

## ТЕАТРАЛЬНЫЕ АЛЬБОМЫ М. А. БУЛГАКОВА В ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОМ КОНТЕКСТЕ\*

Хорошо известно, что среди литературных архивов XX века, пожалуй, самая противоречивая судьба выпала наследию Булгакова, вокруг которого разгорались острые дискуссии.<sup>1</sup>

Сейчас многие материалы булгаковского архива стали доступнее, благодаря оцифровке документов.<sup>2</sup>

Рецепция архива М. А. Булгакова относится не только к текстологическим разысканиям, но к попыткам репрезентации «архивного поведения» писателя, отчетливо проявившегося в том, что он создал особый вид авторского альбома. В альбомах Булгаков преимущественно фиксировал рождение замысла своих пьес, варианты, историю постановок, критические отзывы. Таких альбомов восемь: «Дон Кихот», «Последние дни», «Мольер», «Бег» и четыре альбома «Дни Турбиных».<sup>3</sup>

К свидетельствам, собранным в альбомах, театроведы и биографы М. А. Булгакова обращались и обращаются неоднократно.<sup>4</sup> Но, как правило, такие экскурсы носят целевой и фрагментарный, «служебный» характер и совсем не учитывают альбомные контексты. Показательно отсутствие упоминаний о практике составления театральных альбомов в материалах антологии «М. А. Булгаков: pro et contra», представляющей свод научных работ отечественных и зарубежных литературоведов и критиков, философов, социологов, искусствоведов, написанных преимущественно в последние 30 лет.<sup>5</sup>

Между тем «установку на архив» Булгакова, особенно воплощенную в его квинт-эссенции — «архиве внутри архива» — театральных альбомах, — можно рассматривать как метажанр и перформативную форму творческой деятельности, коррелирующую с работой писателя и драматурга. Демонстрируя практику альбомного собирательства, Булгаков выступает в роли архивариуса. Он выстраивает композиции, оформляет и структурирует театральные альбомы как сообщающиеся архивы — книги с собственной логикой и фактурой. Этот фактор «архивного поведения» нельзя не учитывать при анализе формирования «литературной личности» и непосредственно самих произведений.

Театральный альбом Булгакова — это и архив, коллекция газетно-журнальных вырезок — рецензий, это и бытовые зарисовки, рисунки, записки, это и лаборатория, в которой апробировались принципиальные для Булгакова, и шире — культуры XX века — новые художественные формы, это и дневник, фиксирующий мелкие и важные для Булгакова события 1920–1930-х годов. Причем все эти элементы существуют не раздельно, а в ансамбле.

\* Работа выполнена при поддержке РНФ. Проект 19-18-00353, НИУ ВШЭ.

<sup>1</sup> *Житомирская С. В.* Еще раз об архиве М. А. Булгакова // Новое литературное обозрение. 2003. № 5. С. 45–57; *Чудакова М. О.* 1) Архив М. А. Булгакова (Материалы для биографии писателя) // Записки отдела рукописей / Государственная библиотека им. В. И. Ленина. М., 1976. Вып. 37. С. 25–151; 2) Жизнеописание Михаила Булгакова. 2-е изд. М., 1988; *Яновская Л.* Записки о Михаиле Булгакове. М., 2007.

<sup>2</sup> Опись фонда М. А. Булгакова в Пушкинском Доме см.: <http://bulgakov.literature-archive.ru/ru/content/opis-fonda-ma-bulgakov-irli-ran>; дата обращения: 31.10.2020.

<sup>3</sup> Собрание театральных альбомов в фонде Михаила Булгакова в РО ИРЛИ РАН (Ф. 369). См.: «Автограф» (<http://bulgakov.literature-archive.ru/ru/digital-archive/teatralnye-albomy>); дата обращения: 31.10.2020).

<sup>4</sup> *Смелянский А. М.* Михаил Булгаков в Художественном театре. М., 1989.

<sup>5</sup> См.: *Мишуровская М. В.* «Дни Турбиных» в репертуаре советских театров и в публикациях... советских периодических изданий (К истории постановки пьесы М. А. Булгакова в 1920–1930-х гг.) // М. А. Булгаков: pro et contra. Антология. СПб., 2019. С. 613–638.

Однако апелляция к этой скрытой от читателя/зрителя архивно-альбомной лаборатории Булгакова намечает перед исследователем ряд проблем, общих и локальных.

Один из первых вопросов, который необходимо поставить, касается семиотической природы театрального альбома, практической, прикладной и эстетической, обладающей собственной спецификой языка. Театральный альбом как уникальное целостное явление и сочетание стилей до сих пор не изучался. Его жанровая и эстетическая природа синтетична. Изучение принципов создания и условий бытования театрального альбома в отличие от альбома литературного в отечественной науке не имеет традиции.<sup>6</sup>

Мы не ставим своей задачей в данной статье восполнить эту лакуну, тем не менее попробуем предложить некоторые подступы.

Очевидно, что корни театрального альбома в европейской — особенно французской — традиции так или иначе восходят к середине XVIII века. В отечественной культуре генезис театрального альбома так или иначе связан:

1) с эстетикой натуральной школы, в частности с жанром физиологического очерка в его установках на изображение типажей, знаковых масок, закрепляющих тот или иной вид, характер, черты быта;

2) с расширением журнальной специализации;

3) со становлением театрального журнала как цехового<sup>7</sup> и укреплением центральных позиций театра в жизни общества.

В связи с содержательными качествами, обозначенными выше, можно условно наметить несколько типов театрального альбома как совокупности стилей, предъявленных аудитории.

Последовательность выявления таких альбомных групп носит нестрогий характер и не предполагает какой-либо иерархии. Напротив, по мере развития эти формы сосуществуют одновременно, взаимодополняя друг друга.

Очевидно, к таким «шедеврам» — штучным эталонам и «совершенствам» с точки зрения выразительного сочетания всех элементов — можно отнести театральный альбом 1840-х годов.

