто двадцать, сто пятьдесят, сто восемьдесят лет.

— Плохая ваша медицина, — хмуро сказал Горький.

Победу жизни над смертью писатель считал самым актуальным вопросом медицинской науки. Оно и понятно, ведь в целом ряде своих произведений



(например, «Умирание», «Девушка и смерть», «Мать») слышна обида за человеческую природу: ведь как же это, человек — венец творений, созидатель, строитель и вдруг должен умереть!

В начале тридцатых он просил Сталина оказать содействие в создании Всесоюзного Института экспериментальной медицины (ВИЭМ), поскольку задача ученых, по мнению Горького, — исправить ошибку природы. Сталин идею одобрил и получилось, что Горький помог развиваться целой научной отрасли. Это была не дежурная помощь — чувствовался личный интерес, почти что пристрастие. И позже оно отразилось в многочисленных штрихах биографии писателя. Апофеозом всего стала, конечно, история, случившаяся в мае 1934 года. Сын писателя Максим Пешков, простудившись на даче в Горках, заболел крупозным воспалением легких. Больного лечил профессор Плетнев (главный оппозиционер и фактически враг Сперанского), но лечил по собственному методу. И когда в последнюю ночь послали за Сперанским и попросили сделать блокаду, Алексей Дмитриевич, осмотрев пациента, сказал, что блокаду, увы, делать уже поздно.

Поездка в Соловецкий лагерь.
1929 год

Горький попросил Сперанского задержаться. Расположились на первом этаже, в кабинете — говорили о многом, но прежде всего Алексея Максимовича интересовали успехи Института экспериментальной медицины и, опять же, проблемы бессмертия. В три часа ночи им сообщили, что Максим умер.

Горький побарабанил пальцами по столу, сказал:

— Это уже не тема, — и продолжил увлеченно беседовать.

Сын писателя умер, в общем-то, от нелепой случайности. В один из дней майских праздников, вооружившись бутылкой коньяка, направился со своим другом Павлом Юдиным к Москве-реке. Бутылку они на берегу распили и там же уснули. На следующий день Максим слег с воспалением легких...

Удивительно, но ровно два года спустя (правда, не в начале, а в конце мая 1936) Горький, вернувшись из Крыма в Москву, и сам подхватил болезнь, от которой ему не суждено было оправиться. Точнее сказать, к смертельному развитию старой заскорузлой легочной болезни его подтолкнули два фактора. Во-первых, он навестил своих внучек, болеющих гриппом, а во-вторых, на следующий день поехал на кладбище к сыну, где простудился на холодном ветру. На протяжении трех недель к его постели будут приходить многочисленные визитеры (от врачей и обслуги до Сталина, Молотова и Ворошилова). За день до смерти, очнувшись от сна, он скажет Чертковой:

— А я сейчас с Богом спорил... ух, как спорил! — и эту фразу тоже хочется вспомнить в связи с его мечтой победить смерть.

О том, что у Горького свои счета со смертью, догадывались, кстати, и вахтанговцы. Вспомним мытарства Захавы, когда писатель не принял первый вариант финала «Егора Булычова» (тот самый финал, в котором отпевают Егора, а Шура настезь распахивает окно в надежде получше рассмотреть манифестацию).

Борис Захава рассуждал:



Откровенно говоря, я до сих пор не могу понять, почему Горький отказывался от подобной трактовки. Мне иногда кажется, что здесь была какая-то интимная причина. Несомненно, что в образе Егора Булычова есть элемент лирический: в этот образ Горький вложил кое-что и от самого себя, от своей собственной психологии. И я задавал себе вопрос: не кажется ли Алексею Максимовичу, что это его самого отпевают во время соборования Егора Булычова? Мне показалось, что его испугала эта мрачная, гнетущая сцена⁶⁹.



Наверное, режиссер был недалек от истины, особенно если учесть, что многие люди из окружения Горького, после того как 18 июня 1936 года Москву облетела новость о смерти пролетарского писателя, говорили, что в «Егоре Булычове» он действительно предсказал, предчувствовал свой скорый уход. Теперь два эти факта лежали на поверхности, сплетались во-едино и давали пищу для подобных рассуждений.

«Жизнь оборвалась на полном ходу»



В последний путь писателя провожали первые лица государства

26 июня 1936 года вышел в свет восьмой номер газеты «Вахтанговец», первая полоса которого посвящалась, конечно же, Горькому. Над его портретом публиковались цитаты Ленина, ниже пестрели однообразные, пафосные заголовки: «Великий писатель», «Памяти великого художника», «Художник, боец, друг» и «Выполним заветы А.М. Горького».

Звучали обязательные в таких случаях фразы («не стало величайшего представителя пролетарского искусства», «мы обязаны изучать Горького, учиться у него», «почтительно склоняем голову перед прахом великого писателя» и т.д.); выражалось сожаление о том, что он не дописал театрологию; давалось слово «бережно хранить и собирать» писательское на-

следие... Начинался финальный этап канонизации. Правительство, как известно, отказалось выполнить завещание писателя захоронить в могиле сына на Новодевичьем кладбище и предоставило место в Кремлевской стене. Из Колонного зала Дома Союзов гроб с прахом Алексея Максимовича несли Сталин, Молотов, Ворошилов, Каганович, Микоян (кадры похоронной процессии обошли все первые полосы газет). Борис Щукин писал:



Последняя моя встреча с Горьким — в Колонном зале Дома Союзов. Стоя в почетном карауле у гроба любимого художника, я долго и пристально смотрел на его лицо. Я ожидал увидеть его сильно исхудавшим после болезни, со следами изможденности на лице. Но я был удивлен выражением его как бы помолодевшего лица. Оно было совсем живое, такое энергичное, с выражением полной готовности еще долго жить и работать. Это не был старый человек, долгая жизнь которого естественно прекратилась. Было неотвязно ощущение, что эта жизнь оборвалась на полном ходу⁷⁰.



Обещания вахтанговцев сохранять наследие Горького хотя и звучали по-советски пестро, но не были далеки от истины. Многие центральные газеты, включая «Правду», публиковали очерки Льва Русланова, Бориса Щукина, Бориса Захавы, Нины Русиновой о сотрудничестве с Горьким; во время гастролей в Харькове подобными воспоминаниями поделился Василий Куза; позже свои мемуары о работах в спектаклях Алексея Максимовича оставили Цецилия Мансурова, Виктор Кольцов, Елизавета Алексеева, Рубен Симонов... На волне успеха «Егора Булычова» Захава выпустил еще четыре спектакля по этой пьесе в разных театрах страны. И, вероятно, что до войны постановка еще одной горьковской пьесы была в планах Театра им. Вахтангова, поскольку в 1939 году издательство «Искусство» опубликовало подробный режиссерский комментарий Константина Миронова к «Мещанам»⁷¹. Сам актер говорил, что считает своим долгом развивать те традиции, которые были начаты вахтанговцами в сотрудничестве с Горьким. И думается, что свой план Константин Яковлевич с блеском бы осуществил, если бы не Великая Отечественная война. В июне 1941 года он ушел в народное ополчение и вскоре погиб в бою под Калугой.

70

Щукин Б. Выполним заветы А.М. Горького // Вахтанговец. 26 июня 1936 г.

71

См.: Горький М. Мещане. Режиссерский комментарий режиссера и актера Государственного Театра им. Евг. Вахтангова К.Я. Миронова. М., 1939

В архиве Захавы сохранился продолговатый блокнотный листок, на котором в 1936 году карандашом неровным почерком Борис Евгеньевич написал обращение к зрителям. Приводим эту речь полностью как любопытный документ эпохи:



Дорогие товарищи!

Сегодня мы играем «Егора Булычова» в первый раз после смерти великого создателя этого изумительного произведения. С чувством глубокой скорби трудящиеся всех стран встретили весть о смерти великого писателя. Угасло сердце, исполненное огромной человеческой любви ко всему трудящемуся человечеству и в то же время насыщенное беспредельной и страстной ненавистью ко всем его врагам, ко всем эксплуататорам, угнетателям и насильникам. Умер пламенный борец за счастье трудящегося человечества. Умер гениальный художник.

Великим счастьем для нашего коллектива была работа над пьесами Горького. Великой радостью была для нас возможность непосредственного общения с автором в процессе работы. Период нашей работы над «Егором Булычовым» был самым значительным, самым радостным и самым поучительным периодом за все 14 лет, прошедшие со дня смерти руководителя нашего театра — Евгения Богратионовича Вахтангова. На этих работах мы учились у гениального писателя большой правде настоящего искусства. Руководящие указания, критические замечания, сухая требовательность, когда мы отходили от подлинной правды жизни, и в то же время готовность принять великую нашу товарищескую



инициативу, если это помогало раскрыть глубокий замысел пьесы, — все это творчески обогащало наш коллектив. Теперь мы тоже, как и все художники нашей страны, всего мира, лишены возможности учиться у Горького. От имени коллектива Театра имени Вахтангова я приглашаю вас вместе с нами еще раз...⁷²

Далее запись обрывается, но, конечно, Борис Евгеньевич приглашал публику посмотреть спектакль.

7 ноября того же года он снова обратился к зрителям перед началом спектакля, поскольку на сей раз театр отмечал 300-е представление «Егора Булычова». Цифра, между прочим, рекордная. Это означало, что за четыре года, прошедших со дня премьеры, «Егора Булычова» играли в среднем 75 раз в сезон. Если учесть, что в те сезоны вахтанговцы давали от 354 (в 1932) до 426 (в 1936) постановок, то получалось, что одна только горьковская пьеса покрывала пятую часть репертуара.



Захава Б.Е. Выступление на обсуждении спектакля «Егор Булычов и другие», поставленного в Театре им. Вахтангова. Стенограмма [1951 г.]. РГАЛИ. Ф. 3034. Оп.1. Ед.хр. 170. Л. 3.

Год спустя — еще одна дата. Пятилетие со дня премьеры «Егора Булычова». Снова заметки в «Вахтанговце», выступления на радио, торжественные речи, однако в том первоначальном составе спектаклю оставалось существовать последний сезон: 7 октября 1939 года Бориса Щукина не стало.