Показателен случай загадочного «Театрального альбома» (СПб., 1842–1843).<sup>8</sup> Четыре несброшюрованные тетради. Легендарное издание с портретами, крокадами, сценами из опер и балетов, биографиями людей театра, программами, партитурами, аранжированными для фортепиано. Блистательный состав. Художники — В. Тимм, А. Гау, К. Шрейндер, Е. Житнев. Из литераторов — Н. Некрасов-Перепельский, Ф. Кони, В. Строве, Р. Зотов и А. Ващуцкий. Считается, что это одно из самых таинственных изданий в истории антикварной книги в России. Современники разобрали его на партитуры и изображения кумиров, раскрашенные от руки. Альбом парадоксальным образом исчез с рынка и был окутан мифами, в которых ему приписывались зловещие свойства: якобы он ускорял смерть владельца. Н. П. Смирнов-Сокольский детально описывал историю своего поиска.<sup>9</sup>

Сейчас непросто назвать точное количество экземпляров, восстановленных собирателями, но в результате получились пухлые тома, не похожие на первоначальные. К крокадам Тимма добавлялись другие рисунки, литографии сцен из спектаклей,

<sup>6</sup> Вацуро В. Э. Литературные альбомы в собрании Пушкинского Дома (1750–1840-е годы) // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома на 1977 год. Л., 1979. С. 3–56; Петина Л. И. Структурные особенности альбома пушкинской эпохи // Проблемы типологии русской литературы: Тр. по русской и славянской филологии: Литературоведение. Тарту, 1985. С. 20–23; Царькова Т. С. Русская стихотворная эпитафия XIX–XX веков: Источники. Эволюция. Поэтика. СПб., 1999; Корнилова А. В. Альбомы домашние // Быт пушкинского Петербурга: Опыт энциклопедического словаря. СПб., 2003. Т. А–К. С. 26–31; Михайлова Н. И. «Альбом есть памятник души...» // Наше наследие. 2007. № 83/84. С. 65–69.

<sup>7</sup> Федотов А. С. Русский театральный журнал в культурном контексте 1840-х годов. Тарту, 2016.

<sup>8</sup> Коллекция Н. П. Смирнова-Сокольского. Российская государственная библиотека. Музей книги. См.: <http://marc21.rsl.ru/index.php?doc=918>; дата обращения: 31.10.2020.

<sup>9</sup> Смирнов-Сокольский Н. П. Таинственный «Театральный альбом» // Смирнов-Сокольский Н. П. Рассказы о книгах. М., 1959. С. 320–325.

сделанные для журнала «Пантеон». Почти полувековая история этого — без преувеличения — произведения искусства говорит о феномене «Театрального альбома» — явления, существующем в культурном пограничье журнального, сценического, частного быта, в пространстве интимного и публичного, раритетного, музейного и массового.

Для осмысления природы театрального альбома необходимо учитывать расцвет искусства фотографии в конце 1830-х — 1840-е годы, документально фиксирующей событие. Сьюзен Зонтаг, автор одной из первых книг, обсуждающих антропологию и феномен документальной фотографии,<sup>10</sup> писала об изготовлении снимков как способе коллекционирования мира, театрализованного в своей статичности. Исследователи философии искусства и фотографии отмечают прямую зависимость между литературными нарративами и фотографическим повествованием. Так, Нэнси Армстронг считает, что для викторианской эпохи фотография стала в каком-то смысле революцией. Она открыла «вторую реальность», в которой копия на снимке дублировала реальность живую — людей, природу, вещи, окружение. Живое и фотографическое начали конкурировать друг с другом. Но гораздо важнее, по мнению Армстронг, что подлинник стал напоминать фотографию, интерпретировался по ее законам, словно бы «подстраивал» себя под фотоязык. Литература «вступила в связь» с новым популярным искусством, превратившим мир в картину и театральные кулисы. К 1860-м годам ориентация на фотографические жанры стала общим визуальным приемом, условным клише для таких авторов, как Ч. Диккенс, Ш. Бронте, Льюис Кэрролл, Х. Р. Хаггард, О. Уайльд, Д. Х. Лоуренс, Э. М. Форстер и В. Вулф.<sup>11</sup> Фотография предполагает серийность, нередко закрепленную в альбомном цикле, архивирующем типажи, обыденное и выдающееся, норму и аномалии. Фотография создает и сохраняет большой визуальный архив культуры.<sup>12</sup> В этом смысле фотоальбом как целостность представляет собой как бы «архив в архиве», «театр в театре» благодаря особому — внятному для внешнего наблюдателя/зрителя — порядку, стилистике, расположению материала, структурированному хронологически, сюжетно, тематически. Ю. К. Олеша, увидевший Россию сквозь кадр снимка, точно передал болезненное переживание зачарованности фотографией: «Россия — это была фотографическая группа, какую можно было увидеть в чиновничьем доме. <...> Сорок остолопов расположились передо мной в виде усеченной пирамиды на картоне, уже начинающем приобретать оттенок мочи. Те, что помоложе и потоньше, возвышаются на заднем плане: видимо, они поставлены помощником фотографа на скамью. Каждый из них всем своим видом умоляет меня, пришедшего через годы обозревателя, увидеть его, только его — в отдельности. На каждом лице можно прочесть великое тщеславие, которое, бурно просуществовав одну сотую долю секунды, тотчас же прикидывается шуточным и разоблаченным. Даже царь на фотографиях выглядит таким, как будто говорит: „Вот и я“. <...> Какой потрясающий комизм исходит от этих „вот и я“, когда приходишь смотреть на них из своей современности. <...> А если вынуть картон из-под стекла, то на обороте окажется тиснутая золотом фамилия фотографа — надпись, похожая на летящий корабль, где каждая буква раздута, как парус».<sup>13</sup>

Очевидно, что в случае Олеша фотография отчасти порождает и концентрирует рецепцию прошлого. И этот способ гротескной артикуляции своего отношения ко всему, что олицетворяет Россию, апеллирует к фотографии как к метафоре истории. Практика метафоризации фотографии измеряется несколькими десятилетиями и уходит корнями в 1830–1850-е годы. В этот период раннего расцвета культурный статус фотографии меняется: она становится не только ремеслом, но искусством. В первые же годы начинает бурно развиваться коммерческая фотография, прежде всего портретная и видовая. Для создания портретов открываются многочисленные

<sup>10</sup> Sontag S. On photography. New York, 1977.

<sup>11</sup> Armstrong N. Fiction in the Age of Photography: The Legacy of British Realism. Harvard University Press, 2002.

<sup>12</sup> Петровская Е. Антифотография. М., 2003 (сер. «Artes et media»; вып. 2).

<sup>13</sup> Олеша Ю. К. Книга прощания. М., 1999. С. 11–12.

фотоателе. В начале 1850-х годов А.-Э. Диздери, один из известных французских дагеротипистов, патентует технологию выпуска «визитных карточек» — небольших фотографий. В моду входит коллекционирование «визиток» влиятельных персон. Такие коллекции демонстрировались публично и повышали значимость владельца. Открываются студии и мастерские. Видовые снимки с «внутренними декорациями», пейзажами, архитектурными памятниками, жанровыми сценками, портретами — чем дальше, тем активнее тиражировались. Серии собирались в книги, альбомы. Статичность позирующей модели, постановочный характер изображения свидетельствуют о том, что стилистика ранней фотографии ориентировалась на традиции европейской живописи, в свою очередь повлиявшей на семиотические принципы организации материала в фотографическом альбоме, предполагавшем активное чтение визуального нарратива. Литература и театр в свою очередь испытывали воздействие оптических клише, приемов, создаваемых в результате распространения фотографии.

Язык жестов и мимики персонажей, запечатленный на фотокартинах в середине XIX века, складывался достаточно интенсивно благодаря участию мастеров, ставших создателями целого направления в этом искусстве. К таким крупным величинам можно отнести актера и художника Карла Бергамаско, одного из самых популярных фотографов среди артистической богемы и околотеатральной публики. Редкий дар его — убирать недостатки и делать свои модели привлекательными — оценили, в 1863 году предоставив право называться «фотографом Императорских театров». Стиль Бергамаско узнаваем: он отошел от фронтальных пластических композиций, умело работал со светом, аксессуарами. Одним из первых стал выстраивать мизансцены в павильонах, точно воспроизводил детали, использовал рисованный фон, различные наборы мебели и другие аксессуары, искусно размещая фигуры.<sup>14</sup>

Фотографическое наследие Бергамаско огромно. Его охотно приглашали на съемки коронованные особы России, Англии, Италии и других стран. По фотографиям публиковались альбомы в художественных изданиях. Так, например, журнал «Стрелкоз» дважды — в 1887 и 1892 годах — выпустил альбом «Звезды в лицах» и «Театральный альбом в сценах и снимках». В 1880-е годы Бергамаско, искусный режиссер-постановщик фотографического действия, закрепил собственный изобразительный канон, осуществив грандиозную съемку особ русского императорского дома и русской аристократии в исторических и театральных костюмах.<sup>15</sup> В сущности, за полвека в результате такой беспримерной экспансии на сцене истории возникли серии застывших фотоспектаклей. Бергамаско принадлежит «изобретение» уникальной фотолетописи русского театра, обширного фотоархива истории театра, сквозь которую просматривается другой масштаб — история России.

Маскарад в фотографиях, разместившись в кулисах театральных альбомов, перекочевывал на газетно-журнальные страницы.

Театральная периодика и сцена взаимно дополняют друг друга. Находясь в тесной и неразрывной связи особенно начиная со второй половины XIX века, они все интенсивней ориентируются на альбомный изобразительный канон.<sup>16</sup>

<sup>14</sup> Бархатова Е. В. Русская светопись. Первый век фотоискусства, 1839–1914. СПб., 2009. С. 312.

<sup>15</sup> Памяти Бергамаско Карла Ивановича // Ежегодник Императорских театров. Сезон 1895–1896 гг. СПб., 1896. С. 489.

<sup>16</sup> Существует целый пласт исследований, посвященных русской театральной периодике. См., например: *Мухранели И. Л.* 1) Становление типа советского театрального журнала 1920-х — нач. 1930-х годов: Дис. ... канд. филол. наук. М., 1971; 2) Из истории советских театральных журналов (1918–1923) // Вестник МГУ. Сер. 10. Журналистика. М., 1971. № 4. С. 38–49; *Трабский А. Я.* Советская театральный журналистика // Театральная критика 1917–1927 годов. Проблемы развития: Сб. науч. трудов. Л., 1987. С. 5–39; *Годер Д. Н.* Театральный журнал на фоне времени // Театр и русская культура на рубеже XIX–XX веков: Сб. науч. трудов. М., 1998. С. 7–29; *Петровская И.* Источниковедение истории русского дореволюционного драматического театра. Л., 1971; Театр и зритель российских столиц. 1895–1917. Л., 1990; *Июкар Л. Н.*

В изданиях рубежа XIX–XX веков рецензенты именуют свои заметки как «Театральный альбом», что означает, по сути, «смесь» — арабески, зарисовки, фельетоны, а в прессе все чаще появляется одноименная рубрика. В конце концов она становится почти клише — обязательным элементом в номере и визитной карточкой обозревателя. Так, в 1900-х годах особой популярностью пользовался авторский раздел «Театральный альбом» А. В. Амфитеатрова (псевдоним Old Gentleman) в газете «Россия». Опыт газетного рецензирования, требующий быстрой аналитической реакции, нередко востребовался последующей режиссерской практикой. В. И. Немирович-Данченко, до встречи с К. С. Станиславским и создания МХТ, как известно, прошедший достаточно долгий путь литератора, драматурга, театрального критика, одну из своих заметок назвал «Театральный альбом. Артисты и критики»,<sup>17</sup> построив ее как мини-пьесу, монтаж реплик, остроумных высказываний актеров, известных и безымянных, уколов в адрес рецензентов.

«Лет десять назад я поставил в моем альбоме вопрос:

Чего артисты ждут от критики?

Сначала в альбом посыпались краткие ответы:

— Ничего!

— Честности!

— Правды!

— Чтоб она исчезла навеки!

— Понимания дела!

— Справедливой оценки моих трудов! И так далее.

Подписей я вам не сообщаю, так как это вопрос щекотливый. Мои друзья артисты вносили свои мнения в альбом откровенно. Они не рассчитывали, что я опубликую их имена.

Кроме таких коротких и общих ответов были и довольно оригинальные...».<sup>18</sup>

Заметка показательна во многом. В ней упоминается «альбом» Немировича-Данченко как некая «вещь», коллекция автографов, знакомая и понятная читателю/зрителю последней трети XIX века, участвующему в собирании документальных свидетельств.

Репертуар столичной и провинциальной прессы, посвященной театру 1880–1910-х годов,<sup>19</sup> богат, и просмотр разнообразных типов изданий — от солидных и дорогих журналов до летучих листовок-объявлений — выявляет их родство и общую альбомную природу. По сути, данная категория представляет собой широкий диапазон культуры альбомов.

Театральный журнал/газета как альбом и альбом как журнал/газета пребывают в едином семантическом поле, где происходит «перекрестное опыление». Подобный взаимообмен информацией, материалами, а главное, один и тот же способ организации альбомно-журнального пространства снимают условные границы, превращая этот симбиоз в постоянно пополняемый коллекционный фонд. Фотография, афиша — репертуарный календарь, карикатура, рецензия, заметка, шарж текстовой и графический — вот тот типологический перечень, что составляет основу и насыщает коллекцию, сохраняя и в том, и в другом случае публичную приватность и приватную публичность высказывания. При этом следует учитывать и принципиальную разницу. Несомненная смысловая и структурная близость журнала/газеты и альбома предполагает в то же время очевидную альтернативность: «альбомность» журнала/газеты всегда подвижна, изменчива, динамична; каркас альбома допускает и статичность, «стоп-кадр», «остановку», фиксирующую выбранный ракурс — тематический или сюжетный срез, что придает выставляемой коллекции музейный статус.

Театральные журналы // Литературный процесс и русская журналистика XIX — нач. XX вв.: Сб. науч. трудов. М., 1982. С. 298–329. Но альбомная составляющая в них не упоминается.

<sup>17</sup> Новости дня. 1891. 24 сент. № 2962. С. 4.

<sup>18</sup> Немирович-Данченко В. И. Рецензии. Очерки. Статьи. Интервью. Заметки: 1877–1942. М., 1980. С. 155.

<sup>19</sup> К началу 1900-х годов более 50 наименований (см.: <http://feb-web.ru/feb/periodic/bb-abc/bb3/bb3-3555.htm>; дата обращения: 31.10.2020).