Он умер после продолжительной болезни сердца на 46-м году жизни, что нанесло непоправимый урон и репертуару, и уникальной вахтанговской школе. Существенно померкла афиша (помимо Булычова Щукин играл, например, Берсенева в «Разломе» и, конечно, Ленина в «Человеке с ружьем»). Ряд спектаклей пришлось снимать. Такая же участь постигла и «Булычова». Однако через полтора года под давлением бесчисленных просьб и уговоров Борис Захава возобновил постановку, хотя и подчеркивал, что далось это ему нелегко:

”

Зачем же ставить себя под удар, принимаясь за возобновление этого спектакля? Если мы сделаем что-то новое, скажут, зачем имитировать самих себя. Да и кто может сравниться с Щукиным⁷³.

Между тем, художественный совет решил поручить эту роль Михаилу Державину, который в первом варианте постановки играл попа Павлина и хорошо знал режиссерский рисунок Захавы.



Я помню великолепную работу и исполнение этой роли Б. В. Щукиным, который вызывал всеобщее восхищение, и невольно задавал себе вопрос: смогу ли справиться с этой работой? После первых же репетиций Б. Е. Захава и мои товарищи ободрили меня⁷⁴.

Побывавший на генеральном прогоне театровед, историк Вахтанговского театра Хрисанф Херсонский говорил, что «репетиция (прогон) началась, как я чувствовал, трудно, порой как бы ощупью, не совсем уверенно, не в полный внутренний голос артистов. Но шаг за шагом действие на сцене стало захватывать, побеждать и вскоре было ясно: спектакль „пойдет“. Пойдет уверенно, хорошо, полнозвучно.

М. С. Державин повел роль верно, наполнено и, я бы сказал, очень умно, тактично. Артист не скрывал этого, что он помнит и любит образ, созданный Щукиным, и не вел с ним ненужной борьбы... и не опускался до подражания, до копии. Я видел на сцене одновременно живое отражение щукинского образа, сделанное с большим вниманием и уважением, и видел живого, искреннего, по-своему яркого М. С. Державина. Артист сделал роль органически своей, так как она сложилась у него естественно из сочетания изумительно богатого материала Горького, впечатлений от игры Щукина и своего артистического „существа“⁷⁵.

Премьера состоялась 20 апреля 1941 года (помимо Булычова были замены и в других ролях). Однако в репертуаре прошла всего несколько раз. Война.



После смерти Щукина роль Булычова играл Михаил Державин

74

Державин М. Благодарю за товарищескую помощь // Вахтанговец. 1 мая 1941 г.

75

Херсонский Х. Егор Булычов // Вахтанговец. 1 мая 1941 г.



В 1951 году спектакль восстановили в новом составе. Егор Булычов — Сергей Лукьянов, Шурка — Галина Пашкова

Диалог поколений

«Лукьянов неохотно согласился работать»

В эвакуации в Омске спектакль не играли. Но десять лет спустя вновь стал вопрос о возвращении постановки в репертуар. Точнее даже не о возвращении, а о новой редакции, поскольку жизнь внесла свои коррективы, «Егор Булычов» нуждался в перемене актерского состава. Болел и в 1951 году скончался Михаил Державин, погиб Константин Миронов (Тятин), умер Осип Басов (Достигаев). Не годилась для роли юной Шуры Цецилия Мансурова...

Борис Захава говорил, что рискнет ставить новый спектакль только при условии, если поймет, кто из актеров сможет играть центральную роль. Пробовали разные варианты. Наконец, выбрали Сергея Лукьянова — артиста уникального, неповторимого, недавно только влившегося в труппу, о чем стоит рассказать особо. Дело в том, что артист другой школы — большая редкость для Театра им. Вахтангова, где всегда строго выстраивалась преемственность от корифеев — к ученикам. Лукьянов был в числе тех артистов, для которых сделали исключение. О том, почему так сложилось, рассказывала актриса Галина Коновалова в беседе с автором этих строк:



В октябре 1941 года — в самый страшный момент Великой Отечественной войны — театр был эвакуирован в Омск. На сборы давалось два-три дня, и в этой суматохе, схватив свой нехитрый скарб, детей и ближайших родственников, мы погрузились в вагон, уверенные, что через пару месяцев



Сергей Лукьянов был принят в труппу Театра им. Вахтангова в годы войны

немец отойдет от Москвы, и мы снова вернемся на свой любимый Арбат.

Жизнь опрокинула эти сладкие мечты!..

Голод, холод и неустроенный быт были нашей повседневной жизнью. И вот как все парадоксально. Именно в этот период, когда главным образом хотелось есть, живя в очень сложных условиях без электричества, воды и элементарных человеческих удобств, театр, спянный невероятной силой, работал не просто дружно, не просто интересно, а удивительно плодотворно.

И в это самое время среди вахтанговцев появляется вдруг огромный человек в какой-то немыслимой полумедвежьей дохе, странно-застенчивый, и без всяких протекций просит принять его в труппу. Выясняется, что он бывший артист Харьковского театра, сосланный в Сибирь по какому-то ложному обвинению, оказался с семьей в Омске — без театра,

без работы, без средств к существованию...

И вот Рубен Симонов, обладающий поразительным чутьем на все талантливое, нарушая те самые пресловутые правила, соглашается взять Лукьянова в труппу. При ближайшем знакомстве оказывается, что Лукьянов разносторонне одаренный человек — прекрасный художник, очень музыкальный, очень «танцевальный», чудесный семьянин (потому что в ссылку за ним как «жена декабриста» пошла Надя — бывшая балерина Киевского театра с малюсенькой, только что родившейся дочкой Таней).

И вдруг сверх ожиданий этот, казалось бы, скромный, начинающий артист (без вахтанговской школы!) занимает ведущее положение. В очень короткое время блестяще справляется с эпизодическими ролями и, сыграв в спектакле «Олеко Дундич» генерала Шкуро, заявляет о себе, как о большом артисте.

Он как-то сразу включается в «разнообразную» жизнь театра – участвует во всех общественных мероприятиях, коих тогда было предостаточно, выступает в шефских концертах, в госпиталях и прочее.

В сентябре 1943 года театр, наконец, вернулся из эвакуации в Москву. То что наше здание на Арбате было разрушено первой же бомбежкой, мы знали еще в Омске. Осиротевший, без своего помещения, первую премьеру театр сыграл на сцене Центрального детского театра (ныне РАМТ), а потом до 1947 года обитал в нынешнем ТюЗе. Там родились наши легендарные спектакли, где блистал Лукьянов. «Приезжайте в Звонковое» Корнейчука, «Очная ставка» Братьев Тур и Шейнина. Сыграл он и Флоридора в «Мадемуазель Нитуш», заменив однажды сломавшего руку Осенева.

С этого момента начинается восхождение Лукьянова на Олимп: его начали приглашать в кино. Еще не было знаменитых «Кубанских казаков», где он сыграл Гордей Гордеича, но было множество прекрасно сыгранных эпизодических ролей. К этому времени относится знаменательное событие: Борис Захава возобновляет спектакль «Егор Булычов», где Лукьянов получает заглавную роль.

Спектакль пользовался не просто грандиозным успехом, но и получил Сталинскую премию, что считалось тогда верхом признания.

Между тем, путь к успеху был непростым. Больше всего Борис Захава боялся режиссерских повторов, эксплуатации однажды найденного рисунка. Он пытался найти интонацию времени, уловить актуальное звучание произведения, но, как выяснилось, было это гораздо сложнее, чем ставить спектакль с чистого листа. Выступая перед критиками на обсуждении генерального прогона спектакля, он подробно рассказал о всех закулисных треволнениях:



Сергей Владимирович Лукьянов на протяжении почти всей работы над этой ролью в перерывах между репетициями жаловался, что тень Щукина ходит у него за спиной, что он не может от этого отделаться, хотя не видел, как Щукин играл Булычова, но настолько этот образ связан с именем Щукина, что он от этого отделаться не может.

Вначале он очень неохотно согласился работать над этой ролью, так что затруднений мы вначале испытали очень много. Но когда мы отважились на это предприятие, то я стал думать, как же мне быть. Прошло 20 лет, не может быть, чтобы эти 20 лет не внесли какого-то изменения и в восприятие зрителем этого спектакля, и в наше понимание авторского материала. Не может быть, чтобы в нашем сознании в связи с этим не возникало что-то новое. Это, с одной стороны.

А с другой стороны, ведь чрезвычайно опасно было бы стать на такую позицию — как угодно, лишь бы не так, как было, а ведь такая опасность нас подстерегала.

Иногда на репетициях приходилось сталкиваться с такого рода моментами: мы работаем какую-то сцену с Сергеем Владимировичем, я пытаюсь для него истолковать какую-то фразу, какой-то кусок, какую-то реплику, и чувствую, что у него вопрос: как я ее толкую — так же, как и 20 лет тому назад? Она в своем внутреннем содержании в устах Булычова не изменилась, смысл ее тот же, и, следовательно, как я ее 20 лет тому назад раскрывал со Щукиным ее смысл, я истолковываю ее, работая с Лукьяновым. Я не показываю, я только указываю на сочетание отдельных текстовых слов Горького с определенным истолкованием его смысла и, оказывается, рождается та же самая интонация.

”

Я с изумлением слышу в устах Лукьянова щукинские интонации, почти точь-в-точь, трудно отличить. Это очень интересное явление.

Что же мне делать? Отказываться от истолкования данной фразы или примириться с тем, что Лукьянов как будто повторяет Щукина? Придет старый зритель и скажет: Лукьянов подражает Щукину! Но тут ведь есть еще одно осложняющее обстоятельство. Лукьянов страшно этого боится, и не дай бог что-нибудь показать, а если я покажу, я вижу его настороженный взгляд, а иногда прямой вопрос: а Щукин тоже так делал? Он ни за что не хочет делать так, как Щукин. Я вижу, что там, где истолкование какого-то момента остается прежним, там рождается и прежняя форма выявления, и в мое сердце закрадывалось такого рода сомнение: как же быть, как же работать?⁷⁶

И все-таки в Захаве победила иная точка зрения. Он понял, что надо действовать смелее и, если какие-то моменты до сих пор не утратили своей актуальности, их можно уверенно повторить:



Я понял, что как бы отдельные фразы, отдельные моменты ни получались у Лукьянова похожими на то, как это было у Щукина, все-таки образ в целом непременно будет лукьяновским, он будет жить искренно, если он будет жить полнотой той жизни, которая ему заказана Горьким, ибо не может быть, чтобы талантливый актер, крупный актер, большой художник и мыслящий художник не сделал бы чего-то иного по форме для того, чтобы выявить по существу то же содержание.