Журнальный контекст в свою очередь претерпевает предметное овеществление и, пройдя несколько стадий трансформации, порождает альбомный ресурс, хранилище экспонатов.

Большое распространение получает коллекционирование газетных вырезок. Подобные альбомные подборки, как правило, носят авторский характер и зеркально отражают персональные интересы художника, литератора, драматурга, артиста, режиссера. Пополняемые альбомы рецензий могут иметь и служебное назначение, информационно-справочное сопровождение или мониторинг, как мы бы сказали сейчас, инструмент наблюдения, отслеживания, необходимый для работы институции (театра, библиотеки, редакции).

Вырезки, рецензии, размещенные в альбоме, контаминируются в новой оболочке/упаковке и обретают метатекстовые связи и пересечения. Переход этих рецензионных массивов, нередко снабженных комментариями коллекционеров, владельческими пометами, в ипостась многослойного источника, содержащего разные «голоса», требует отдельного осмысления. Но очевидно, что газетно-журнальное сырье, оказавшееся в альбомной среде, нередко обнаруживает принципы внутренней группировки, каталогизирования, предоставляющие дополнительные ключи к пониманию эстетики и поэтики той или иной театральной или драматургической системы. К примеру, газетные подборки А. В. Сухова-Кобылина, скопившиеся за несколько десятилетий, хранившиеся в синем бархатном бьюаре,<sup>20</sup> имеют какой-то внутренний стратегический смысл. Сгруппированные по нескольким параметрам — алфавитному, хронологическому, тематическому (Сухово-Кобылин отслеживает криминальные сюжеты, открытия в естественных науках, медицине — они напоминают набор каталогов, встроенных в какую-то более объемную интеллектуальную лабораторию, соотношенную с его практикой переводов, написанием философского труда «Учение Всемира» и сочинительством для сцены). В любом случае эти артефакты требуют особого тщательного прочтения.<sup>21</sup> Следует учитывать, что альбомы газетных вырезок занимают двойное положение в промежутке между «теневой», подготовительной деятельностью архивариуса и творчеством. Очевидно, и в альбомах Булгакова происходят подобные метаморфозы газетного сырья.<sup>22</sup>

Альбомное архивирование рецензий — знак повседневной домашней культуры, сохранявшейся многие десятилетия, но, очевидно, в 1920–1930-е годы произошла очередная «вспышка» подобного коллекционирования. Вспоминая свою молодость, Ростислав Плятт писал, что как раз в то время, еще будучи школьником, он «собирал и наклеивал в альбомы чужие рецензии», любил «актерские альбомы, иногда наивные, часто очень интересные — ведь в них „вклеена“, так сказать, актерская жизнь!». «...Тогда широко практиковалось иллюстрирование рецензий фотопортретами исполнителей данного спектакля, шаржами, рисунками на темы театра. Причем позволяла себе это не только „Вечерняя Москва“, но и „Правда“, и „Известия“ главным образом. Как бывало интересно, когда в день премьеры появлялись за кулисами популярные художники Костомолоцкий и Мордмилович со своими альбомами и тут же выполняли „заказ“ своей редакции. И это тоже ушло с газетных страниц».<sup>23</sup>

Процесс прорастания журнала и альбома друг в друга «отпочковывает» самостоятельные гибридные образования, так называемые «приложения», анонсируемые «театральные альбомы». В 1915 году вышел альбом журнала «Солнце России», полностью посвященный памяти В. Ф. Комиссаржевской. Семантически он представлял «альбомный Некрополь», «капище». Мемориальный коллаж соединил наброски

<sup>20</sup> Сухово-Кобылин А. В. Альбом газетных вырезок с авторскими пометками и приписками. На русском, немецком и французском языках // РГАЛИ. Ф. 438. Ед. хр. 332–354.

<sup>21</sup> Пенская Е. Н. Литературно-философское классическое наследие как доминанта альтернативной поэтики Сухова-Кобылина // Пенская Е. Н. Проблемы альтернативных путей в русской литературе. М., 2000. С. 189–190.

<sup>22</sup> Пенская Е. Н. М. А. Булгаков и А. В. Сухово-Кобылин. Текстология театрального альбома // Имагология и компаративистика. 2020. № 4. С. 219–245.

<sup>23</sup> Плятт Р. Я. Без эпилога. М., 1991. С. 149.

воспоминаний, статьи, рецензии, иконографию великой артистки. Еще один типовой случай альбомной автономии в лоне журнала — серия номеров альбома «Театральной России» — приложения к изданию «Театральная Россия. Театральная газета и Музыкальный мир», бесцензурного еженедельного иллюстрированного «театрального, музыкального и художественного органа для театральной публики, любителей театра, сценических и музыкальных деятелей». С 1905 года И. М. Кнорозовский совмещал роль издателя и редактора, выпуская «театральную смесь» и альбомы-приложения.

Гастрольные сезоны В. Э. Мейерхольда и его труппы 1902–1905 годов подробно документировались провинциальной прессой. Анонсы и хроника, пространные рецензии и острые фельетоны, поэтические упражнения, посвященные столичным артистам, и эпиграммы-четверостишия заполняли газету «Юг», выходявшее в Херсоне научно-литературное, политическое, сельскохозяйственное и коммерческое издание. Любопытно, что 17 февраля 1903 года редакция газеты «Юг» к завершению гастролей подготовила сюрприз, на прощание выпустив итоговый номер в альбомном формате; несколько экземпляров этого газетного «альбома» отпечатали на китайском шелке и преподнесли его труппе после финального спектакля.<sup>24</sup>

Становление режиссерского театра — театра авторских, индивидуальных решений, революционно перекованных сложившихся каноны, в начале XX века отчасти было подготовлено и стимулировалось взрывом альбомной культуры, сконцентрированной на трансляции личного опыта, визуальных «дневника», публичной фотохронике. Распространение альбомной культуры может быть сопоставимо с тем, что мы сейчас называем иммерсивной средой, балансирующей на границе театра и кинематографа.

Сортировка альбомов актеров, художников и режиссеров в некоторой степени условна: структурно и типологически они во многом синонимичны друг другу, будучи необходимой частью регулярной рутинной работы и творческой биографии.