Не может быть, чтобы и соотношение это не получило иного освещения, чтобы не случилось нового поворота, если мы искренни в своем творчестве. Я понял, что нужно быть искренним.

И неужели вы думаете, дорогие наши критики, что я не провел не одну бессонную ночь, размышляя по поводу того, не следует ли мне взять горьковский текст в его чистом и неприкосновенном виде с горьковским делением на 3 акта в двух декорациях: первый акт — столовая, второй — гостиная, третий — столовая и таким образом поставить спектакль?

76

Б.Е. Захава. Выступление на обсуждении спектакля «Егор Булычов и другие». РГАЛИ. Ф. 3034. Оп. 1 Ед. хр. 170. ЛЛ. 3–7.

Я думаю, что вы поверите мне, что я в воображении этот спектакль поставил от начала до конца. Впрочем, у меня есть тому документальное свидетельство, ибо есть книжка, изданная еще до войны в желтом переплете с моими режиссерскими комментариями к каноническому горьковскому тексту. Значит я себе представлял спектакль поставленным на основе этого канонического текста. Но потом я просматривал мысленно спектакль на основе того текста, который установлен был нами вместе с Горьким для нашего театра в 1932 году. И я спрашивал себя: пойдет сцена молодежи, которая идет на верхнем этаже в этой аскетической комнатке юной девушки Шуры Булычовой, с ее чистенькой застеленной кроватью, небольшой полочкой для книг и небольшим столиком; если весь этот разговор произойдет в тех условиях, в которых идут все остальные куски и сцены пьесы в гостиной дома Булычовых, потеряет ли эта сцена в своем смысловом идейном выражении или приобретет? Я прикидывал и так и этак по несколько раз, и в конце концов я честно и искренно, может быть слишком самонадеянно отвечал на этот вопрос так: потеряет. Зачем же я буду делать хуже?

Если только потому, что когда-то это было уже однажды так сделано, если это было сделано хорошо, пусть это так и останется. Я думал о том, потеряет или приобретет любая крохотная из нескольких реплик (там и текста нет) сценка объяснения Булычова с Глафирой, если она будет происходить на ходу где-то в столовой, а не на сундуке под лестницей, где обитает по существу хозяйка этого дома, по существу настоящая жена и подруга Булычева, но живущая в каморке под лестницей. Я думал об этом, я ставил мысленно сцену в эти и другие условия и говорил мысленно: потеряет⁷⁷.



Борис Захава стал главным хранителем горьковского наследия в Театре им. Вахтангова

77

Там же. Л. 7.



Тятин – Юрий Любимов

Яков Лаптев – Михаил Ульянов,
Глафира – Нина Никитина

Пропотей – Николай Тимофеев

Новая версия «Егора Булычова» продержалась в репертуаре много лет (сохранилась телеверсия спектакля). В ней играли Юрий Любимов (Тятин), Галина Пашкова (Шура), Михаил Ульянов (Лаптев), Леонид Шихматов (Звонцов), Алла Казанская (Антонина) и многие другие.

Можно ли рассматривать это возвращение Булычова как простое возобновление старой постановки? – задавался вопросом «Огонек». – Думается, такой взгляд был бы

Диалог поколений



неправильным. Да, конечно, многое осталось от прежних мизансцен, прежних толкований отдельных образов. Но оттого, что в спектакль пришло очень много новых исполнителей, а в зрительный зал — <...> зрителей, оттого что зрелость старой гвардии Вахтанговского театра сочеталась с воодушевлением его молодых исполнителей, спектакль обрел особую остроту и обаяние⁷⁸.

Поп Павлин — Михаил Дадыко

Шура — Галина Пашкова,
Звонцов — Лев Снежницкий

Галина Пашкова

78

Волков Н. Возвращение
Булычова // Огонек. 3 фев.
1952 г. С. 27.

В последующие годы Театр им. Вахтангова еще не раз обращался к драматургии Горького. Возможно, делалось это не только потому, что произведения писателя входили в разряд обязательных для советской сцены. Горький был для вахтанговцев своим автором. И это право они стремились подчеркнуть, напомнив, что еще задолго до появления «Егора Булычова» и «Достигаева» творчество Горького привлекало Вахтангова, равно как и постановки Вахтангова нравились Горькому.

Писатель и режиссер словно шли навстречу друг другу и, если бы не ранняя смерть Евгения Богратионовича, кто знает, не появилось бы в репертуаре театра какого-нибудь спектакля по Горькому. А выбирать было из чего — известны предпочтения Вахтангова, который в юности зачитывался «Песней о Буревестнике» или играл, например, Власа в «Дачниках» (театр Московского университета). Но самой могучей вершиной драматического искусства был для него, конечно же, спектакль «На дне», поставленный Художественным театром в 1902 году. Вахтангов мечтал в своем творчестве хотя бы однажды поработать с этим материалом, погрузиться в толщу жизненной правды, описанной Горьким, и, наконец, такой случай представился в июле 1908 года, когда в музыкально-драматическом кружке Владикавказа Евгений Богратионович выпустил «На дне» и сам же сыграл Барона. Успех был настолько ошеломляющий, что и много лет спустя жена режиссера Надежда Михайловна в качестве наглядного примера демонстрировала посетителям своего дома большую увесистую тетрадь, в которой Вахтангов собрал материалы к пьесе.

Творчество Горького захватывало и увлекало. В 1910 году, уже будучи учеником театральной школы Александра Адашева, Вахтангов поставил в Шуе (при участии своих однокашников) инсценировку горьковских «Весенних мелодий». Актеры были загримированы и одеты «по-человечески», а ходить должны были по крыше и говорить птичьими голосами. Так, при помощи веселой театральной буффонады достигалась сатирическая аллегория.

И еще одно свидетельство живого интереса к Горькому. В июне 1912 года во время европейского турне Вахтангову попался на глаза рассказ «Коновалов», изданный на шведском языке. Из письма к жене от 20 июля проясняется такая любопытная деталь:



Сiju часами со словарем и перевожу со шведского рассказ Горького «Коновалов». За ½ часа удается найти одно слово, ибо без знания грамматики и первоначальной формы слова — трудно найти его в словаре. А я сiju, усидчиво и кропотливо. Читаю также французскую грамматику. Надо же чем-нибудь занять себя, чтобы не думать о театре⁷⁹.

В феврале-октябре 1917 года, ведя занятия в Студенческой драматической студии, Евгений Богратинович руководил постановкой инсценированного рассказа Горького «Мальва», а несколько раньше (7 мая 1915 года) после



79

Евгений Вахтангов :
Документы и свидетельства.
В 2 тт. Т / Ред.-сост.
В.В. Иванов. М., 2011. Т. 1.
С. 317.



окончания 75-го по счету спектакля «Гибель „Надежды“» в Первой студии Художественного театра сделал такую запись в своем дневнике:



Самый яркий момент в нашей Студии — это посещение Горьким «Гибели», — говорил Евгений Богратионович. — Он приходил за кулисы и говорил, что плакал. Это весьма возможно: я недурно играл в тот день⁸⁰.

Интересно, что Горький тоже обратил внимание на молодого Вахтангова, когда в феврале 1914 года посмотрел в Студии «Праздник мира» Гауптмана — первую самостоятельную постановку Евгения Богратионовича.

Участница этого спектакля, Серафима Бирман, свидетельствует:



«Праздник мира» не принес Вахтангову режиссерских радостей. Старейшины МХТ во главе со Станиславским не приняли спектакль: нашли наше исполнение невзрачным. Только В.И. Качалов добился разрешения на то, чтобы спектакль пошел. А через несколько месяцев Горький смотрел эту вахтанговскую постановку и чрезвычайно высоко оценил ее, как устно, так и в печати. Горький был тронут, имею право сказать — взволнован нашими «переживаниями»⁸¹.

80

Цит. по : Евгений Вахтангов:
Документы и свидетельства:
В 2 т. / Ред.-сост. В.В. Иванов.
М, 2011. Т. 1. С. 398.

81

Евг. Вахтангов. Материалы
и статьи. М., 1959. С. 314.

Горький и артисты Первой студии МХТ. 1914 год



Газета «Раннее утро» сообщала подробности:

Особенно сильное впечатление на Максима Горького произвела постановка «Праздника мира». Обращаясь к артистам, Горький благодарил их за минуты художественного настроения и заявил, что студия — самый интересный из существующих театров.

Однако дело было не только в том, что Горькому понравилась постановка Вахтангова. Разойдясь в мнениях с Немировичем-Данченко, требовавшим, чтобы артисты несколько стушевали тона драмы Гауптмана и смягчили ее исполнение, Горький одобрил подход Вахтангова к той же пьесе.



В противовес Вл. Немировичу-Данченко, — читаем в той же газетной заметке, — М. Горький нашел в ярко выявленных тонах и «обнаженных ранах семьи Шольца» настоящее искусство, искусство протеста.

Интересно, что эта горьковская оценка имела принципиальное значение. Постановкой «Праздника мира» Вахтангов начал важный идейно-художественный спор с руководителями Первой студии, особенно с Леопольдом Сулержицким, и в дальнейшем предпочел покинуть коллектив.

Сулержицкий считал, что искусство должно не обличать, а лишь пробуждать «чувства добрые», и потому предлагал в пьесе Гауптмана делать упор на картине примирения. Вахтангов думал иначе. В его представлении следовало

сосредоточиться на картине развала семьи, на семейном конфликте, за которым чувствовался общественный раздрой, противостояние социальных слоев. Искусству примирения и утешения Вахтангов противопоставил искусство протеста.

Были и другие точки пересечения с Горьким, мимолетные встречи, попытки постановок (в феврале 1917 года Вахтангов ставит, например, «Мальву» со студийцами, и Горький, побывав на премьере, дает положительную оценку этой работе — его привлекает молодежный задор и, опять же, нетривиальность режиссерского взгляда).

Евгению Богратионовичу принадлежит фраза: «То, что отложилось в народе — непременно бессмертно». Такой же точки зрения придерживался и Горький. На мемориальной доске итальянскому поэту Джованни Пасколи он написал: «Умирает человек — Народ бессмертен. И бессмертен поэт, чьи песни — трепет сердца его народа».