Возрастающая насыщенность альбомной среды питает и «личные истории» людей, причастных театру, кинематографу, и «макетирует» язык постановок, сценических прочтений. М. В. Добужинский вспоминает, что у бабушки хранились «альбомы, переполненные карточками тогдашних знаменитостей: тут была и красавица Патти, и Бисмарк, и Дизраэли, и Гарибальди, и Осман-паша, и даже Юлия Пастрана — дама с бородой. Помню также одну курьезную фотографию: король Виктор Эммануил II со своими страшными усищами и эспаньолкой под руку с улыбающимся римским папой (фотомонтаж?). Среди карточек „знаменитостей“ была фотография Комиссарова, спасшего жизнь имп. Александру II...»; а в альбоме матери, оперной певицы, «была целая галерея тогдашних артистов, многие сняты были в их театральных костюмах и гримах».<sup>25</sup> Память об альбомных впечатлениях детства проступает и в художественной стилистике Добужинского. Так, в 1907 году его костюмы и декорации, подготовленные для спектакля Алексея Ремизова «Бесовское действие» в театре В. Ф. Комиссаржевской, принесли успех постановке и прочитывались зрителями и критикой сквозь оптику узнаваемых картин из альбома. Альбомный «почерк» Добужинского во многом «спас» этот театральный эксперимент и обеспечивал цельность художественного языка в декорационных решениях. «Я говорю об авторах, — пишет один из критиков, — ибо их два. Сочинителем „Прения Живота со Смертью и бесовского действия над неким мужем“ назван г. Ремизов, solo, но на самом деле рядом с ним или даже впереди его следует назвать г. Добужинского, которому принадлежит вся декоративная и обстановочная часть в пьесе. Он-то, г. Добужинский, и должен считаться ее настоящим „творцом“, если только может быть речь о творчестве там, где мы имеем дело с работой, которая выполняется обыкновенно с помощью зрительного прибора, именно волшебного фонаря. Вся пьеса — это как бы альбом картин, воспроизводящих в увеличенном виде миниатюрные изображения в старинных рукописных псалтырях,

<sup>24</sup> Звенигородская Н. Э. Провинциальные сезоны Всеволода Мейерхольда. 1902–1905 гг. М., 2004. С. 7, 74.

<sup>25</sup> Добужинский М. В. Воспоминания. М., 1987. С. 56, 115 (сер. «Литературные памятники»).

часословах, житиях святых и т. п. книгах духовного содержания, — это выставка примитивного искусства старинных иллюстраторов и каллиграфов».<sup>26</sup>

В альбоме С. Ю. Судейкина<sup>27</sup> собраны материалы за 10 лет (1906–1915). Они складываются в отдельные внутренние «комплексы-витрины», образующие самостоятельные метасвязи. Рецензии, газетные вырезки, эскизы декораций, портреты, перекликаясь между собой, переходят из альбома на сцену в восточных миниатюрах, мистификациях, в силуэтах игрушечных арапчат и путти, в пробах ярких цветовых орнаментов для комической оперы М. А. Кузмина «Забавы дев» в Малом драматическом театре в 1911 году, в масках комедии дель арте для пьесы Х. Бенавенте «Изнанка жизни». Многочисленные альбомные варианты занавеса напоминают эпиграфы к спектаклю. Альбом Судейкина времен Первой мировой войны заполняется эскизами к постановкам «Проказы вертопрашки» и «Женитьба Фигаро»; принцеп живых картин в спектакле «Торжество держав» в Мариинском театре рождается в макетах «альбомной сцены», а для оформления инсценировки по рассказу Г. де Мопассана «Мадемуазель Фифи» на листках альбома скрупулезно прочерчивается интерьер роскошный, но сохраняющий печать военного времени. Дух бесшабашного эксперимента виден и в поисках решений оформления комической оперы Ж. Оффенбаха «Сказки Гофмана», сосредоточенных Судейкиным во «внутреннем альбоме-вкладыше» в 1915 году для несостоявшейся постановки театра С. И. Зимина. Графические «репетиции» капустников в театрах кабаре «Привал комедиантов» и «Бродячая собака» составляют отдельный блок в альбоме Судейкина. Здесь собраны и программы вечеров, и калейдоскоп костюмов Тамары Карсавиной, и гротескный маскарад торжественного заседания в честь пятидесятилетия со дня смерти Козьмы Пруткина в 1913 году. Рукодельный синтез альбома дополняет коллекция автографов (Ахматовой, Маяковского, Кузмина и др.). Альбомное закулисье Судейкина дает возможность реконструировать целые пласты театральной культуры.<sup>28</sup>

Пытаясь выстроить типологию театральных альбомов, мы отдаем отчет, насколько критерии условны и нуждаются в уточнении. К какой категории, к примеру, отнести роскошный объемный альбом «Юрий Анненков. Семнадцать портретов», выпущенный Государственным издательством в 1926 году? В альбоме два портрета Троцкого, четыре портрета Г. Зиновьева и по одному портрету Вс. Мейерхольда, К. Радека, В. Антонова-Овсеенко, Э. Склянского, К. Ворошилова, В. Зофа, Н. Муралова, А. Енукидзе, М. Роя, а также А. Луначарского. «Положительно химеричен, фантастически и сверкающе виртуозен портрет т. Мейерхольда, взятого в плоскости самоуверенного и талантливое эксцентрика», — писал Луначарский в своем предисловии.

В 1926 году он еще не предвидел трагической судьбы этого «эксцентрика».

Ю. П. Анненков, наделенный многими талантами, обладал острым театральным чутьем. Театральный декоратор, сценограф, режиссер-постановщик, теоретик авангардного перформанса, он отразил этот «сверхтеатр» и в серии пророческих портретов, прозревавших скорую гибель изображенных персонажей. Эта альбомная серия прочитывалась как драма рока.

В 1928 году альбом был по приказу Сталина изъят в СССР из всех библиотек, магазинов и частных собраний и «предан уничтожению, за исключением страницы с портретом К. Ворошилова, ставшего сталинским приверженцем. До следующих поколений мой альбом не дошел. Троцкий был убит, Мейерхольд погиб в тюрьме, Каменев расстрелян, Радек умер в тюрьме, Антонов-Овсеенко расстрелян, Зиновьев расстрелян, Склянский погиб при странных обстоятельствах, Зоф расстрелян, Муралов

<sup>26</sup> Икс [Амфитеатров А. В.]. Бесовское действо // Речь. 1907. 6 дек. № 211. С. 3.

<sup>27</sup> Судейкин С. Ю. Альбом со статьями и заметками о С. Ю. Судейкине и с упоминанием о нем (вырезки из газет и журналов), материалами к биографии, фотографиями, письмами, телеграммами и дарственными надписями А. А. Ахматовой, С. М. Городецкого, С. К. Маковского, В. Ф. Нижинского и др. С. Ю. Судейкину, материалами к биографии С. Ю. Судейкина, фотографиями С. Ю. Судейкина и др. // РГАЛИ. Ф. 947. Оп. 1. Ед. хр. 300.

<sup>28</sup> Коган Д. З. Сергей Юрьевич Судейкин: 1884–1946. М., 1974. См. также: The Salon Album of Vera Sudeikin-Stravinsky / Ed. by J. E. Bowlt. Princeton, 1995.

расстрелян, Енукидзе расстрелян. Во время сталинских „чисток“ за исключением Ворошилова только две из этих моих моделей уцелели: Луначарский, назначенный послом в Испанию, но, не успев доехать туда, скончавшийся на юге Франции, и Рой, представлявший в Москве, в Центральном Комитете 3-го Интернационала, индусскую коммунистическую партию, но сумевший вовремя выбраться из Советского Союза и вернуться в Индию, разойдясь со сталинской генеральной линией».<sup>29</sup>

Так, «альбом художника» — особая сцена, пограничная ипостась в феноменологии театрального альбома. И случай Юрия Анненкова тому подтверждение.

В режиссерских альбомах, с одной стороны, отчетлива прикладная лабораторная прагматика, а с другой — их окружает ореол легенды, встроенной в общую мифологию личности режиссера, автора, творца, демиурга новой вселенной режиссерского театра.

Альбомы художников и режиссеров схожи тем, что в них исследуются новые методы прочтений, сопоставляются и выявляются смысловые величины.

Природа режиссерского альбома трудно поддается определению. Это и дневник, и «бортовой журнал», и лаборатория со своими «колбами и препаратами». Разумеется, это — капитальная тема. Самостоятельного исследования ожидают многолетние альбомные разработки Всеволода Мейерхольда, Александра Таирова, Михаила Фокина, Бориса Сухкевича и многих других.

«Альбомными намерениями» выложен путь к театру Алексея Попова.

Он собирал серии открыток, посвященные МХТовским постановкам, изготавливал собственные альбомы-пособия, куда вклеивал портреты артистов, тех, у кого учился, — А. Р. Артема, В. Ф. Грибунина, И. М. Москвина, В. И. Качалова, Л. М. Леонидова — «после того как я познал Художественный театр *хотя бы по слухам*»,<sup>30</sup> вырезал из газет и журналов «натуру», «типы из жизни» — характерные лица крестьян, горожан, врачей, военных.

Приведем фрагмент его творческой биографии, реконструированной исследователем во многом через изучение его «альбомной мысли»: «Сохранился и альбом в холщовом сером переплете с плотными листами. Зная последующую судьбу молодого актера (сам он ее, естественно, еще не предвидел), альбом можно назвать его режиссерскими заготовками. Здесь собрана целая коллекция — МХТ глазами Алексея Попова <...> Он перерисовывал в свой холщовый альбом эскизы Гордона Крэга с той же доверчивостью и увлеченностью, что и декорации Симова. <...>

В архиве Театра Революции сохранился еще один в своем роде уникальный документ: альбом 1934 года, где с тщательностью и полнотой, какие только возможны при переводе на бумагу живого театрального зрелища, зафиксирован весь ход спектакля „Мой друг“. <...> На больших листах ватмана дан сценический текст пьесы, размеченный условными знаками звуковой, световой, музыкальной партитуры. В списках — весь реквизит, костюмы. Шестнадцать эпизодов спектакля предстают воспроизведенными в планировках, декорациях и их сменах, более того — линиями и стрелками на чертежах, приложенных к каждому эпизоду, показаны все мизансцены, траектории движения персонажей, их изоциренный, сложный и ясный узор».<sup>31</sup>

Индивидуальные режиссерские альбомы нередко соотнесены с более крупным институциональным корпусом театральных документов и становятся частью биографии театра.

Альбом, рожденный театром, может быть предназначен как для ограниченного внутреннего пользования, так и для публичного бытования.

«Цеховой» формат рассчитан на «свой круг», отвечает регламентам сообщества, сопровождает события театральной жизни, зеркально отражая их — нередко пародийно — в альбомной летописи.

Деятельность кружка во всей его прелестной непринужденности любительства, дилетантства, где накапливаются порой предпосылки для серьезных художественных

<sup>29</sup> Анненков Ю. П. Дневник моих встреч. Цикл трагедий: В 2 т. Л., 1991. Т. 2. С. 266.

<sup>30</sup> Попов А. Д. Воспоминания и размышления о театре // Попов А. Д. Творческое наследие: В 3 т. М., 1979. Т. 1. С. 114.

<sup>31</sup> Зоркая Н. М. Алексей Попов. М., 1983. С. 177, 188.

прорывов и открытий в искусстве, хорошо подкрепляется постоянством таких кружковых альбомов.

Абрамцевский художественный кружок (Мамонтовский), неформальное творческое объединение художников, музыкантов, театральных деятелей, может служить выразительной иллюстрацией того, как существование кружка «обрастало» альбомной документацией, а повседневные события, даты обретали символический смысл и становились фактом искусства. Знаменательно, что рождение Мамонтовского сообщества началось в новогодний вечер 31 декабря 1878 года постановкой «живых картин» в доме С. И. Мамонтова. Археолог А. В. Прахов ставил картину «Юдифь и Олоферн», В. Д. Поленов — картины «Демон и Тамара» и «Апофеоз искусства». С тех пор почти два десятилетия с 1878 по 1897 год ставились любительские спектакли. К пятинадцатой годовщине выпустили альбом «Хроника нашего художественного кружка», подготовленный к изданию В. Д. Поленовым в 1893 году. «В альбоме помещены эскизы и фотографии основных постановок, ряд текстов исполнявшихся пьес, принадлежащих большей частью перу самого С. П. Мамонтова».<sup>32</sup>

Морфология камерного артистического альбома как коллективного дневника, «домашнего» журнала при всех отличиях близка строению внутритеатральной прессы. Совпадают функции составных частей, параметры композиционной организации, атрибуты постоянных персонажей, языковой стиль.

Внутритеатральная пресса системно практически не изучалась, несмотря на давнюю западную и российскую историю. Приведем достаточно корректное определение, предложенное одним из немногочисленных исследователей: «Внутритеатральная пресса — явление, возникшее в XX веке и впрямую связанное с рождением режиссерского театра. Первые внутритеатральные издания инициировались самими режиссерами, становились их развернутыми во времени, меняющимися, развивающимися режиссерскими манифестами и программами. В эпоху формирования новой творческой профессии авторское режиссерское издание выполняло функцию прежде всего саморефлексии и автокомментирования (и здесь уместна аналогия с писательскими авторскими изданиями XIX века — например, журналом «Дневник писателя» Ф. М. Достоевского). Театр размышлял сам о себе, о своей природе и границах, изнутри подготавливая и порождая театральную мысль (в частности, театральную критику), способную на аналитическое описание нового театрального языка (для каждого крупного режиссера — иного)».<sup>33</sup>

Отчеты о деятельности императорской сцены в Ежегодниках Императорских театров, издававшихся с 1890 года, сопровождались иллюстрациями. К 1900–1910-м годам периодичность выхода составляла три выпуска в год и сама внутренняя структура стала оживленней, а полемический мотив, введенный Мейерхольдом в 1909 году в связи со спорами вокруг оперы «Тристан и Изольда» Мариинского театра, снял некоторую статичность и монументальность издания, придав этой серии динамизм.

В Литературно-художественном обществе (театр А. С. Суворина) с 1906 года выходили иллюстрированные программы, которые постепенно переросли в журнал-альбом. Позднее в нем размещались и пьесы, и «разговор со зрителем».