Всякий талантливый и чуткий художник, в представлении Горького и Вахтангова, является совершенным инструментом, в котором народ обретает свой голос и говорит самое главное о себе. Гений народа отражается в творчестве его лучших художников. И если продолжать эту мысль, то Вахтангов тоже из числа таких гениев. Алексей Максимович окончательно убедился в этом, посетив в 1922 году еврейский театр «Габима», в котором Вахтангов по просьбе Станиславского (дабы поддержать коллектив) поставил «Гадибук» Ан-ского. Горький написал целый очерк о постановке, в котором отметил:

”

Этот удивительный по красоте и гармонии спектакль напомнил мне лучшие годы знаменитого Московского Художественного театра в то время, когда его прекрасные артисты были молоды и воодушевлены верою в святость своего дела. Но у артистов «Габима» есть — мне кажется — сильное преимущество перед Художественным театром его лучшей поры, — у них не меньше искусства, но — больше страсти, экстаза.

Театр для них — богослужбное дело, и это сразу чувствуешь. Все слова, жесты, мимика — глубоко гармоничны, и во всем горит та мудрая правда, которую рождает только искусство, только талант. Страшно много труда вложено в этот маленький театр и — создано еще одно великолепное доказательство волшебной силы искусства, талантливости еврейского народа⁸².

Как жаль, что эти слова (в особенности сравнение спектакля с лучшими постановками Художественного театра) Вахтангову не суждено уже было прочесть. Есть в том же очерке такие горестные строки:

Маленькое дело стоило величайшего труда, огромного напряжения духовных сил. Его создали молодые евреи под руководством талантливого артиста Цемаха и почти гениального режиссера Вахтангова, ныне человека смертельно больного от непосильной работы, — его приносили на репетиции в санитарных носилках. (Только что узнал: Вахтангов уже скончался.) Это замечательное дело создавалось в голоде, холоде, в непрерывной борьбе за право говорить на языке Торы <...>⁸³.

Вахтангов скончался, не успев осуществить своих многочисленных замыслов, но интерес сначала к Студии, а затем и к театру его имени Горький пронес через всю свою жизнь. Отдавая вахтанговцам для постановки «Егора Булычова», он не раз подчеркивал это.

82

Горький М. Вахтангов в театре «Габима» // Театр и музыка. № 1–7. 1922 г.

83

Там же.

В пятидесятые Рубен Симонов написал инсценировку и на ее основе выпустил спектакль по роману «Фома Гордеев» (1956). Это было время бесчисленных постановлений и резолюций, госприемов и худсоветов, когда репертуар утверждался в вышестоящих инстанциях и только идейно правильное произведение могло появиться в афише. Идеология довлела над художественностью, из театра в театр кочевали штампованные сюжеты. «Фома Гордеев» не портил этого ряда.

По сюжету, напомним, у волжского купца Игната Гордеева родился сын — наследник Фома. Однако семейное счастье продлилось недолго — после тяжелых родов умирает мама Фомы, и ребенка отдают на воспитание в семью крёстного Якова Маякина.

Через шесть лет отец забирает сына домой в надежде воспитать его на свой лад — жёстким и цепким купцом. Однако эта жизнь Фоме не близка. И когда спустя годы, в кутеже умирает отец, и молодой человек становится владельцем большого состояния, вдруг ясно понимает, что оно не принесет ему радости. Свою неудовлетворённость Фома разменивает на разгул, идёт на жестокий, бессмысленный конфликт с людьми своего круга. Маякин добивается признания его недееспособным, и в короткий срок безвольный Гордеев оказывается на самом дне жизни. Опустившимся бродягой, он стоит в очереди за похлёбкой в доме призрения, построенном на деньги его отца.

Для театра 1950-х годов сюжет — из разряда нужных. Но все же и здесь, на гребне эпохи большого стиля, вахтанговцы старались обнаружить свежесть,

развивая в работе свой режиссерский стиль. Рецензент «Комсомольской правды» отмечал:



На первый взгляд может показаться, что инсценирование «Фомы Гордеева» — дело нехитрое. Повесть Горького настолько драматична, характеры даны в ней в таком напряженном и стремительном движении, взрывы, образуемые их столкновениями, создают такие благодарные возможности для выявления актерских темпераментов, что, казалось бы, нет задачи проще, чем перенесение содержания этой книги на сцену. Однако на самом деле это не так. В повести есть свой художественный «секрет», не разгадав которого, нельзя добиться успешного ее сценического воплощения. Предыдущие инсценировки «Фомы Гордеева» доказали это достаточно наглядно. И если Р. Симонов, выступивший на этот раз не только как постановщик спектакля, но и как автор инсценировки, достиг победы, то только потому, что верно определил основное направление в своей работе. Он отказался от механического воспроизведения событийной канвы повести и стал на путь свободной творческой компоновки горьковского материала, неизменно следуя при этом не формальной верности тексту, а самому его духу, правде отраженных в нем характеров и жизненных коллизий. И второе — Симонов последовательно и целеустремленно сосредоточил весь спектакль вокруг главного героя⁸⁴.



Фома Гордеев —
Григорий Абрикосов

84

Сурков Е. Горьковский
спектакль // Комсомольская
правда. 15 марта 1956 г.

85

Яковлев Юрий. Между прошлым и будущим. М., 2003. С. 205.

86

Сурков Е. Указ. соч.

Главного героя играл Григорий Абрикосов. Играл, по выражению Юрия Яковлева «замечательно: и трогательно, и бунтарски страстно», благодаря чему «сразу стал заметен и интересен зрителю»⁸⁵. Газеты придерживались чрезмерно официозного стиля, отмечая, что Симонов «нашел в молодом актере индивидуальность, соответствующую требованиям горьковской повести»⁸⁶. Но что стоит за такой формулировкой? Телезапись спектакля не делалась, а в критике тех лет очень трудно найти живое, не лакированное идеологическим цензором, описание. В той же статье говорится, например, что «выразительнейший портрет» Жана Звонцова создал Юрий Яковлев. Но что это значит? В чем проявлялась выразительность? Рецензент, увы, не давал никаких пояснений. Ответ на эти вопросы много лет спустя давал сам Юрий Яковлев в своей биографической книге. Ему и предоставим слово:

Через четыре года моей жизни в театре, в 1956 году, мне довелось впервые репетировать в спектакле самого Рубена Николаевича. Это был «Фома Гордеев» по М. Горькому.

Сцена на Волге





Он сам делал инсценировку и сам ставил спектакль. Мне досталась роль Жана Звонцова, сына русского купца, признающего только все заграничное.

И когда в сцене «на плоту» во время пикника, который устраивает Фома, Степан – его играл замечательный актер Виктор Григорьевич Кольцов – затягивает русскую народную песню «Не одна во поле дороженька...», мой персонаж страшно раздражается. Ну не нравится ему русская тоска. Он хочет показать, что поют и как сейчас танцуют в Европе. Что теперь модно.

Мне надо было пропеть французскую шансонетку и станцевать канкан. Я попросил мне дать педагога по французскому из училища – светлой памяти Аду Владимировну Брискинову и балетмейстера.

Но Симонов отказал: «Не надо. Сымпровизируйте, как вам самому захочется. Ну сделайте ногами этокое тру-ля-ля».

Любовь Маякина – Елена Коровина,
Игнат Гордеев – Андрей Абрикосов,
Фома Гордеев – Григорий Абрикосов

Я попытался изобразить нечто похожее на канкан из «Мулен Руж», как сумел. Рубен Николаевич заразительно засмеялся: «Вот что нам надо! И — никаких педагогов и хореографов».

Так моя импровизация вошла в спектакль и имела неизменный успех у зрителя.

В спектакле были и другие замечательные работы. Тарас Маякин — Иосиф Толчанов, Медынская — Людмила Целиковская, Саша — Елена Добронравова, Римский-Каннибальский — Александр Граве, Веселый паренек — Михаил Ульянов, Молодой мужик — Юрий Любимов, Васса — Нина Нехлопоченко и т.д.

«Фома Гордеев» был, безусловно, вахтанговским спектаклем — в том смысле, что многое в нем диктовалось традицией, стремлением опробовать на горьковском материале лучшие наработки вахтанговской школы. Так, например, в одной из рецензий читаем:

Купеческая среда в постановке «Фомы Гордеева» была изображена необыкновенно ярко





Как режиссер и именно режиссер вахтанговской школы Рубен Симонов часто выводит персонажей спектакля на просцениум, чтобы в кратких, иногда бессловесных, иногда построенных на песне, на музыке интермедиях перед занавесом воссоздать атмосферу времени, человеческую среду, характеры, настроения. Театр, пользуясь всеми своими выразительными средствами, делает спектакль многозвучным, многокрасочным, полным жизни. Достаточно вспомнить, например, превосходную интермедию в последнем акте, когда именитое купечество ликует, наслаждается своей силой и богатством, — как раз перед конфузом в заключительной сцене...⁸⁷

Интермедии перед занавесом оживляли спектакль, создавали динамику в развитии действия и, несомненно, что в работе над этим Рубен Симонов опирался на сценическое воплощение «Принцессы Турандот», где на просцениуме тоже разыгрывались интермедии (правда, героями их выступали не купцы и крестьяне, а маски итальянской комедии дель арте). Стилистика узнавалась.

87

Варшавский Я. «Фома Гордеев». Спектакль Театра имени Евг. Вахтангова // Вечерняя Москва. 24 февр.1956 г.





Лиза — Галина Пашкова,
Чепурной — Николай Тимофеев

«Фома Гордеев» хотя и держался в репертуаре не один сезон, но все равно на высоту «Егора Булычова» не поднялся. Такая же участь ждала и последующие спектакли: «Булычов» оставался слишком высокой планкой, мощным ориентиром, настоящим маяком.

Не удивительно, что в 1968 году, когда на Вахтанговской сцене вышли «Дети солнца», критик Инна Вишневская написала в рецензии такие слова:

Наверное, непроходящая слава создания именно на этой сцене «Егора Булычова» повлияла на восприятие режиссера и актеров⁸⁸.

88

Вишневская И. «Дети солнца»
/ альбом газетных вырезок
из собрания ЦНБ СТД.

В самом деле, спектакль в постановке Евгения Симонова, продолжая давние симпатии театра и драматурга, представал в еще одном, современном измерении. В «Детях солнца» режиссер увидел судьбы, близкие Булычову.



Театр создал еще одного Булычова, стоящего куда ближе к солнцу, чем те, кто подняты к нему образованием, классовым положением, — продолжает Инна Вишневская. — Купчиха Мелания Ларисы Пашковой — это человек, нервно, напряженно, всеми силами забитой, испоганенной души тянущийся к свету, к хорошей любви к чистым отношениям. Право же, мы никогда не знали, что в этой роли



«Дети солнца» (1968)
Чепурной — Николай Тимофеев,
Протасов — Василий Лановой,
Мелания — Лариса Пашкова,
Лиза — Галина Пашкова

Протасов — Василий Лановой,
Елена — Елена Добронравова





такое огромное количество текста, что это попросту одна из главных ролей пьесы: так играет Меланию Пашкова.

Она — философский, идейный, психологический центр спектакля. Именно ее фантастическая тяга к солнцу добра и очищения, познания и самоусовершенствования ставит этот характер, никогда ранее так не понимаемый, в ряд с Егором Булычовым и Вассой Железновой, Фомой Гордеевым и Ильей Артамоновым.

Лариса Пашкова нашла и сыграла самое трудное в Горьком: присущее ему сочетание двух правд — правды персонажа и правды автора, отнюдь не всегда совпадающих друг с другом⁸⁹.

В творчестве Горького «Дети солнца» открывают цикл пьес, написанных накануне первой русской революции, в которых изображен «последний

Чепурной — Николай Тимофеев,
Лиза — Галина Пашкова

89

Там же.



день Помпеи». Еще длятся минуты прежней жизни, но подземные толчки уже слышны и ясно, что скоро всё исчезнет в хаосе разыгравшейся стихии.

В этой пьесе, написанной, как известно, в ту пору, когда Горький отбывал наказание в Петропавловской крепости, весьма сильна тема страшной непредсказуемости простого неотесанного человека. История с «кровавым воскресеньем» 1905 года, с гапоновщиной и повсеместными побоищами прочно засела в сознании писателя, и пьеса — ее прямой отголосок. В последней сцене работник Егор в сопровождении группы лиц врывается в дом интеллигента Протасова и устраивает там нечто вроде пьяного погрома. Но и до того на протяжении всей пьесы этот Егор, даром что имел золотые руки, был груб, неадекватен, жену свою бил смертным боем, куражился, провоцировал, а прекраснотушный хозяин дома с ним миндальничал и практически попустительствовал открытому хамству.

Протасов — ученый, поглощенный только своими опытами, и не замечает, что у него под носом друг дома затевает роман с его собственной женой, что в него самого влюблена другая женщина и т.п. Любов-

ные перипетии, классическая слепота хозяина и связанные с этим курьезные ситуации — всё это могло бы составить недурной водевиль, если бы его автором был не Максим Горький, писатель крайне беспокойный, с бешеным гражданским темпераментом и волчьей социальной зоркостью.

«Дети солнца» — это история о том, насколько имущий класс понятия не имеет о сущности собственного народа. А точнее — о том, что интеллигенция живет, подобно страусу, спрятав голову в песок, и не чует надвигающейся

кровавой бури. Интеллигенция, которая проморгала и страну, и народ, и саму себя...

Об этом пишет и Василий Лановой, игравший Протасова:

Мой Протасов должен внушить актуальную и сегодня мысль о том, что, служа науке, каким-то высоким целям, нельзя при этом забывать и о тех, кто рядом с тобой, ради кого в конечном счете ты и работаешь, нельзя быть слепым кротом. Вот она, казалось бы, в частном случае извечная проблема.

Протасов — человек, стопроцентно преданный науке, занимающийся только ею, определивший целью жизни служение добру, разуму, красоте. Но в то же время, служа науке, не видит, не понимает, что тут же одновременно своим эгоизмом, невниманием к окружающим причиняет боль и страдание близким ему людям. И тем самым добро, к которому он призывает, оборачивается реальным злом. В этом диссонансе добрых помыслов и реального зла и заключен основной конфликт пьесы.

Отсутствие гармонии жизни, слепота Протасова становятся его драмой. Заботясь о будущем, он не думает о сегодня, о реальных людях, его окружающих, всматривается в будущее, будучи слепым, близоруким. А человек во благо будущих времен, хочет сказать автор, не должен не видеть того, что он несет собою сегодня своим согражданам. Иначе это будет абстрактный гуманизм, ничего не имеющий общего с реальным гуманизмом.

Актуальная тема? Несомненно. Тема, кстати, которая в некотором роде смыкается с цезаревской философией — цель оправдывает средства. Главное — добрые побуждения, а средства могут быть любыми. Но любыми ли?.. Этот вопрос задавали себе создатели драматургических произведений, его задаем и мы сегодня — актеры и зрители⁹⁰.



Протасов — Василий Лановой,
Мелания — Лариса Пашкова

90

Лановой Василий. Летят за днями дни. М., 2011. С. 261–262.

В советское время «Детей солнца» ставили как пьесу остросоциальную, классовую. Но думается, что Евгений Симонов как бы в противовес заскорузлой традиции старался несколько облегчить свой спектакль, вывести его в другое эстетическое поле. Во всяком случае, следующие строки, опубликованные в одной из рецензий, дают основание так предполагать:



Спектакль решается театром как философская драма, как размышление о жизни, об обязанностях человека, и прежде всего человека образованного, интеллигента. Отсюда освобожденность сцены от подробностей быта: отсюда мизансцены, построенные так, чтобы обнажить суть происходящего. Музыка, очень смело и неожиданно введенная в горьковский спектакль, — этакий странный, прихрамывающий вальс (композитор Л. Солин), звучащий то бравурно-легкомысленно, будто исполняется садовым духовым оркестром, то тоскливо и безнадежно, — дополняет и оттеняет настроение каждой сцены⁹¹.

Затем о Горьком забыли почти на тридцать лет, но интересно, что в середине девяностых он вернулся не только в репертуар Вахтанговской сцены, но и в репертуар целого ряда других театров, когда в одной только Москве друг за другом вышли и «Дачники», и «Варвары», и «Последние», и «Враги». Интерес режиссуры девяностых к Буревестнику революции очевиден: на новом витке истории, на сломе эпох, его пьесы обретали совершенно особое звучание. Завязывался новый диалог с классиком, искали ответы на давно поставленные вопросы (и, конечно, добавлялись вопросы нового дня).

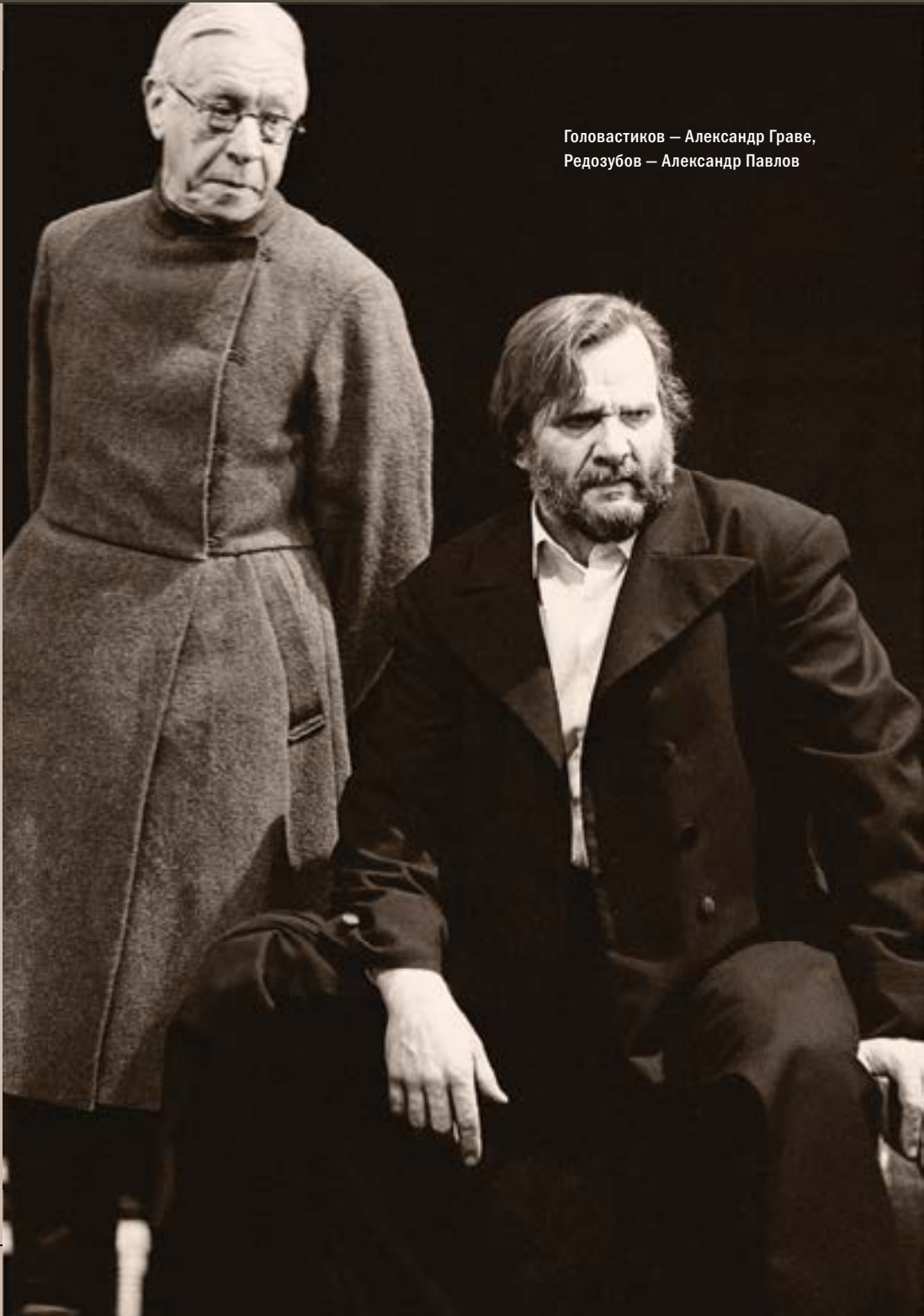
Итак, в 1995 году на сцене Театра им. Вахтангова Аркадий Кац поставил «Варваров». Поставил элегично, без особых страстей. Напомним, что по сюжету типовую жизнь провинциального городка Верхополье нарушает приезд строителей железной дороги — Черкуна и Цыганова. Этим очень недоволен Редозубов — городской голова, постепенно теряющий патриархальную власть в городе. Равнодушие к человеческой жизни, моральная

91

Кафанова Л. Место в жизни
// Московская правда. 1 окт.
1968 г.