«Записки Передвижного общедоступного театра» П. П. Гайдебурова и Н. Ф. Скарской (Пг., 1914, 1917–1924) напоминали альбом фотографий и заботливо просвещали читателя/зрителя. Конструктивистская логика московского альбома Вс. Мейерхольда «Афиша ТИМ» (1926–1927) была более резкой и эпатажной: насыщенная смесь анонсов, рисунков, объявлений, программы спектаклей сопровождалась лозунговыми характеристиками явлений театральной жизни как хроникерского, так и сатирического, пародийного типа. Ритм выпусков нарушался. Всего вышло 4 номера.

<sup>32</sup> *Пожарская М. Н.* Русское театрально-декорационное искусство конца XIX — начала XX века. М., 1970. С. 83.

<sup>33</sup> *Купцова О. Н.* Пресса Камерного театра: журнал «Мастерство театра» и газета «7 дней МКТ» // «...Глядеть на вещи без боязни». К столетию Камерного театра: Сб. статей. Материалы Международной науч. конф., посвященной 100-летию Камерного театра / Ред.-сост. В. В. Иванов. М., 2016. С. 120–133.

После революции наиболее интересным было издание московского Камерного театра. Сначала — журнал «Временник», который вышел несколько раз, а затем — регулярная газета «Семь дней» или «7 дней МКТ» (1923–1924). В газете работали художники Камерного.

«Журнал был большого (альбомного) формата, в нем для наглядности помещались в черно-белом цвете рисунки художников, фото, чертежи (например, чертеж новой сценической коробки, сконструированной В. и Г. Стенбергами и К. Медуницким в октябре 1923 года, за год до десятилетнего юбилея Камерного театра)».<sup>34</sup>

Для завершения краткого обзора театральных альбомов во многих функциональных ипостасях остановимся на двух, пожалуй, самых крупных и значительных явлениях, позволяющих понять неразрывность «альбомной Атлантиды», затонувшей, разрозненной, утраченной или, наоборот, сохранившейся, и открывающих связь с публичным, так сказать, видимым образом театра и его историей.

Так, альбомы афиш и программ спектаклей, автографы которых хранятся в Музее Театра им. Евг. Вахтангова, сравнительно недавно введены в научный оборот и позволяют воссоздать деятельность Вахтангова на любительской сцене в 1910-е годы. На многих афишах сохранились более поздние краткие комментарии Вахтангова. Вахтанговские альбомы тех лет (Альбом афиш и газетных вырезок, к примеру) типологически близки одновременно и личным дневникам, и «летучим листкам» — информационным изданиям, и записным книжкам. Там же размещались полнотекстовые пародии, предназначавшиеся для исполнения в кабаре.

*«Из Альбома афиш и программ»*

11 апреля 1911 г. Шуя. Труппа московских драматических артистов. „Вечер, чтобы смеяться!“ I отделение. „На лоне природы“ («Дитя природы») Н. А. Хлопова. Бегичев — Е. Б. Вахтангов. II отделение. Кабаре. Песнь о чуде XX века, „Телефон для публики“, „Синематограф без экрана“. Режиссер Е. Б. Вахтангов».<sup>35</sup>

Непрерывное документирование в альбомах летописи текущих театральных событий дополняется и обязательным созданием «аккомпанемента» — альбомной среды. Режиссер Н. В. Петров (ему Вахтангов посвятил шуточную эпиграмму, в которой альбом неслучайно назван как знаковый режиссерский атрибут, режиссерская «визитная карточка»: «Я режиссером давно звался. / Альбомов куча у меня. / Я много важности набрался...»<sup>36</sup>) вспоминал творческую молодость, совместные посещения литературно-артистического кафе «Бродячая собака». Они закреплялись в альбомной памяти кабаре. В двух основных альбомах-хранилищах — «Свиной книге» и «Поросячей книге» — произвольно размещались программы и тексты капустников, пародий, что составляли насыщенный «соляной раствор» искусства импровизаций, стилистических переходов, свободной смены языковых регистров, столь востребованных позднее театральной системой 1920-х годов.

Помимо записей Вахтангова, на страницах «Поросячьих тетрадей» сохранились автографы Всеволода Мейерхольда и Натана Альтмана, Серафимы Бирман и Софьи Гиацинтовой, Лидии Дейкун и Анны Поповой, режиссеров Вл. Соловьева, Константина Тверского, Алексея Грипича, Сергея Волконского, молодого студента консерватории Юрия Шапорина... И множество других фамилий тогда еще молодых людей, впоследствии ставших активнейшими работниками творческого фронта, можно прочесть на листах «Поросячьих тетрадей».<sup>37</sup>

Альбомы в театре — это одновременно и фойе, и закулисье, где снимается условность границ между «своими» и «чужими», сценой и зрительным залом, формируется постоянная аудитория, без которой художественное развитие театра невозможно.

<sup>34</sup> Литвиненко Н. Г. Вспомним Сигизмунда Кржижановского — деятеля театра и театрального критика // Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX века: Исторический альманах. М., 2006. Вып. 2. С. 356.

<sup>35</sup> Евгений Вахтангов: Документы и свидетельства: В 2 т. М., 2011. Т. 1. С. 244.

<sup>36</sup> Там же. С. 178.

<sup>37</sup> Там же. С. 292–293.

МХТ — МХАТ в этой богатой альбомной культуре XIX–XX веков, очевидно, занимает исключительное место прежде всего в силу объективных процессов, связанных, с одной стороны, с демократизацией, появлением массового зрителя/читателя, а с другой — со становлением советской элитарности и закреплением центрального положения «театра номер один» в культурном ландшафте и в иерархии государственной политики.

Альбом Художественного театра прошел все стадии эволюции, начиная от частных вполне традиционных ученических эпизодов, локализованных в юношеских упражнениях создателей МХТ. Театральная «катехизация» во многом готовилась и репетировалась посредством альбомов, альбомным пространством закреплялась.

Обладание собственным альбомом считалось непременным атрибутом режиссерских «доспехов».

Известно, что гастроли мейнингенского театра в России в 1885 и в 1890 годах потрясли К. С. Станиславского. В его архиве в Музее МХАТ сохранился не только альбом с записями и зарисовками мизансцен, декораций, бутафории, сделанными практически на всех спектаклях мейнингенцев,<sup>38</sup> но также известный альбом рисунков немецкого художника Аллерса с зарисовками отдельных сцен из спектаклей и закулисного быта мейнингенской труппы. «Этот альбом переплетен в одну папку с фотографией актеров в ролях и листами, на которых помещены цветные зарисовки декораций, деталей обстановки и планировки „Смерти Валленштейна“, „Пикколомини“, „Двенадцатой ночи“ и др. По свидетельству К. К. Алексеевой, эти зарисовки были сделаны для Станиславского художником-архитектором В. А. Мазыриным (принимавшим участие в работе Общества искусства и литературы) во время гастролей мейнингенской труппы в 1890 году. К альбому Аллерса приложены также три небольших блокнота с собственноручными записями и заметками Станиславского и зарисованными им планировками декораций спектаклей, виденных во время этих гастролей («Орлеанская дева», «Заговор Фиеско», «Смерть Валленштейна», «Кровавая свадьба»».<sup>39</sup>

В режиссерской библиотеке Станиславского обнаружено более десяти альбомов с эскизами и планировками декораций, зарисовками костюмов и предметов бутафории, рисунками с натуры и поисками гримов. Альбомное мышление оказывается основополагающим при подготовке спектакля, да и в реформе русского театра в целом.<sup>40</sup>

МХАТовская театральная империя «репетировалась» на альбомных площадках, порождавших «альбомных» людей, имеющих вкус и навыки производства подобной продукции, поддерживалась и воспроизводилась ими.