«Варвары» (1995).
Монахова — Мария Аронова,
Цыганов — Михаил Ульянов



Головастикова — Александр Граве,
Редозубов — Александр Павлов



Анна — Елена Ивочкина,
Черкун — Максим Суханов,
Лукин — Андрей Зарецкий

деградация, пьянства и гуляния — кажется, что инженеры приехали не создавать, а разрушать. На сцене с появлением «цивилизованных варваров» разворачиваются любовные многоугольники, счастье и ненависть, дружба и предательство, обман и борьба за истину.

Попытка создать мягкую, чеховскую атмосферу сняла остроту горьковского драматизма, — писала критик Дина Годер, — но некоторые герои повернулись неожиданной стороной. Максим Суханов сыграл Черкуна равнодушным, безжалостным, с мгновенно вспыхивающим и так же быстро исчезающим холодным любопытством к людям. Михаил Ульянов, сыгравший Цыганова гораздо старше написанного Горьким, внес в этот характер ноту безнадежной страсти старого Дон Жуана. Интересно играли: Владимир Симонов (Монахов), Мария Аронова (Монахова), Александр Павлов (Редозубов), Райна Прудина (Богаевская), Марианна Вертинская (Лидия)⁹².

92

Театр имени Евг. Вахтангова.
М., 1996. С. 72.



Макаров – Евгений Карельских,
Монахова – Мария Аронова

В подавляющем большинстве спектаклей противопоставление двух враждебных лагерей (стоячего провинциального болота и «новых людей») прочерчивалось красной линией. «Новые» могли терпеть поражение от темных и косных сил, могли и сами увязнуть в этой трясине, но они всегда были пришельцами из какого-то иного мира.

В постановке Театра им. Вахтангова это противопоставление было изначально снято, а новое и старое обреченно сливались в беспросветности и бессилии изменить что-либо в этой хорошо устоявшейся жизни.

Вахтанговскую сцену венчала спираль, постепенно сужающаяся и уходящая ввысь, чтобы и там, очевидно, продолжать свое вращение (художник Татьяна Швец). Ее витки едва прикрывались гроздьями осенней рябины,

Черкун — Максим Суханов,
Анна — Елена Ивочкина





Цыганов — Михаил Ульянов,
Монахов — Владимир Симонов

полузасохшими ветками и цветами, то ли увядшими, то ли так и не успевшими распуститься. А под ней — нелепо мельтешащие люди, пустые разговоры, лениво завязывающиеся романы, пересуды, пьянки. Обиталище «русских обывателей», донельзя знакомое и близкое.



Каждый сам по себе, и в этой отдельности — хаос провинциального мирка, — писала Ирина Алпатова. — Пошловато кокетничают друг с другом Веселкина (Ольга Чиповская) и Дробязгин (Павел Сафонов), строчит свои вечные кляузы Голохвастиков (Александр Граве), балагурит Монахов (Владимир Симонов), громогласно вещает городской голова Редозубов (Александр Павлов).

И сквозная тема этой бесцельной суеты — ожидание. То ли двух столичных инженеров, что затеют здесь новые работы, то ли в их лице нечто большего, какой-то властной силы, что обновит и освежит стоячую неподвижность.



Странное, произвольное ощущение — с первого же появления на сцене этих «варваров», Черкуна (Максима Суханова) и Цыганова (Михаила Ульянова), почему-то чувствуешь, что они приехали сюда не начинать, а доживать. Кто больший, кто меньший остаток жизни. Потому что в их приезде — бесцельность и усталость. Об этом не говорится. Наоборот, в словах звучат мотивы «перемен» и «дела». Но реальное существование людей идет как бы в параллель высказанному⁹³.

Анна — Елена Ивочкина,
Черкун — Максим Суханов

93

Алпатова Ирина. Плюс
«варваризация» всей страны
// Культура. 8 апр. 1995 г.

Сейчас, по прошествии двух десятилетий, видно достаточно ясно: в «лихие девяностые», когда посещаемость российских театров заметно снизилась, когда артисты и худруки пытались нащупать новый стиль в управлении театром, когда наступил, казалось бы, век контрактной системы и антрепризы, Михаил Ульянов делал все для того, чтобы сохранить репертуарный театр. Делал он это и как председатель (1986–1996) Союза театральных деятелей, и, конечно, как художественный руководитель Театра Вахтангова.

Юлия Рутберг приводит еще одно немаловажное свидетельство ульяновского стиля: «Даже на переломе эпох Театр Вахтангова не превращался в театр кулака, он был и оставался театром мысли. Плюс его неизменные составляющие — музыкальность, пластичность, шарм — были по-прежнему на высоте».

Постановка 1995 года не отличалась строгой режиссерской выверенностью, твердо расставленными акцентами, вопросительными и восклицательными знаками. Режиссер и актеры пытались услышать дыхание нового времени, присматривались к новой эпохе, стараясь переосмыслить, взглянуться в недавнее прошлое. И похоже, что результат оправдал ожидания.

94

Там же.

”

Порой складывалось ощущение, что каждый играет как может, в меру своего понимания пьесы и своего человеческого опыта, — заключает критик. — И оказалось, что в спектакле одну из главных ролей сыграло время. А нынешнее мироощущение артиста, в этом времени живущего, наложило свой отпечаток на все происходящее на сцене. Нам напомнили о том, что «варварство» не всегда приходит извне. Оно — внутри нас. И дай нам Бог хоть когда-нибудь с ним справиться⁹⁴.

Иное впечатление оставлял спектакль «Люди как люди», поставленный в 2011 году режиссером Владимиром Ивановым по пьесе «Зыковы». Спектакль-размышление, спектакль-притча о временах и нравах, о надвигающейся беде, которая безжалостно сметает на своем пути любые социальные устои, разрушает семьи, искушает и портит людей...

Антипа Зыков у Алексея Гуськова — не только успешный лесопромышленник, но человек, испытывающий потребность творить добро, надеющийся на то, что Павла (Ольга Немогай) станет в этом ему надежным помощником. Его сестра Софья в исполнении Лидии Вележевой — человек куда более сдержанный в проявлении своих чувств, хотя и не менее деловой, тоже ищет себе союзника в лице Хеверна (Кирилл Рубцов), но только до той поры, пока не удостоверится, что он обманывает ее брата. Вполне современная ситуация, когда в дефиците оказываются не хлеб, соль и спички, а обыкновенное доверие всех и ко всем: верить нельзя никому!

95

Витвицкая Наталья. Премьера спектакля «Люди как люди» // Ваш досуг. 4 апр. 2011 г.



Сделать достоверным горьковский победный романтизм задача не из простых, — написала критик Наталья Витвицкая. — Однако она решаема. Если разглядеть за революционностью — энергию молодых мечтателей, а за пафосными восклицаниями — поиск ответов на вечные вопросы про добро-зло-мораль-свободу. Пьеса «Зыковы» называется в театре «Люди как люди», что, в общем, верно. За историей одного семейства на пороге революции видится здесь правдивая и, без сомнения, драматичная биография времени. Нашего в том числе.

С десяток тяжелых с виду деревянных столпов, похожих на гробы, становятся свидетелями горьковской драмы. Эти махины передвигаются с началом каждого акта. К финалу они встают вровень друг с другом, образуя единую страшную стену, за которой не важно уже ничего — ни любовь, ни смерть, ни революция. Надвигающееся на героев громадное нечто, однако, подчеркнуто не только сценографией. «Ой, беда, беда, беда... где ж тут спрячешься, куда?», — поет за сценой девочка-служанка, и предчувствие этой беды преследует зрителя весь спектакль⁹⁵.

«Зыковы» написаны Горьким и впервые поставлены на сцене в Петрограде в 1918 году. Отсюда принципиальное отличие этой пьесы от других его сочинений, появившихся в начале XX века. Оба главных героя (время действия пьесы — между двумя революциями) интуитивно предчувствуют грядущие перемены. Они, как и мы сегодня, еще не знают, чем все это обернется лично для них и для России в целом. Но как люди, безусловно, одаренные, накопившие свои капиталы нелегким, пусть и не всегда праведным путем, они задумываются: как жить дальше?

У каждого времени — свой Горький. Всегда разный, непредсказуемый и многогранный. Иногда он оставляет больше вопросов, чем дает ответов, иногда — напротив, поражает острым звучанием, примечательной актуальностью своих давних сюжетов. К нему всегда трудно подобрать психологический ключ, но усилия не проходят бесследно. Возможно, в этом и заключается секрет долгожительства горьковских произведений на российской сцене. Во всяком случае, спектакль «Люди как люди», поставленный в 2011 году, не первый сезон собирает полные залы. Режиссер Владимир Иванов так рассказывает о работе над произведением:



У меня очень сложно начинался репетиционный период: отсутствие в труппе исполнителя Антипы, отказы некоторых артистов от предложенных ролей, занятость на съемках утвержденных... Словом, я стал сомневаться: а нужно ли вообще браться за эту постановку? Куда я лезу?! Ведь в истории Вахтанговского театра был великий спектакль «Егор Булычов и другие» с гениальным Щукиным. Правда, это было в 1932-м. А сегодня?

На автора давным-давно повешен ярлык певца революции и ругательного нынче термина «основоположник социалистического реализма...» И нужно не только разрушить странный стереотип, но и доказать сценическими средствами, что пьеса «Зыковы» актуальна для нашего времени.

Много времени я ходил в жутком настроении. Пьеса заявлена. Приказ на доске, а я — никак... И вдруг — странный случай! — поздним вечером

«Люди как люди» (2011).
Софья — Лидия Вележева,
Зыков — Алексей Гуськов



возвращаемся с женой домой (фамилия ее Захава, она дочка Бориса Евгеньевича Захавы, легендарного ректора Щукинского училища и режиссера того самого эпохального «Бульчова»). Так вот, вхожу в кабинет, включаю свет и вижу – нет на стене горьковского портрета. Заглянул под стол, лежит. Стекло разбито вдребезги, однако сама фотография с дарственной надписью Горького – Захаве цела-невредима.

Что за мистика такая? Может, мне и в правду не стоит начинать?! Далеко за полночь мы с Татьяной вели беседы и решили: Алексей Максимович, очевидно, таким образом дал понять, что гневается на мои сомнения и что нужно смело приступать к репетициям. На том и порешили!



Софья – Лидия Вележева,
Шохин – Артур Иванов

Павла – Ольга Немогай
Софья – Лидия Вележева,
Зыков – Алексей Гуськов,
Целованьева – Александра Стрельцина



Софья — Лидия Вележева,
Михаил — Дмитрий Соломыкин



Конечно, Горький абсолютно гениальный писатель. А если говорить про театр, то вся русская драматургия покоится на трех китах: Островский, Чехов и Горький. И по времени самый близкий к нам именно Горький, творивший в эпоху великих социально-исторических перемен, потрясших нашу страну.

«Зыковы» были написаны ровно сто лет тому назад, после поражения первой русской революции. В этой пьесе отразилось прощание с иллюзиями, потому что революция не оправдала возлагаемых на нее надежд.

Муратов — Александр Рыщенков,
Софья — Лидия Вележева



В чем же актуальность? В том, что подобное крушение надежд знакомо нынешним зрителям по девяностым годам. Тогда показалось, что наконец-то мы стряхнули с плеч ярмо компартии, освободились от Союза социалистических республик, будем свободно жить при демократии, строить капитализм и пойдем вперед семимильными шагами...

И еще — и тогда, и сейчас — явственное ощущение надвигающегося апокалипсиса. Тогда от близости Первой мировой и 1917-го. Сегодня — от катаклизмов, связанных со «смятением понятий» и ожиданием обещанного конца света.

Тараканов — Евгений Карельских,
Зыков — Алексей Гуськов,
Софья — Лидия Вележева





Поэтому Горький архисовременен. И поэтому на каждом спектакле есть зоны невероятной концентрации зрительского восприятия; зоны звенящей тишины, которую я так ценю; и поэтому после многих реплик зал взрывается аплодисментами. Например, Павла (Ольга Немогай) говорит: «Ведь надо же думать о правде, надо искать ее...» А Софья (Лидия Вележева) отвечает: «Работать нужно, Павла, а не искать...» И в зале такое ликование после этой фразы! А рассуждения о том, что одно поколение работает, а другое рождается усталым... Да много всего. Горький!

Алексей Гуськов играет Антипу Зыкова. Для него, отца двух взрослых парней, эта история — о взаимоотношениях отца с сыном. Как они играют с Димой Соломыкиным совершенно удивительную сцену, в которой после попытки

Зыков — Алексей Гуськов,
Софья — Лидия Вележева,
Михаил — Дмитрий Соломыкин

Софья — Лидия Вележева,
Михаил — Дмитрий Соломыкин,
Павла — Ольга Немогай





Михаил — Дмитрий Соломыкин,
Зыков — Алексей Гуськов

самоубийства сын приходит к отцу и говорит: «Я даже тихонько, издали как-то — нередко любовался тобою... Любоваться — это уж значит любить...» А отец отвечает: «Я же тебя еще каким помню! Ты же еще во-о-от такой вот был. А я уже думал, что вот это... человек, который меня поймет, который меня простит. Это и будет моим продолжением». Комок в горле... Какая уж тут политика! На первом месте то, чем человек живет и будет жить всегда.

«Горький был интереснейшим для нас, биологов, явлением природы, — писал академик Николай Бурденко. — И если бы некий биофизик смог сконструировать такой аппарат-конденсатор энергии, который суммировал бы творческую энергию Горького, то этот аппарат мог бы привести в движение неисчислимое количество двигателей».

Сказано, конечно, не без пафоса (какая публикация в «Советском искусстве» 1936 года, откуда приводится эта цитата, без него обходилась), но суть верна: творчество Горького питало целые поколения, а вахтанговцы, успевшие с ним посотрудничать, завоевали себе репутацию тех деятелей сцены, которые всегда находили ключ («знали секрет») к его непростым, порой неровным, но таким сильным произведениям.

Многое было в них утопического (в частности, мечты о новом человеке), но они не содержат умиротворяющих нот. Не соглашаться, не останавливаться, не мириться — лейтмотив работ Алексея Максимовича, обеспечивших ему бессмертие. И речь не только о «Егоре Булычове» и «Достигаеве». У каждого читателя, зрителя был, безусловно, свой Горький: история поворачивала эту личность разными гранями, осыпала безудержной похвалой или температурной критикой, но никогда не оставляла писателя в полном забвении.

Удивительно жизнеспособными, сценичными оказались пьесы автора, который подчеркивал не раз, что никогда не являлся убежденным театралом, не знал многих законов сцены и не всегда разбирался в тонкостях драматического искусства. Он был для театра «чужаком», но ведь чувствовал природу конфликта и, главное, как чувствовал!

Вспомнить хотя бы мхатовское «На дне» (1902) или товстоноговских «Мещан» (1966). Между ними — дистанция в несколько поколений, но... загорался свет рамп, и возникали колоритные сцены из жизни, наполненные человеческими чаяниями, надеждой, скорбью...

Василий Качалов рассказывал об удивительном таланте Горького, когда зрительный зал поддавался тем настроениям, которые царили на сцене. В 1905 году он играл Протасова в спектакле «Дети солнца» и в финале произошел конфуз:

«По ходу пьесы перед финалом на сцену через забор дома Протасова ворвались наши массовики — сотрудники театра в качестве провокаторов и зачинщиков „холерного бунта“, и в этот момент М.Н. Германова, игравшая мою жену Елену, выстрелила по направлению к толпе, а я, как мне полагалось по ходу действия, упал. И тут произошло нечто невообразимое. Публика не разглядела, кто в кого и зачем стреляет, приняла бежавших актеров за черносотенцев, ворвавшихся в театр избивать нас, и решила, что я — первая жертва. Поднялся невероятный шум. Начались женские истерики. Часть зрителей бросилась к рампе, очевидно, готовая нас защищать. Другая — к выходным дверям, чтобы спастись бегством. Кто-то бросился к вешалкам, стал доставать оружие из карманов пальто. Кто-то закричал: „Занавес!“

Перед занавесом появился Вл. И. Немирович-Данченко, упрашивавший публику дать возможность довести спектакль до конца, пытаясь успокоить зал тем, что финал пьесы будет благополучный. Когда открыли занавес, публика еще не успокоилась. Раздались крики: „Качалов встаньте! Встаньте, Качалов!“ Я вставал, показывал, что жив, и затем снова ложился. <...> И когда, наконец, установили, что большинство желает окончания пьесы, занавес снова открыли, и спектакль был доведен до благополучного конца»⁹⁶.

Тот мхатовский вечер вошел в историю театра. И еще не раз произведения Горького будоражили зрительские сердца. Неудивительно, что современники предрекали писателю бессмертие. И хотя до стрельбы в зале дело, к счастью, не дошло, горьковские произведения, несомненно, еще не раз «выстрелят» — на сцене и на экране.

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

А

- Абрикосов Григорий Андреевич (1932–1993), актер 117, 118
Адашев Александр Иванович (1871–1934), актер, педагог 111
Акимов Николай Павлович (1901–1968), режиссер, театральный художник 39, 81
Алексеева Елизавета Георгиевна (1901–1972), актриса, режиссер 60, 88, 89, 95
Алпатов Ирина Леонидовна, театральный критик 134, 135
Ан-ский Семен Акимович (настоящее имя Шлоймэ-Занвл Раппопорт) (1863–1920), еврейский писатель, поэт, драматург 114
Антокольский Павел Григорьевич (1896–1978), поэт, переводчик, режиссер Театра им. Вахтангова 15, 25–29, 31, 33, 52, 54, 57
Аронова Мария Валерьевна, актриса 129, 131, 132

Б

- Барбюс Анри (1873–1935), французский писатель, общественный деятель 59
Басинский Павел Валерьевич, писатель, литературовед 73
Басов Осип Николаевич (1892–1934), актер, режиссер 56, 71, 80, 101
Бедный Демьян (Ефим Алексеевич Придворов) (1883–1945), поэт, публицист 30
Бирман Серафима Германовна (1890–1976), актриса, режиссер 112
Братья Тур — литературный псевдоним Л.Д. Тубельского и П.Л. Рыжея 103
Булгаков Михаил Афанасьевич (1891–1940), писатель 30, 40, 48
Бурденко Николай Нилович (1876–1946), хирург 148
Бялик Борис Аронович (1911–1988), литературовед, критик, сценарист 44, 60, 73

В

- Ванеева Екатерина Николаевна (1881–1943), директор Театра им. Вахтангова с 1932 по 1939 г. 33
Варшавский Яков Львович (1911–2000), кинокритик, драматург, сценарист 121
Вахтангов Евгений Богратионович (1883–1922), актер, режиссер, педагог 6, 26, 64, 82, 83, 96, 110–115
Витвицкая Наталья Александровна, театральный журналист 137
Вележева Лидия Леонидовна, актриса 137, 139, 140, 142–145
Вертинская Марианна Александровна, актриса 131
Вишневская Инна Люциановна (1925–2018), литературовед, театральный критик 122, 123
Воронский Александр Константинович (1884–1937), писатель, литературный критик 19

Ворошилов Климент Ефремович (1881–1961), государственный и партийный деятель.
Маршал Советского Союза 30, 31, 92, 94

Г

Гауптман Герхарт (1862–1946), немецкий писатель, драматург 112, 113
Германова Мария Николаевна (1884–1940), актриса 149
Гёте Иоганн-Вольфганг (1749–1832), немецкий поэт-романтик 30
Глазунов Освальд Федорович (1891–1947), актер, директор Театра им. Вахтангова
с 1924 по 1932 г. 15, 25, 26, 28, 29, 33, 48, 56
Годер Дина Натановна, театральная критик 131
Граве Александр Константинович (1920–2010), актер 120, 130, 134
Груздев Илья Александрович (1892–1960), литературовед, драматург 74, 75, 84
Гуськов Алексей Геннадьевич, актер 137, 139, 144, 145, 147

Д

Державин Михаил Степанович (1903–1951), актер 68, 98, 99, 101
Дитрих Марлен (1901–1992), немецкая и американская актриса и певица 82
Дмитриев Владимир Владимирович (1900–1948), театральная художник 39, 78
Добронравова Елена Борисовна (1933–1999), актриса 120, 124

З

Захава Борис Евгеньевич (1896–1976), актер, режиссер, педагог 15, 24, 25, 28, 29, 33–35,
37–42, 44, 47, 48, 50, 54, 55, 57, 64, 65, 72, 73, 77, 78, 81, 82, 92, 95, 96, 98, 99, 101,
103, 106, 107, 140