Почти каждая постановка Художественного театра 1900-х — начала 1920-х годов напоминала «живой альбом великолепных жанровых картин и картинок, бытоизобразительных шедевров. Причем одинаково увлекал и напрягал творчество быт отечественный («Власть Тьмы», «На Дне», «Дети Солнца»), наших ли дней или прошлого («Горе от ума», первый «Ревизор» 1908 г.), и быт чужой, иноземный («Геншель», «Столпы общества»».<sup>41</sup>

Это театральное вторжение в культуру осуществлялось в том числе и посредством накопления «альбомной массы». Вот лишь некоторый перечень — 16 альбомов за полтора десятилетия. Список хотя бы отчасти позволяет вообразить экспансию идеи театра — «Пантеона» — храма искусств, где присутствуют все боги, универсального театра,<sup>42</sup> мечту о котором вынашивал Станиславский. Практически все альбомы изготовлены по общему лекалу. В каждом несколько десятков фототипий, программа спектакля, портрет автора, фотографии исполнителей. Так сделаны: «Трагедия А. К. Толстого „Царь Федор Иоаннович“ в исполнении артистов Художественного театра» (М., 1900); «„Чайка“ А. П. Чехова» (М., 1900); «„Власть тьмы“ Л. Толстого»

<sup>38</sup> Станиславский К. С. Собр. соч.: В 9 т. М., 1993. Т. 5. Кн. 2. Дневники. Записные книжки. Заметки. С. 318.

<sup>39</sup> Пожарская М. Н. Русское театральное-декорационное искусство... С. 113.

<sup>40</sup> Бубнова М. Н. Неизвестный Станиславский. Материалы к постановкам, мотивы декораций, эскизы костюмов, гримы. М., 2019.

<sup>41</sup> Эфрос Н. Е. Московский Художественный театр: 1898–1923. М.; Пг., 1924. С. 152.

<sup>42</sup> Соловьева И. Н. Художественный театр: Жизнь и приключения идеи. М., 2007. С. 335.

(М., 1900–1903); «„На всякого мудреца довольно простоты“ А. Н. Островского»; «„Бранд“ Г. Ибсена»; «„Юлий Цезарь“, трагедия Шекспира» (М., 1905); «„Синяя птица“. Сказка М. Метерлинка» (М., 1908–1910); «„Ревизор“. Комедия в 5 д. Н. В. Гоголя» (М., 1909); «„Борис Годунов“ А. Пушкина» (М., 1910); «„Месяц в деревне“ И. С. Тургенева» (М., 1910); «Пьесы А. П. Чехова „Чайка“, „Дядя Ваня“, „Три сестры“, „Вишневый сад“, „Иванов“. Альбом „Солнца России“ № 7» (СПб., 1914).

Московский Художественный театр, как ни один другой, породил целую литературу и мифологию. Ее составляют исторические очерки, монографии об отдельных деятелях и спектаклях, летописи жизни и творчества, театральная критика, материалы пародий и капустников, юбилейные издания, собрания сочинений и избранное самих основателей театра — К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко. В этом богатстве особое место, как видим, занимают театральные альбомы. Мир отдельного спектакля, вселенная Художественного театра, воплощенная в альбомах, — это «урны с вечным прахом, блистательный склеп, мавзолей, некрополь, где покоится то недолговечное, неуловимое и разрушающееся мгновенно, что мы называем „театр“». <sup>43</sup> Это фиксация театральной памяти, парадоксальным образом остановившаяся в альбоме и через альбом обращенная к современникам и потомкам. Театральный альбом и альбом Художественного театра как мета-архив, пополняемый корпус легенд театральной повседневности, являл собой грандиозный живой памятник в его непрекращающемся строительстве.

Монумент — «Альбом Московского Художественного театра» как визитная карточка, марка, эталон, платформа и фундаментальная кладка театрального храма во всей суетности и величии, — его архитектура, бесспорно, прочитывается и в личных альбомных собраниях Михаила Булгакова, впитавших стилистическое своеобразие архивной эпохи. Топика его постановочных альбомов и особенно альбома пьесы «Дни Турбиных» узнается и в его «Театральном романе», <sup>44</sup> и в других произведениях.

<sup>43</sup> Мейерхольд В. Э. Запись в альбоме Л. Е. Лазаренко // РГАЛИ. Ф. 2437. Оп. 3. Ед. хр. 894. Л. 17.

<sup>44</sup> Булгаков М. А. Записки покойника (Театральный роман) / Подг. текста, вступ. статья, прим. А. Кобринского. СПб., 2002 (сер. «Текст–Подтекст–Контекст»).

DOI: 10.31860/0131-6095-2021-1-190-205

## «КАК ДЕЛАТЬ СТИХИ»: СВЕРДЛОВСКАЯ ЗАПИСНАЯ КНИЖКА В. В. МАЯКОВСКОГО. ЧАСТЬ 2

(ВСТУПИТЕЛЬНАЯ СТАТЬЯ, ПОДГОТОВКА ТЕКСТА И КОММЕНТАРИИ

© Л. В. ХАЧАТУРЯН)\*

В Свердловской записной книжке В. В. Маяковского (№ 55),<sup>1</sup> помимо завершённых в путешествии Казань — Свердловск — Пермь — Вятка стихотворений,<sup>2</sup> находятся тексты, публикация которых была отложена. Именно эти фрагменты представляют наибольшую сложность для датировки, нередко вызывая полемику текстологов и ис-

\* Исследование подготовлено в рамках проекта РНФ № 19-18-00353, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики».

<sup>1</sup> Подробнее см.: «Как делать стихи»: Свердловская записная книжка В. В. Маяковского. Часть 1 / Вступ. статья, подг. текста и комм. Л. В. Хачатурян // Русская литература. 2020. № 4. С. 252–268.

<sup>2</sup> К ним относятся «Екатеринбург — Свердловск», «Десятилетняя песня», «Император», «Рассказ литейщика Ивана Козырева о вселении в новую квартиру», «Сердечная просьба», «Лицо классового врага», «Парижская коммуна», «Две культуры» и др.