И

Иванов Артур Сергеевич, актер, педагог 140
Иванов Владимир Владимирович, актер, режиссер 111, 112, 137, 138

К

Кавалеридзе Иван Петрович (1887–1978), скульптор, режиссер 30
Каганович Лазарь Моисеевич (1893–1991), государственный деятель 31, 94
Казанская Алла Александровна (1920–2008), актриса 108
Катаев Валентин Петрович (1897–1986), писатель 40
Кац Аркадий Фридрихович, режиссер 128

Качалов Василий Иванович (1875–1948), актер 112, 149
Козловский Александр Дмитриевич (1892–1940), актер, композитор 48
Кольцов Виктор Григорьевич (1898–1978), актер 76, 95, 119
Кольцов Михаил Ефимович (1898–1940), писатель, журналист 86
Коновалова Галина Львовна (1919–2015), актриса 101
Корнейчук Александр Евдокимович (1905–1972), драматург 103
Крок Кирилл Игоревич, директор Театра им. Вахтангова с 2009 г. 7
Крючков Петр Петрович (1889–1938), юрист, личный секретарь Горького 10, 14, 18, 21
Куза Василий Васильевич (1902–1941), актер 13, 72, 95

Л

Лавренёв Борис Андреевич (1891–1959), драматург 71
Лановой Василий Семенович, актер 123, 124, 127
Ленин Владимир Ильич (1870–1924), политический и государственный деятель 59, 66, 94, 98
Леонидов Леонид Миронович (1873–1941), актер 61, 88
Леонов Леонид Максимович (1899–1994), писатель, драматург 40
Литвин Магарита Рахмаиловна, научный сотрудник Музея Театра им. Вахтангова 7
Литовский Осаф Семенович (1892–1971), драматург, критик 48
Лукьянов Сергей Владимирович (1910–1965), актер 100–106
Любимов Юрий Петрович (1917–2014), актер, режиссер 108, 120

М

Мансурова Цецилия Львовна (1896–1976), актриса 48, 54, 64, 86, 89, 95, 101
Маяковский Владимир Владимирович (1893–1930), поэт 11, 12
Мейерхольд Всеволод Эмильевич (1874–1940), актер, режиссер 82
Микоян Анастас Иванович (1895–1978), государственный деятель 94
Миронов Константин Яковлевич (1901–1941), актер, режиссер 13, 95, 101
Молотов Вячеслав Михайлович (1890–1986), государственный деятель 30, 92, 94
Монахов Николай Федорович (1875–1936), актер 60
Морозов Иван Абрамович (1871–1921), купец, меценат 13

Н

Найдёнов Сергей Александрович (1868–1922), драматург 29
Немирович-Данченко Владимир Иванович (1858–1943), режиссер, педагог 61, 113, 149

Немогай Ольга Владимировна, актриса 137, 144
Нехлопоченко Нина Аполлоновна, актриса 120

О

Олеша Юрий Карлович (1899–1960), писатель 40
Орлинский Александр Робертович (1892–1938), литературный критик 48
Осенев Владимир Иванович (1908–1977), актер 103
Островский Александр Николаевич (1823–1886), драматург 10, 57, 143

П

Павлов Александр Павлович, актер 130, 131, 134
Пасколи Джованни (1855–1912), итальянский поэт 114
Пашкова Галина Алексеевна (1916–2002), актриса 100, 108, 109, 122, 123, 125
Пашкова Лариса Алексеевна (1921–1987), актриса 123, 125, 127
Пешков Максим Алексеевич (1897–1934), сын А.М. Горького 18, 22, 90–92
Пешкова Дарья Максимовна, актриса 18
Пешкова Екатерина Павловна (1876–1965), общественный деятель, правозащитница 14
Пешкова Марфа Максимовна, архитектор 18
Пешкова Надежда Алексеевна (1901–1971), невестка А.М. Горького, жена его сына Максима 10, 18
Плетнев Дмитрий Дмитриевич (1872–1941), врач-терапевт, научный деятель 91
Погодин Николай Федорович (1900–1962), драматург 40, 71
Праудина Райна Борисовна (1935–2019), актриса 131
Пришвин Михаил Михайлович (1873–1954), писатель 30, 31

Р

Роллан Ромен (1866–1944), французский писатель 22
Рубцов Кирилл Викторович, актер 137
Русинова Нина Павловна (1895–1986), актриса 9, 41, 44, 48, 60, 66–69, 71, 95
Русланов Лев Петрович (1896–1937), актер, режиссер 9, 10, 13, 22, 56, 65, 71, 95
Рутберг Юлия Ильинична, актриса 136
Рябушинский Павел Павлович (1871–1924), предприниматель, банкир 15, 18, 20

С

- Салтыков-Щедрин Михаил Евграфович (1828–1888), писатель 29
- Сахновский Василий Григорьевич (1886–1945), режиссер 61
- Сергеева Ирина Леонидовна, научный сотрудник Музея Театра им. Вахтангова 7
- Сидоркин Михаил Николаевич (1910–1980), актер 46, 47, 64
- Симонов Владимир Александрович, актер 131, 134
- Симонов Евгений Рубенович (1925–1994), режиссер.
Главный режиссер Театра им. Вахтангова с 1969 по 1987 г. 123, 128
- Симонов Рубен Николаевич (1899–1968), актер, режиссер. Главный режиссер Театра им. Вахтангова с 1939 по 1968 г. 15, 72, 81–83, 95, 102, 116–119, 121
- Славин Лев Исаевич (1896–1984), драматург, прозаик 71
- Солин Лев Львович (1923–2008), композитор 128
- Соломыкин Дмитрий Сергеевич, актер 142, 145, 147
- Сперанский Алексей Дмитриевич (1887/1888–1961), ученый-медик 90–92
- Сталин Иосиф Виссарионович (1878–1953), государственный деятель 20, 21, 30, 31, 59, 64–66, 91, 92, 94, 103
- Станиславский Константин Сергеевич (1863–1938), актер, режиссер, педагог 61, 83, 112, 114
- Степанова Ангелина Иосифовна (1905–2000), актриса 86, 88
- Сулержицкий Леопольд Антонович (1872–1916), режиссер 113
- Суматохина Любовь Валерьевна, старший научный сотрудник ИМЛИ РАН 20
- Сурков Евгений Данилович (1915–1988), театральный критик 117, 118
- Суханов Максим Александрович, актер 131, 133, 135
- Сухово-Кобылин Александр Васильевич (1817–1903), драматург 29

Т

- Таиров Александр Яковлевич (1885–1950), актер, режиссер 82
- Тверской Константин Константинович (1890–1937), режиссер, критик 60
- Толстой Алексей Николаевич (1882/1883–1945), писатель 65
- Толчанов Иосиф Моисеевич (1891–1981), актер, режиссер 120
- Трубочкин Дмитрий Владимирович, искусствовед, историк театра, критик 7
- Туминас Римас Владимирович, режиссер. Художественный руководитель Государственного академического театра имени Евг. Вахтангова с 2007 г. 7

У

- Ульянов Михаил Александрович (1927–2007), актер. Художественный руководитель Театра им. Вахтангова с 1987 по 2007 г. 108, 120, 129, 131, 134–136

Х

Халатов Арташес Багратович (1894–1938), политический деятель 10–12

Херсонский Хрисанф Николаевич (1897–1968), критик, публицист 99

Ходасевич Владислав Фелицианович (1886–1939), поэт 72

Ц

Целиковская Людмила Васильевна (1919–1992), актриса 120

Ч

Чаплин Чарльз (1889–1977), американский и английский актер 82

Черткова Олимпиада Дмитриевна (1878–1951), экономка, медсестра в доме Горького 18, 89, 92

Чехов Антон Павлович (1860–1904), писатель 143

Чиповская Ольга Евгеньевна, актриса 134

Ш

Шаляпина-Бакшеева Ирина Федоровна (1900–1978), актриса, дочь Ф.И. Шаляпина 10

Швец Татьяна Маркияновна, театральный художник 132

Шейнин Лев Романович (1906–1967), юрист, драматург 103

Шекспир Уильям (1564–1616), английский драматург 10

Шихматов Леонид Моисеевич (1887–1970), актер, педагог 108

Шостакович Дмитрий Дмитриевич (1906–1975), композитор 30, 81

Щ

Щукин Борис Васильевич (1894–1939), актер 7, 15, 34, 35, 38, 41, 44, 47, 48, 59, 62, 64, 66–69, 81, 88, 94, 95, 98, 99, 105, 106, 138

Ю

Юзовский Иосиф Ильич (1902–1964), театральный критик 86, 89

Я

Ягода Генрих Григорьевич (1891–1938), государственный деятель 20, 21

Яковлев Юрий Васильевич (1928–2014), актер 118

Виктор Борзенко

**«Смотрите же,
Максим Горький и Театр имени Вахтангова чтоб было
посмешней»»**

На обложке А. М. Горький. Моисей Наппельбаум/ТАСС

В книге использованы
фотографии из фондов Музея
Государственного академического
театра им. Евг. Вахтангова.
Подбор фотографий **В. Мясникова**

Редактор	Маликова М. Б.
Художник	Осенева А. Б.
Корректор	Коледова К. А.
Компьютерная верстка	Лунин В. Ю.
Предпечатная подготовка	Морозов Д. В.

Подписано в печать 19.02.2019
Формат 70×100/12. Бумага офсетная 120 г/м²
Печать офсетная. Гарнитура FranklinGothic
Тираж 1000 экз. Заказ 19

ISBN-13: 978-5-902492-47-4



9 785902 492474

Т
Т
С
т е а т р а л и с

Издательство «Театралис»
105082, Москва, ул. Б. Почтовая, д. 5
Тел. (495) 640-79-26 (многоканальный)
www.teatralis.ru
E-mail: teatralis@yandex.ru



На днях видел у вахтанговцев “Булычова”. Вы никогда не поднимались до такой простоты искусства. Именно таким должно быть искусство, — о самом важном, словами, идущими из мозга, — прямо и просто — без условности форм. Спектакль производит огромное и высокое впечатление. Изумительно, что, пройдя такой путь, Вы подошли к такому свежему и молодому искусству...»

Из письма Алексея Толстого Максиму Горькому.
Февраль 1933 г.